Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola
Művészettudományi (PhD) doktori értekezés

Zalán János

(2016)

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola
Művészettudományi képzés

Audio Description

Láttatni a láthatatlant – az audiovizuális tartalmak audionarrációja

PhD doktori értekezés

Zalán János

(2016)

Témavezető:
M. Tóth Géza PhD, DLA

Tartalomjegyzék

Bevezetés 6

1 Audio Description – hanggal történő leírás 9

1.1 A nyelv és a gondolkodás kapcsolata 11

1.2 AD célcsoport meghatározás 14

1.3 A „fogyatékosság” lehetséges megközelítései 15

1.4 A „fogyatékosság” jogi megközelítése 20

1.4.1 A BBC-nél bevezetett gyakorlat és szabályozás 20

1.4.2 A magyar szabályozás 22

2 Az AD kronologikus történeti áttekintése 25

2.1 Az AD kialakulása az Egyesült Államokban 25

2.2 Az AD kialakulása Európában 28

2.2.1 Spanyolország. 28

2.2.2 Németország 31

2.2.3 Portugália 31

2.2.4 Belgium 32

2.2.5 Nagy-Britannia 33

3 Érzékelés – észlelés 33

3.1 A kódolói oldal (Audio Describer) 35

3.1.1 A látás 35

3.2 A befogadói oldal 36

3.2.1 A hang definíciói 36

3.2.2 A hallás 36

4 A filmhang története a kezdetektől napjainkig az AD kutatása szempontjából 38

4.1 Sound-on-cylinder 39

4.1.1 A némafilm korszak – kép-hangszerkesztési elvek 44

4.1.2 A cue sheetről bővebben 45

4.1.3 A zene szerepe a némafilm korszakban 49

4.1.4 Az effektek szerepe a némafilm korszakban 50

4.1.5 A belső feliratok szerepe (Intertitles) a némafilmekben 52

4.1.6 Narráció – „lecture” 54

4.1.7 A némafilmes korszak technikai és művészi eszközeinek áttekintése, különös tekintettel az AD szempontjaira 55

4.2 A sound-on-film ... 58
4.2.1 A hangszerkesztési technikák filmtörténeti gyökerei ... 60
4.2.2 Az orosz iskola véleménye a hangosfilmről ... 60
4.2.3 René Clair véleménye a hangosfilmről ... 62
4.2.4 Rudolf Arnheim véleménye a hangosfilmről ... 64
4.2.5 Siegfried Kracauer véleménye a hangosfilmről ... 68
4.2.6 Balázs Béla véleménye a hangosfilmről ... 71
4.2.7 A hangzó filmnyelv – Lohr Ferenc ... 73
5 Sound design, avagy kreativitás az audiovizuális tartalmak hangkultúrájában, kiegészülve az audionarrációval ... 77
5.1 A képi világ elemzése ... 81
5.2 A hangi világ elemzése ... 81
5.3 Az audiovizuális hangkultúra az „új médiumban” ... 82
5.4 Az Audio Description helye az audiovizuális hangkultúrában ... 85
6 AD irányelvek összehasonlítása ... 85
7 A magyar Audio Description javasolt protokollja ... 87
7.1 Technikai kérdések ... 88
7.1.1 Broadcast mix ... 88
7.1.2 Receiver mix ... 88
7.1.3 Open vagy Closed Audio Description ... 89
7.1.4 Secondary audio program on television ... 89
7.1.5 Online AD ... 90
7.1.6 AD az oktatásban ... 90
7.1.7 A szélessávú internetfejlesztésben lévő lehetőségek ... 91
7.2 Az ADLAP protokoll rövid ismertetése ... 92
7.2.1 A magyar AD modell folyamatábrája ... 94
7.2.2 AD forgatókönyvírás és az AD-dramaturgia ... 95
7.2.3 Az AD-dramaturgia lépései ... 99
7.2.4 Makk Károly: Szerelem (audionarráció forgatókönyvrészlet) ... 102
7.2.5 Az Audio Description oktatása Magyarországon ... 116
7.2.6 A magyar AD narrátori-szerepkör lehetséges alternatíváinak összehasonlítása Gerard Genette narratológiájával ... 117
7.3 A filmdialógus és az AD közötti párhuzam ... 120
7.4 A látás és a gondolkodás ... 120

7.4.1 Az AD mint fordítás. A kép fordíthatósága. A kép definíciója 121
7.4.2 Az AD néző tevékenység pszichológiai megközelítése 129
7.5 W.Y.S.I.W.Y.S. – "WHAT YOU SEE IS WHAT YOU SAY" 133
7.6 Az AD szempontjából releváns filmfeliratok a hangosfilmben 134
7.7 Az AD narrátor feladata és döntési felelőssége 135
7.8 A magyar audionarráció minőségi követelményei 136
8 Összegzés 138
9 Bibliográfia 140
9.1 Könyvek, kiadványok, folyóiratok 140
9.2 Internetes hivatkozások 148
9.3 Egyéb források, hivatkozások 150
PhD doktori értekezés tézisei 152

Bevezetés

Doktori kutatásom célja, hogy az amerikai[1] és európai irányelvek[2] figyelembevételével felállítsam az Audio Description[3] magyar modelljét, és megfogalmazzam a minőségbiztosításhoz elengedhetetlenül szükséges minimális követelményrendszert.

Megvizsgálom, hogy az Európai Unió tagországaiban már bevezetésre került Audio Description (röviden: AD) milyen technikai, művészi és esztétikai kérdéseket vet fel az alkotói, közvetítői és a befogadói oldalon. A jelenleg alkalmazott AD iránymutatások szempontrendszereinek egyes gyakorlati elemeit – a kultúraspecifikus elemek kivételével - beillesztem a hazai modellbe, biztosítva ezzel a magyar modell európai kompatibilitását. A kultúra-specifikus elemek és a hazai médiafogyasztási szokások figyelembevételével válaszokat keresek arra, milyen alapvető fizikai, technikai törvényszerűségeket kell figyelembe vennie a magyar AD standard szerint dolgozó alkotóknak, hogy az audiovizuális tartalmak képi és hangi világa ne csak a percepció szintjén, de a művészi tudatosság eredményeképpen, a legteljesebb esztétikai, kulturális és művészi élményt nyújtsák kihívással élő magyar anyanyelvű gyengénlátó vagy vak honfitársaink számára.

Az Európai Unió AVMS[4] direktíváit figyelembe véve az *OFCOM*[5] 2014. január 1-jével megkezdte az előírt új szolgáltatások bevezetését. Az előírásnak megfelelően, a fennhatósága alá tartozó tagok által sugárzott audiovizuális programok adott százalékát (évente növekvő kvóta szerint) – a digitális sugárzás technikai keretein belül – új szolgáltatásokkal kell bővíteni (access services). Ebbe a kategóriába tartozik a *HOH*, vagy más néven *Hard of Hearing* (kifejezetten hallássérültek számára készülő filmfelirat), a *Signing* (azaz a siketnémák számára készülő jelnyelvi tolmácsolás a filmek, televíziós

---

[1] WBU Audio Description Toolkit

[2] Európai irányelvek:
A Spanyol Standard (Spanish Standard UNE 153020:2005);
Audio description for recorded TV, Cinema and DVD Experimantal Style Sheet - Aline Remael 2005;
Independent Television Commission (ITC) Guidance on Standards for Audio Desription (2000);
Bernd Benecke, Elmar Dosch: *Wenn aus Bilden Worte werden. Durch Audio-Description zum Hörfilm* (2004);
Comments on U.K. guidelines on audio description – Joe Clark

[3] Audio Description, vagy Video Description filmek esetében nem más, mint egy plusz narrátor-sáv a filmek eredeti hangsávjai mellett a vakok vagy gyengén látók kultúrához jutásának segítéséhez.

[4] European Union Audiovisual Media Services;

[5] Office of Communications (Média Felügyeleti Szervezet az Egyesült Királyságban)

programok alatt), illetve az *AD*, azaz az *Audio Description*, mely a vakok vagy gyengénlátók számára teszi „elérhetővé” az audiovizuális tartalmak műsorfolyamait.

A televíziókészülékekhez illeszthető SET-TOP-BOX távirányítójának segítségével kiválasztható, hogy melyik plusz szolgáltatást kívánják kihívással élő embertársaink elérni. Az *Audio Description* szabályai szerint kell verbálisan ábrázolni, a képernyő mely részén éppen mi látható és mi történik. Ez a plusz narráció a film dialógusainak temporális „helyében” (szünetében) szólalhat meg, és teljesen elkülönülten jelenik meg a film diegézisétől. A plusz narrációs sáv elkészítése a komplex filmnyelv ismeretét feltételezi.

„*A film olyan művészet, mint az irodalom, amelynek elsődleges anyaga a nyelv {…} mint minden nyelvezetet, a filmet is meg kell tanulni.*”[6] Griffith, Kulesov, Eizenstein, Gance, Welles, Renoir különböző szempontok alapján alkották, mélyítették, gazdagították ezt az önálló entitásként is felfogható nyelvet, mely elsősorban a képi elbeszélésmódra koncentrál. Míg a némafilmet, mint vizuális médiumot érzékeljük, addig a hangosfilm esetében az érzékelés-észlelés közel felerészben a mozgóképet kiegészítő audio élményre épül.[7] Az esztétikai élményen túl ezek a tartalmak jelentést is hordoznak. Ahhoz, hogy a filmnyelvi jelentést megértsük, a képi világ „nyelvi eszközei” mellett ismernünk kell a hang nyelvi eszközeit is. Lohr Ferenc,[8] munkássága során nagy figyelmet szentelt a film „hangzó” nyelvének, valamint a film hangkultúrájának megismertetésére. Szerette volna felhívni a kritikusok és a néző-hallgatók figyelmét arra, hogy a rendezőnek van egy olyan munkatársa, a hangmérnök, később *sound designer*, aki elsősorban a hang tartalmi kifejezésére összpontosít. A kutatás Lohr elemző-módszerére is támaszkodik, s ezáltal nemcsak a *hogyan*, de a *milyen eszközök által éri el a filmalkotó a kívánt hatást* kérdéskörre is választ kapunk. A Lohr-féle megközelítés segítséget nyújtott a minőségi szempontrendszer kialakításakor.

A XXI. század küszöbén audiovizuális információ-dömping zúdul ránk. A televíziós, filmes, audiovizuális tartalom kép és a hang által történő hiteles közvetítése nemcsak az egészséges, de a kihívással élő, fogyatékos embertársaink számára is alapkövetelmény. Komplex audiovizuális médiumaink érzékelése, észlelése, valamint a

---

[6] André Bazin: *Mi a film?*(ford. Brencsán János), Osiris, Budapest, 2002.10.

[7] Vincent LoBrutto: *Sound-On-Film: Interviews With Creators of Film Sound*, Wesport, Connecticut, London, Praeger,1994.11.

[8] Lohr Ferenc (1904-1994) hangmérnök, a filmhangosítás nemzetközi hírű szakértője; Lohr könyvének megjelenése óta Balázs Gábor gyakorlati szempontból közelítő, *A reprodukciós technikáktól az alkotóművészetig avagy a kreatív filmhangi alkotófolyamat elmélete, gyakorlata és oktatása* című DLA kutatási eredménye tekinthető még releváns szakirodalomnak a filmhang témakörében, mely szintén a Színház- és Filmművészeti Egyetemen készült 2013-ban.

kontextus denotatív és konnotatív tartalmának feldolgozása a vizuális és az auditív élményre egyaránt épül. A kép és a hang alkotta „üzenethalmazt" kell fogyatékos embertársaink számára oly módon közvetítenünk, hogy egyszerre tudják befogadni a számukra nem látható vizuális tartalmat, miközben – egyedi eseteket is figyelembe véve – a hozzá kapcsolódó auditív élményt is kontextusba helyezzük számukra. Az audiovizuális tartalmak esetében a közvetítő folyamat elnevezése az *Audio Description (röviden: AD)*, mely hangos és némafilmekre is kiterjed. Doktori kutatásom célja a magyar Audio Description modell és protokoll, valamint a minőségbiztosításhoz elengedhetetlenül szükséges minimális követelményrendszer megfogalmazása.

Az Európai Parlament és a Tanács 2010/13/EU irányelve pontosan fogalmaz: *„(23) Ezen irányelv alkalmazásában az „audiovizuális" kifejezés a hangos vagy néma mozgóképre utal, így a némafilmeket is magában foglalja, de nem terjed ki a hangátviteli vagy rádiós szolgáltatásokra. Bár az audiovizuális médiaszolgáltatás elsődleges célja a műsorszámok szolgáltatása, az ilyen szolgáltatás fogalma az e műsorszámokat kísérő szövegalapú tartalomra is kiterjed, mint például a felirat-szolgáltatások és az elektronikus műsortájékoztatók. Az önálló szövegalapú szolgáltatások nem tartoznak ezen irányelv hatálya alá, ami nem érinti a tagállamok azon szabadságát, hogy e szolgáltatásokat az Európai Unió működéséről szóló szerződéssel összhangban nemzeti szinten szabályozzák."*[9]

„(46) A fogyatékkal élőknek és az időseknek az Unió társadalmi és kulturális életében való részvételre és az abba történő integrációra való joga elválaszthatatlanul összekapcsolódik a hozzáférhető audiovizuális médiaszolgáltatások nyújtásával. A hozzáférhetőség lehetővé tételének módjai magukban foglalják többek között a jelbeszédet, a feliratozást, a hangos kísérőszöveget és a közérthető képernyőmenüket, de nem korlátozódnak kizárólag ezekre."[10]

A közvetítő folyamat a hírműsorok, dokumentumfilmek esetében látszólag egyszerűnek tűnik. De mi a helyzet a játékfilmek esetében? Milyen prioritásokat kell szem előtt tartania az AD fordítónak, dramaturgnak, rendezőnek, hangmesternek? Vajon kell-e, lehet-e értelmeznünk bizonyos kép-hang sorokat, vagy kizárólag a befogadóra bízzuk az üzenet dekódolását? Mennyire szabad befolyásolnunk a befogadói oldalt az üzenet megértésében? Vannak-e olyan művészi eszközök, amiket már ismerünk, melyek

[9] Az Európai Parlament és a Tanács 2010/13/EU irányelve (23)
[10] Az Európai Parlament és a Tanács 2010/13/EU irányelve (46)

önmagukban is integrálhatók ebbe az új formába, vagy egészen újakat kell alkalmaznunk? Ezekre a kérdésekre keresi e kutatás a választ a kép és a hang bonyolult kapcsolatrendszerének vizsgálata által. A magyar AD modell megalkotásának célja, hogy a közvetített tartalom torzításmentesen érhesse el a befogadói oldalt.

Kutatásom az Audio Description definíciójának megfogalmazásával kezdődik. A célcsoport-meghatározás után röviden kitérek a fogyatékosság jogi megközelítésén keresztül a brit és a magyar médiaszabályozásra, bizonyítandó a modell bevezetésének indokoltságát és időszerűségét. A rövid kronológiai, történeti ismertetés betekintést nyújt az AD kialakulásába az Egyesült Államokban és Európában. Az AD kódolói és dekódolói oldalának ismertetése az érzékelés, észlelés fizikai és biológiai áttekintésével folytatódik, megalapozva a magyar modell pszichológiai és filozófiai megközelítését alátámasztó háttérismeret-anyagot. Az Európai Parlament és a Tanács 2010/13/EU irányelve a némafilmet és a hangos filmet is külön-külön megemlíti, ezért a némafilm születésén keresztül, a kor technikai- és hangszerkesztési elveinek bemutatásával kiemelem az AD-be illeszthető korabeli filmes eszközöket. A kutatás a hangosfilm születésével, az új médium kifejezőeszközeinek vizsgálatával, a legjelentősebb filmelméleti szakemberek véleményének bemutatásával folytatódik, majd a sound design, a képi és a hangi világ elemzésével zárul, ami az AD protokoll egyik alappillére. A magyar AD protokoll bevezetéséhez ismertetem a világszerte elfogadott, létező technikai lehetőségeket, összehasonlítva a magyar alternatívákkal. A magyar AD protokoll folyamatábrájának leírásán és elemzésén keresztül gyakorlati útmutatót nyújtok a felhasználáshoz. Végül megfogalmazom a magyar AD minőségi követelményrendszerét.

Az Európai Parlament és a Tanács 2010/13/EU irányelvének szó- és kifejezéskészletére alapozva, kutatásomban rendszeresen használom a film, a hangos vagy némafilm, néma mozgókép mellett az „audiovizuális”, vagy az „audiovizuális tartalom” kifejezést is.

1 Audio Description – hanggal történő leírás

Mit jelent, mit takar maga a kifejezés? Nincs magyar, konszenzuson alapuló „használható” fordítása. A kifejezés eredetije a latin audire (’hallani’) és describere (’leírni’) igékből tevődik össze. A legtalálóbb definíciónak *a hanggal történő leírás* tűnik.

A narráció, mint kommunikációs vagy művészi kifejezőeszköz, először a görög drámák kórusaiban kap fontos szerepet. Fennmaradt dokumentumok hiányában keveset tudunk az antik görög drámák előadásmódjairól. Feltételezések szerint a narráció az eleinte csak pár szereplős kórus által előadott, főleg dalokat, énekes részeket magába foglaló görög drámák színpadon nem megjeleníthető eseménysorainak kommentálását, semmint ábrázolását volt hivatott betölteni.

A filmek, televíziós programok tekintetében az Audio Description a kommentálás és a narratíva verbális megjelenítése közötti tevékenységként definiálható.

Az *American Council of Blind*[11] az angol Audio Description kifejezést a következő aktusra érti.

Olyan szolgáltatás, amely segíti a vakokat és gyengénlátókat a tájékozódásban;[12]az előadó-művészet (elsősorban a színház), a televízió, a mozi (filmszínház), valamint olyan művészeti ágak területén, amelyekkel kiállítótermekben találkozhat a látogató. A színházi előadások alkalmával a vakok és gyengénlátók fejhallgató vagy fülhallgatóhoz kapcsolt, rendszerint rádióhullámokkal kommunikáló technikai eszközön keresztül, narrátor (audio describer) segítségével a látó-nézőkkel egy térben (rendszerint a nézőtéren, de nem feltétlenül ott) helyet foglalva, velük együtt élvezhetik az előadást. Kiállítások esetében a módszer hasonlóan működik, és bevett, alkalmazott gyakorlatként már elérhető szolgáltatás Magyarországon is. Mozielőadás esetében hasonló technikai eszköz igénybevételével, mint a színházban az adott film kép- és hangsávjával szinkronban futó, külön narrátori hangsáv hallgatásával követhető a történés, maga a cselekmény. A televíziós programok esetében – a digitális technika fejlődésének eredményeképpen – az érintettek a készülék távirányítójának (remote control) segítségével választhatják ki a film hangsávjával szinkronban futó narrátori sávot, s követhetik valós időben (real time) a programfolyam eseményeit.

Magyarországon a nagyobb kiállítótermekben és múzeumokban már nálunk is elérhető az AD szolgáltatás. Elsősorban kiegészítő információk elérését biztosítja, és nem feltétlenül a vakok vagy gyengénlátók kulturális igényeinek kiszolgálására íródtak az „anyagok”. Színházi programok vagy előadások hirdetésekor feltüntetik a nemzetközi szimbólum valamelyikét, mely az elérhető AD szolgáltatásra utal. Ezek jelzése a következő:

---

[11] Egyesült Államok-beli Vakok Szövetsége

[12] Hogy éppen mi történik a színpadon, a filmen, mozivetítésen a vásznon; a kiállítóteremben milyen képek, fotók, műalkotások láthatók, azok milyen színűek, mekkora a méretük stb.

1970-ben kezdődtek az első Audio Description kísérletek az Egyesült Államokban, és a sikert követően több kontinensen is bevezették a szolgáltatást.[13]Európában Belgiumban, Németországban, Portugáliában, Spanyolországban és Nagy-Britanniában rendelkeznek tradíciónak még nem mondható, néhány éves tapasztalattal. Az említett országokban van, ahol feliratozzák (Belgium, Portugália), van, ahol szinkronizálják, vagy hangalámondást alkalmazva lokalizálják az idegen nyelvű audiovizuális tartalmakat (Németország, Spanyolország).

A mozifilmek és televíziós programok Audio Description szolgáltatása hazánkban szabályozás és standard-modell hiányában várat a széleskörű bevezetésre. Az AD olyan szolgáltatás, amely nemcsak az idegen nyelvű filmek esetében jelent nagy kihívást, hanem a klasszikus vagy kortárs magyar filmalkotások közvetítésénél is.

Kutatásom ebben a formában nem foglakozik az előadó-művészet területével, csak és kizárólag az audiovizuális tartalmak közvetítésének lehetséges magyar modelljére és minőségi követelményrendszerének felállítására fókuszál.

Az amerikai modellel sok hasonlóságot mutatnak az európai modellek. A magyar modell felállításához, a BBC-nél bevezetett gyakorlat és szabályozás figyelembevételét javaslom kiindulópontnak.

1.1 A nyelv és a gondolkodás kapcsolata

„Fantáziálni, álmodozni és szabad asszociációkat gyártani ugyancsak lehet nyelv nélkül is. Az a fajta gondolkodás, amelyben szerepet kap, más jellegű: „átgondolt" gondolkodás, ami akkor megy végbe, amikor problémákon dolgozunk, történeteket mesélünk el, stratégiákat tervezünk stb., racionális, irányított, logikus vagy propozicionális gondolkodásnak nevezik."[14]

Az AD modell fókuszában az arisztotelészi dráma modell, azaz „történetek" eseménysorának jelen időben történő ábrázolása áll. Történetek elmesélése a filmművészet

[13] Lynne Bowker: *Lexicography, Terminology, and Translation: Text-based Studies in Honour of Ingrid Meyer*, University of Ottawa Press, 2006.234.
[14] David Crystal: *A nyelv enciklopédiája* (ford. Kis Katalin, László Zsuzs, Rebrus Péter), Budapest, Osiris,2003.25.

nyelvén elsősorban képekben fogalmazódik meg, míg az AD-ben csak verbálisan, ami beszélt nyelvet igényel. Az AD-ben a film képi, azaz vizuális jeleit verbális jelekké kódoljuk oly módon, hogy a filmdialógusok mellett, jól elkülönülten, de koherensen jelenjenek meg az AD narrációban. A beszélt nyelv megértése közös tudást, közös nyelvet igényel. A fenti témához idézzük a Sapir-Whorf hipotézist, amelynek két alapelve van. „*Az első, a nyelvi meghatározottság azt állítja, hogy a nyelv meghatározza a gondolkodásmódot. A második, a nyelvi relativizmus az elsőből következik, és azt állítja, hogy egy bizonyos nyelvben kódolt megkülönböztetések egyetlen más nyelvben sem találhatók meg… Az a tény, hogy a nyelvek között lehetséges sikeres fordítás, nyomós érv e hipotézis ellen, miként az is, hogy egy olyan nyelvnek a fogalmi egyedisége, mint a hopi, nem akadálya annak, hogy magyarázható legyen a nyelv. Tagadhatatlan, hogy léteznek bizonyos, a nyelvekre visszavezethető fogalmi különbségek az egyes kultúrák között, ez azonban nem jelenti azt, hogy e különbségek nagysága lehetetlenné tenné a kölcsönös megértést. Elképzelhető, hogy valamelyik nyelvnek több szóra van szüksége ahhoz, amire egy másik nyelvben egy is elég, de körülírással végül is megértethetjük magunkat.*”[15]

Dirk Delabastita szerint az audiovizuális szövegek, komplex szemiotikai egységek. A jelentés a képi és az audio csatornán közvetített információkból áll össze.[16] A közvetítő csatorna lehet technikai, a médiatartalom fizikai formájából adódó csatorna vagy tartalmi üzenetet közvetítő csatorna, ami maga a kép, vagy az eredeti médiatartalom forgatókönyve. A fizikai kép- és hangcsatorna lehet analóg vagy digitális,[17] mely az adott audiovizuális tartalom magyar változatának és az AD elkészítésének szempontjából fontos technikai kritérium.

Az audiovizuális tartalmak magyar változatának elkészítése a filmforgalmazó által biztosított nemzetközi hang (M/E; Music and Effects), a lefordított, dramatizált, hangfelvétel közben rögzített, majd megvágott (lip-sync; „szájra-illesztett”) dialóg újrakeverésének eredményeképpen jön létre. A folyamat végén az alkotók eredeti üzenete deformálódhat. Magyarországon a médiafogyasztási szokások a szinkronizált filmek preferenciájára épül. A „magyarított” tartalmak Audio Description-nel való ellátása mindezeket figyelembe véve egyedülálló feladat elé állítja a szakembereket.

Az Audio Description nemcsak a vásárolt vagy a televíziók által forgalmazott idegen nyelvű tartalmakat érinti, hanem az összes Magyarországon már előállított és a

[15] Crystal *i.m.* 26-27.
[16] Dirk Delabastita: Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics, *Babel*. 1989, Vol. 35 No. 4. 193–218.
[17] *cf.* Ropolyi László: *Az internet természete*, Budapest, Typotex, 2006. 143.

jövőben forgatandó új produkciót is. A magyar filmek hazai és nemzetközi piacképességének növelése érdekében érdemes erre a területre külön koncentrálni. Klasszikus filmek esetében a még élő alkotók bevonása sokat segíthet az AD forgatókönyvek elkészítésében. A művészi alkotó szándék, a nézői figyelem irányítására való törekvés – a narratíva értelmezésének és közvetítésének verbális kifejezése által – megjelenhet a scriptek hasábjain.[18]

Alapvető cél a kihívással élők életminőségének javítása, ami társadalmunkra nézve törvényi kötelezettség. Az AD standard alkalmazásával, bevezetésével a tartalomszolgáltatók lehetővé teszik, hogy fogyatékossággal élő honfitársaink ugyanazokban a minőségi szórakozási és tanulási lehetőségekben részesüljenek, mint az egészséges emberek. A szolgáltatás bevezetéséhez megfelelő számú szakembergárda képzésére és foglalkoztatására, illetve új szakterületek kialakítására van szükség.

Az AD sikeres oktatása egy, a szakma által is elismert módszertan és protokoll elfogadásán alapul, mely lehetőséget teremt az újonnan kialakuló művészeti ág további kutatására, a kutatás más területekre való kiterjesztésére, fejlesztésére. Kutatásom eredményeképpen javasolt alapmodell és protokoll csak kiindulópont, mely a gyakorlatban a folyamatos visszacsatolások és mérések adatai alapján csiszolódik, fejlődik. Az ADLAB, az amerikai, a brit irányelv is a tapasztalatok alapján finomodik, tökéletesedik. Jó példák erre az évente megtartott konferenciák eredményeinek publikálásai, a tapasztalatok nemzeti standardba vagy irányelvbe való beillesztései.[19]

A magyar modell kialakításakor arra vállalkozom, hogy az alapstruktúrát lefektessem. Mivel minden film egyedi problémát is felvethet, ebben a kutatásban célom csupán a problématípusok megjelölése, melyek további szakmai, technikai, esztétikai és jogi kérdéseket is maguk után vonnak, melyekkel a jövőben – ettől a kutatástól függetlenül – külön-külön is foglalkozni kívánok.

Az alapmodell és protokoll kialakításakor csak és kizárólag szakmai szempontokra figyeltem, és nem törekedtem a kivitelezés, a megvalósítás gazdaságosságának témakörét figyelembe venni. Az ideális, követendő modell kialakítása volt a cél, nem pedig a tartalomszolgáltatók gazdasági szempontjainak modellbe, protokollba illesztése.

---

[18] *cf.* bővebben a 7.5 W.Y.S.I.W.Y.S. – "WHAT YOU SEE IS WHAT YOU SAY" fejezetet a 115. oldalon

[19] *cf.* Joe Clark: "*Standard techniques in audio description*," 2001. (http://joeclark.org/access/description/ad-principles.html) utolsó letöltés 2016.01.17. 22:24
Joe Clark: "*Comments on U.K. guidelines on audio description*," 2001. (http://joeclark.org/access/description/ukad.html) utolsó letöltés 2016.01.17 23:44

1.2 AD célcsoport meghatározás

Az audiovizuális tartalmak AD célcsoportja a vakok és gyengénlátók. A látásukban korlátozott emberek – a fogyatékosság mértékét szem előtt tartva – különböző csoportokba sorolhatók, attól függően, hogy a látáscsökkenés örökletes, szerzett, organikus vagy funkcionális eredetű. A két nagy csoport: a tapintó-halló életmódot folytató *vakok*[20]és *aliglátók,*[21] valamint a látó-halló életmódot folytató *gyengénlátók.*[22]A látássérülés fokától függően az aliglátók további alcsoportokra bonthatók: *fényérzékelőkre,*[23] *nagytárgylátókra,*[24] *ujjolvasókra*[25] *és betegségben szenvedőkre.*[26]

A gyengénlátás a szem fizikai rendellenességeire (fénytörő képességére) vezethető vissza, ami problémákat okozhat a térlátásban, a tájékozódásban, de a mozgáskoordinációban is. Hatással lehet az illető személyiségére és pszichéjére, és szorongáshoz, túlzott érzékenységhez is vezethet. A látássérülteknek több időre van szükségük a bizalom kiépítéséhez, mint a látóknak. Látótérszűkületük miatt az aliglátók többsége nem képes a vizuális információk befogadására. Ez a fogyatékosság a gyengénlátók esetében magatartásproblémákat és koordinációs zavarokat okozhat. A vakok esetében a teljes látóképesség hiánya akadályokat jelenthet a tanulási folyamatokban, mert a képzetek és fogalmak tára nem egyezik a látókéval. A halmozottan sérült emberek, más fogyatékosságok mellett nemcsak látássérüléssel, de hallássérüléssel is

---

[20] Fényt nem érzékelnek, nincs látásteljesítmény (http://www.katasztrofavedelem.hu/letoltes/palyazat/3sz_melleklet.pdf) utolsó letöltés 2014.03.04.

[21] Az ép látás maximum 10%-ával rendelkeznek. Fizikálisan látnak, ez a látás segítséget nyújt számukra a mozgásban, tájékozódásban, de nem elegendő ahhoz, hogy a síkírás-olvasást elsajátítsák. (látásteljesítményük 1% és 9% közötti) (http://www.katasztrofavedelem.hu/letoltes/palyazat/3sz_melleklet.pdf) utolsó letöltés 2014.03.04.

[22] Akiknek a jobban látó szemén a szemüveggel javított látása a teljes látásnak 10-33%-a (V=0,1-0.33), azaz látásélessége 67-90%-os.

[23] Nincs mérhető *vízus*, vagyis látásélesség, ám a tájékozódásban fel tudják használni látásukat (http://www.katasztrofavedelem.hu/letoltes/palyazat/3sz_melleklet.pdf) utolsó letöltés 2014.03.04.

[24] Látásteljesítményük 4% alatti, különleges optikai segédeszközökkel képesek a síkírás olvasására, de a többségük általában a pontírást – olvasást sajátítja el. Látásukat a mindennapi életben jól felhasználhatják (http://www.katasztrofavedelem.hu/letoltes/palyazat/3sz_melleklet.pdf) utolsó letöltés 2014.03.04.

[25] Látásteljesítményük 1-4% közötti, amely elegendő a síkírás optikai és/vagy elektronikus eszközökkel történő olvasásához, de az oktatásban más érzékszerveikre is kell támaszkodni (http://www.katasztrofavedelem.hu/letoltes/palyazat/3sz_melleklet.pdf) utolsó letöltés 2014.03.04.

[26] Akiknek a szemüveggel korrigált látásélessége a jobban látó szemen több 1%-nál, de látóterük mindkét oldalon körkörösen 20 foknál szűkebb, szembetegségük súlyos fokú. (http://www.katasztrofavedelem.hu/letoltes/palyazat/3sz_melleklet.pdf) utolsó letöltés 2014.03.04.

rendelkezhetnek. Számukra a kommunikációhoz speciális módszerek és szakemberek bevonása szükségeltetik.[27]

Az Audio Description esetében pontosan tudnunk kell, milyen csoport számára készül a narráció, mert a „leírandó" környezet és események leírásához választjuk a narráció fogalomtárát.

A csoportok többsége esetében elmondható, hogy nem regisztráltatják magukat vakként vagy gyengénlátóként az őket képviselő szervezeteknél, mert nem érzik magukat fogyatékosnak.

Attól, hogy valaki nagyon erős szemüveget hord, még nem jelentkezik azért, hogy regisztrálják. Az emberek többsége nem akarja felhívni magára a figyelmet, főleg, ha az semmilyen előnyt nem biztosít a számára.

A főcsoport-meghatározás definícióinak ismeretében biztonsággal kijelenthetjük, Magyarországon jelentős azoknak a száma, akik az Audio Description szolgáltatás bevezetésére igényt tarthatnak. Az akadálymentesítés a kultúra területén, az ő speciális igényeik kiszolgálását jelenti, ami Magyarországon törvényi (és – korántsem mellékesen – morális) kötelezettség.

A magyar médiatörvény külön nem említi a látássérülteket, de mint fogyatékos emberekre, rájuk is gondol, és a médiában történő „akadálymentesítést" a jog eszközein keresztül számukra is biztosítja.

1.3 A „fogyatékosság" lehetséges megközelítései

Hogy mit takar maga a fogyatékosság kifejezés, az attól függ, milyen megközelítésből vizsgáljuk. Nézhetjük filozófiai, társadalmi, orvosi, pszichológiai vagy akár foglalkoztatáspolitikai szempontból is. Minden esetben más-más a megközelítés. Más-más szempont kap hangsúlyt a definíciók kialakításakor. A következő néhány megközelítés bővebb kibontásával rámutatunk, mennyire másként látják a kutatók a „fogyatékosságot" magát. Ebből adódóan az is kitűnik, lehetetlen pontosan meghatározni a különböző fogyatékos csoportokba tartozó emberek számát. Tovább nehezíti a pontos meghatározást az egyes csoportok közötti átfedések valószínűsége is. Mindegyik megközelítés külön, speciális kutatási területet kínál az AD számára.

[27] Fogytékosságtudományi Fogalomtár. (első kiadás) ELTE; Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar. 2009.81.

A fogyatékosság eredetének kérdéséhez számos hiedelem kapcsolódik szerte a világon. *Sir James George Frazer*[28] skót antropológus „átviteli mágiának" nevezi a fogyatékossághoz kapcsolódó hiedelmeket. A rendszerint téves képzetekhez kapcsolódó történetek a világ szinte minden táján elterjedtek.[29]

A fogyatékosság eredete szempontjából külön kutatható, hogyan viszonyultak az egyes közösségek a más fogyatékossággal élők mellett a vak és gyengénlátó emberekhez a történelem során.

Amióta ember él a földön, mindig voltak olyanok, akik a többségtől külsőre is eltértek. A különböző fejlettségi szinten lévő társadalmak más-más módon viszonyultak a fogyatékossághoz. Az ókori Kínában például a „másságra" úgy tekintettek, mint ami nem helyes és nem teljes. Miközben az ókori kínai birodalomban segélyt és adómentességet kaptak a fogyatékos emberek, egyben stigmatizálták is őket és „másmilyenként" bántak velük.[30]

Kérdés, mennyire voltak „másmilyenek" a vakok és gyengénlátók a különböző közösségekben szerte a világon. Milyen hátrányt vagy előnyt élveztek az egészséges emberekkel szemben.

„*Egyenlőség, esélyegyenlőség közpolitikai megközelítései – a fogyatékosság kérdésének kapcsán is – egyrészt lineáris fejlődési irányt mutatnak az individuális modelltől a rendszerelvű modellig, vagyis az egyenlő bánásmód elvétől az esélyegyenlőségi politikán át a mainstreaming stratégiáig, másrészt napjainkban e három megközelítés leginkább egymás mellett, egymást kiegészítve működik a fejlett demokráciákban.*"[31]

Az egyenlőség, esélyegyenlőség közpolitikai megközelítése lehetőséget biztosít az AD számára, hogy megvizsgálja, vajon a szolgáltatás mennyiben támogatja a kihívással élőket a kulturális tartalmakhoz való egyenlő hozzáférés vonatkozásában. Vajon ugyanolyan feltételekkel részesülhetnek-e a kulturális javakban, mint az egészséges emberek.

A filozófiai megközelítés esetében a tudósok gyakran hivatkoznak Fukuyamára, aki az *emberi méltóságot* absztrakt fogalomnak nevezi. Szerinte a tisztelet minden embert megillet. A tisztelet azon X tényező összességének jár, melyet a nyelv, az érzések és

---

[28] Híres könyve a *The Golden Bough* először 1890-ben jelent meg és a mágiában, a mitologiában, valamint a vallásokban egyaránt előforduló, közös „elemek" hatását vizsgálta a huszadik századi kultúra vonatkozásában. (J.G. Frazer: *The Golden Bough*, New York, Canongate Books, 2010.)

[29] Könczei György: *Fogyatékosságtudományi Tanulmányok I. Fogyatékosságtudományi Fogalomtár* (első kiadás), ELTE, Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar, 2009.5-6.

[30] Könczei *i.m.*23-24.

[31] Könczei *i.m.*29.

érzelmek, tudat és tudatosság, az értelem és a morális választás komplexitása alkot. Fukuyama szerint ebből az X tényezőből mi emberek nem egyenlő arányban részesülünk. Amellett érvel viszont, hogy ezen „tényezők” az emberi faj megkérdőjelezhetetlenül létező adottságai.[32] Ismert, hogy az emberi közösségeket alkotó egyének könnyen befolyásolhatók. Tőlük függ, egy közösség tagjai tiszteletben részesülnek-e vagy sem. Ám nemcsak pozitív konnotáció tartozhat az X tényező összességéhez, hanem negatív is. Nem mindegy ugyanis, hogy egy közösség hogyan viszonyul a „jóhoz” és a „rosszhoz”.

A filozófiai megközelítés sarokpontja a rosszhoz, a „bűn”-höz való viszonyunk definiálása. A bűn ógörög nyelven céltévesztést jelent. Bizonyos vallásokban úgy vélekedtek, hogy a fogyatékos emberek valamilyen korábban elkövetett bűn miatt vezekelnek, és ez a vezeklés a fogyatékosságban manifesztálódik.[33]

A filozófiai megközelítés tekintetében kérdés, vajon hogyan gondolkodik egy adott közösség az AD szolgáltatást igénybevevő emberekről, individuális és társadalmi szinten. Mennyire nyitott vagy mennyire elutasító egy színházi, filmes vagy egyéb kulturális eseményen résztvevő közösség a vak és gyengénlátó emberekkel.

A társadalmi megközelítés a fogyatékosságot nem az adott emberhez közvetlenül kapcsolódó attribútumként kezeli, hanem, mint amit a személy társadalmi körülményei, a környezet tudatlansága, az ismerethiány állít elő.[34]

Ugyanezt a „szociális jóléti modell” a társadalmi csoportokon belül a hátrányos helyzetűek képességcsökkenéséből adódó elszigetelődésként identifikálja, mely szociálpolitikai szabályozási- és cselekvési-terv végrehajtásával, elsősorban anyagi támogatással enyhíthető. A szociálpolitikai intézkedések a fogyatékosság orvosi meghatározásán alapulnak.[35]

Kérdés, a társadalmi megközelítés modellje milyen konkrét intézkedésekkel segíti vagy gátolja az AD szolgáltatást igénybevevőket. Milyen konkrét anyagi támogatást helyez kilátásba, és mire fordítja azt, az AD szolgáltatást igénybevevő csoportok kultúrához jutását segítendő.

A szociálpolitikai célkitűzéseket segíti az esélyegyenlőségi politika is, mely „*megerősítő intézkedésekkel, hátránykompenzációs célú kezdeményezésekkel segít a hátrányos helyzetű csoportok tagjainak”* Az elv *„a különbségen alapul, a különbséget, a*

---

[32] Francis Fukuyama: *Poszthumán jövendőnk: a biotechnikai forradalom következményei*, Budapest, Európa, 2003.341.
[33] Könczei *i.m.*20.
[34] Könczei *i.m.*23.
[35] Könczei *i.m.*23.

másságot pozitív értéknek tartja, a társadalmi csoport sajátos körülményeinek átalakítására törekszik, a hátrányos helyzetű csoportok tagjait próbálja valamely meglévő struktúrához igazítani.”[36]A társadalomban jelen lévő tudatlanság következménye a negatív előjelű sztereotípiák kialakulása. „*Az előítélet nem mindig válik cselekvéssé, de az elfojtott előítélet is előítélet. A fogyatékos vagy a megváltozott munkaképességű emberekkel szembeni előítélet markáns megnyilvánulása a diszkrimináció. A fogyatékossággal élő emberek iránti előítéletes magatartás formái: szóbeli előítéletesség, elkerülés, hátrányos megkülönböztetés, testi erőszak alkalmazása (pogromok), kiirtás.”*[37]A fogyatékosságot rendszerint tévesen betegségként könyvelik el, holott a fogyatékos személy nem beteg, csak „nem egész-séges.”[38]

Kérdés, a szociálpolitikai megközelítés modellje hogyan küzd, mit tesz az AD szolgáltatást igénybevevőkkel szemben felmerülő negatív előjelű sztereotípiák megszüntetéséért.

A kutatók a szociológiai megközelítés gyökereit Talcott Parsons-hoz kapcsolják, aki 1951-ben *The Social System* című könyvében elsőként írt a betegszerepről (sick role), mely intézményes mechanizmusokon, játékszabályokon alapul, és ami a gyógyulás érdekében bizonyos rituálékat igényel. A szociológiai megközelítés modellje szerint a fogyatékossággal élő emberek nem felelnek meg a betegszerep harmadik, a „gyógyulásra” vonatkozó kívánalmainak, tekintettel arra, hogy a fogyatékosok „alap állapota” szignifikánsan nem változik, azaz nem gyógyulnak meg.[39]

De vajon a szociológiai modell hogyan segíti az AD szolgáltatást igénybevevők „alap állapotának” elfogadását?

A pszichológiai megközelítésben a vizsgálódás fókuszában maga az adott ember, az adott személy áll. „*Az általános pszichológia ismert módszertana azzal jellemezhető, hogy a kísérleti személyt – embert vagy állatot – egzakt laboratóriumi helyzetben, megfelelően variált feltételek mellett vizsgálja, és így állapít meg törvényszerűségeket*.”[40]

Újabb kérdés, a pszichológiai megközelítést figyelembe véve hogyan segíthetünk az AD szolgáltatást igénybevevő embertársainkon, hogy könnyebben beilleszkedjenek a társadalomba.

---

[36] Könczei *i.m.*37.
[37] Könczei *i.m.*31.
[38] Szabó Laura: A boldogság relatív - fogyatékosság és szubjektív életminőség. *Szociológiai szemle*, 2003/3. 86-105.
[39]Könczei *i.m.*50.
[40] Lénárd Ferenc (szerk.): *Alkalmazott pszichológia*, Budapest, Gondolat, 1984.10.

A gyógypedagógiai pszichológia a különféle fogyatékossággal élő emberek személyiségének megismerésével, a társadalomba való beilleszkedést segítő szocializációs út feltételeinek pszichológiai segítésével foglalkozik.[41]

Kérdés, a gyógypedagógiai pszichológia segítségével hogyan segíthetjük a halmozottan fogyatékos, AD szolgáltatást igénybevevők kulturális javakhoz jutását.

A foglalkozáspolitikai megközelítés szerint a fogyatékosság csökkent munkaképességként definiálandó, mely alkalmas diszkrimináció kiváltására is az egyes munkahelyeken vagy közintézményekben. Az Európai Unió Tanácsa 2000/78/EK irányelve vezeti be a munkáltató részéről *„a fogyatékos személyek igényeihez való ésszerű alkalmazkodás (reasonable accommodation) fogalmát. Ez azt jelenti, hogy a munkaadóknak meg kell tenniük a megfelelő és az adott esetben szükséges intézkedéseket, hogy a fogyatékos személy számára lehetővé váljon a munkához jutás, a munkában való részvétel, az előmenetel, az át- vagy a továbbképzés, kivéve, ha az ilyen intézkedés aránytalanul nagy terhet (undue burden) ró a munkaadóra.”*[42] A fogyatékos ember – a foglalkozáspolitikai megközelítésben – a többlet megélhetési költség mellett kiemelt figyelmet és gondoskodást érdemel.[43]

Szintén kérdés, a foglalkoztatáspolitikai megközelítés modellje hogyan segíti az AD szolgáltatást nyújtók munkáját, és az AD szolgáltatást igénybevevők munkához jutását.

A fogyatékosság társadalmi modellje nem személyes, hanem társadalmi konstrukció. A modell szemben áll az orvosi modellel, ahol maga a fogyatékosság áll a középpontban. Az érintettek szerint sokkal inkább a környezet viselkedése, a kiváltott reakciók, a társadalmi hozzáállás teszi őket fogyatékossá, sem mint a károsodottság.[44]

Kutatásra vár, vajon a fogyatékosság társadalmi modellje milyen intézkedéseket javasol az AD szolgáltatást igénybevevők társadalmi elfogadtatását segítendő.

Az orvosi (medicinális) megközelítés a társadalmi modellel ellentétben az individuum egyéni problémájának tekinti, és konstans képességcsökkenésként definiálja a fogyatékosságot, mely egészségügyi beavatkozással szinten tartható, vagy jó esetben enyhíthető. *„A beteg szerep: A betegség csökkentett képességekkel, családtól, intézménytől*

---

[41] Könczei *i.m.*58.
[42] Könczei *i.m.*39.
[43] Könczei i.m.79.
[44] Könczei *i.m.*53.

való függőséggel jár, de ideiglenes állapot, így a betegszerep is ideiglenes; eltérően a fogyatékos szereptől, amely végleges, de legalábbis tartós.”[45]

A képességcsökkenés mértékét táblázatba foglalt mérőszámokkal határozzák meg. A vakok és gyengénlátók képességcsökkenésére, a látásélesség meghatározására a *vízus*-t (V=d/D) használják.

Az orvosi modell ismeretében kérdés, milyen különleges szakmai és művészi szempontok alapján készíthetjük el az Audio Description-t a képességcsökkent vagy az orvosi szempontból halmozottan fogyatékos emberek számára.

A modellek közé illesztett kérdések, megjegyzések jól mutatják, hogy az Audio Description milyen eddig fel nem tárt, kutatásra váró területeket kínál a téma iránt érdeklődők számára. Bőven van még tehát megoldatlan kérdés és feladat.

1.4 A „fogyatékosság” jogi megközelítése

Bármilyen termék vagy szolgáltatás nemzetközi vagy hazai piacra való bevezetése csak a hatályos törvényi szabályozás figyelembevételével történhet meg. Ahhoz, hogy az *Audio Description* magyarországi bevezetésének létjogosultságát, időszerűségét és szükségességét bemutassam, kutatásom jelen fejezete a jogi szabályozás rövid ismertetésére koncentrál. Rámutatok a brit és a magyar szabályozás közötti párhuzamosságokra és különbözőségekre.

1.4.1 A BBC-nél bevezetett gyakorlat és szabályozás

Az OFCOM előírásainak megfelelően a BBC minden csatornájának digitális sugárzásra történő átállásának dátumától számítva, az elkövetkezendő 10 éven belül a sugárzott programok Audio Description-nel ellátott egyéb szolgáltatásainak aránya el kell hogy érje a teljes sugárzott anyag 20%-át, a lehető legszélesebb programportfóliót tűzve ki célul. A szabályozás ezt az előírást folyamatosan kiterjeszti a BBC más média platformon történő szolgáltatásaira is, nemcsak a hagyományos televíziós sugárzás területére. Az előírás a „creative archive” néven ismert adatbázisban található internetes tartalmakra is vonatkozik. Amennyiben a BBC mint tartalom előállító, szolgáltató vagy jogtulajdonos bármelyik programját DVD-n is szeretné megjelentetni, ugyanúgy biztosítania kell – a vakok vagy gyengénlátók számára – a megjelentetésre szánt tartalmak Audio Description-

[45] Könczei *i.m.*14.

nel kiegészített szolgáltatását is. Ha a BBC más tartalomszolgáltatónak értékesíti televíziós vagy egyéb programjait, akkor azok Audio Description-nel ellátott változata mellett a programokhoz kapcsolódó „scripteket”[46] is a vevő rendelkezésére kell bocsátania.[47]

Az RNIB[48] olyan segélyvonal felállítását javasolja, melyen a segítséget kérő gyengénlátók – nem egy automatától, hanem egy valós személytől kérhetnek útmutatást vagy segítséget. A szervezet (RNIB) egyben javasolja az operátornak, hogy az tegyen említést a betelefonáló körzetében elérhető, rendszerint kábelszolgáltatónál igényelhető Audio Description szolgáltatásról, annak előfizetési költségeiről. Ezzel is segíteni kívánják az AD szolgáltatások előfizetésének számszerű növekedését, az Audio Description médiában történő elterjedését. Javaslatuk 2005-ben hatékonynak bizonyult. Az Audio Description szolgáltatása komoly költségvonzattal jár. Az ár az előfizetők számának növekedésével – a *feliratozás* terén kialakult piaci versenyt alapul véve – jelentősen csökkenni fog a jövőben.

A vakokat tömörítő szövetség (RNIB) 1991-ben lefolytatott kutatásának adataiból pontosan kirajzolódik, a vakok és gyengénlátók a mindennapi élethez szükséges információ jelentős részét a médiából szerzik, elsősorban a televízióból. A 2003-ban megismételt és kibővített kutatásban részt vevők 75%-a nyilatkozott úgy, igényli az *Audio Description*-t mint kiegészítő szolgáltatást. Ez az adat egy másik forrásból is megerősítést nyert, mégpedig egy 16-64 és 65-75 éveseket magában foglaló kontrollcsoporton elvégzett kutatás eredménye által is, akik kifejezetten értékelték, hogy a szolgáltatás egyáltalán létezik és elérhető.[49]

A média- és tartalomszolgáltatók számára megfogalmazott törvényi kötelezettség értelmében: Nagy-Britanniában, a BBC programok 20%-át elérhetővé kell tenni a vakok és gyengénlátók számára

Véleményem szerint a brit modell mintájára Magyarországon is hasonló szempontok mentén kellene az előírásokat megfogalmazni, és a műsorszolgáltatókat, valamint a tartalomszolgáltatókat az előírások betartására kötelezni. A BBC példáját figyelembe véve, a jövőben, hazánkban is bevezetésre kerülő, eleinte igen költséges

[46] Script - forgatókönyv
[47] The Review of the BBC's Royal Charter: *1st Report of Session 2005-06*,528-530.
[48] Royal National Institute of the Blind (A Vakok Országos Szövetségének megfelelő szervezet Nagy- Britanniában)
[49] Analogue Switch-off: *A Signal Change in Television; Second Report of Session* 2005-06,53-55.

szolgáltatás ára idővel – a piaci szereplők számának növekedésével és az egyéb médiapiaci mozgások következtében – a verseny miatt jelentősen csökkenne.

1.4.2 A magyar szabályozás

A magyar álláspont a fogyatékosokkal kapcsolatos nemzetközi dokumentumok figyelembevételével született meg. Bár az Európai Közösséget létrehozó Római Szerződés (1957. március 25.) szövegszerűen nem említi a fogyatékos kifejezést, mégis a megkülönböztetés, a diszkrimináció elleni harc alapvető mérföldköveként ismert egyik legfontosabb jogi dokumentumunk. A közös piac kialakítása érdekében ebben elsősorban a női és a férfi munkaerő közötti egyenlőtlenségek eltörlését tűzi ki egyik fő célként.

A Római Szerződés azzal, hogy felhívta a figyelmet a „megkülönböztetésre", egyben előkészítette az 1997-es Amszterdami Szerződésben megfogalmazottakat, mely hatálybalépésétől (1999) kezdve túlmutat a tagállamoknak szóló *ajánlás* státuszán, és kötelező jogi érvénnyel bír. A 2002-es Madridi Nyilatkozat Preambulumában a következőket olvashatjuk: „*Az Emberi Jogok Egyetemes Nyilatkozata kimondja: minden ember szabad és egyenlő méltóságában és jogaiban. E cél teljesülése érdekében minden közösség ünnepelje a közösségeken belüli sokféleséget, és törekedjen biztosítani, hogy a fogyatékos emberek élvezhessék az emberi jogok teljes körét: a különféle nemzetközi egyezmények, az EU Szerződés, valamint a különböző nemzeti alkotmányok által elismert állampolgári, politikai, szociális, gazdasági és kulturális jogokat*."[50]

Az 1949. évi XX. tv. a Magyar Köztársaság Alkotmánya a fogyatékosságot, mint kifejezést nem használja, helyette az „*egyéb helyzet*" szerinti formulával fogalmaz.
„*70/A.§ (1) A Magyar Köztársaság biztosítja a területén tartózkodó minden személy számára az emberi, illetve az állampolgári jogokat, bármilyen megkülönböztetés, nevezetesen faj, szín, nem, nyelv, vallás, politikai vagy más vélemény, nemzeti vagy társadalmi származás, vagyoni, születési vagy egyéb helyzet szerinti megkülönböztetés nélkül.*

(2) Az embereknek az (1) bekezdés szerinti bármely hátrányos megkülönböztetését a törvény bünteti."[51]

Az 1998.évi XXVI. törvény határozottan fogalmazza meg a következő jogokat:

---

[50] Részlet a Madridi Nyilatkozat (2002) Preambulumából.
[51] Részlet a 1949 évi XX. tv. a Magyar Köztársaság Alkotmányából.

„18. § (1) A fogyatékos személy számára lehetővé kell tenni a művelődési, kulturális, sport- és más közösségi célú létesítmények látogatását”.[52]

2007. évi XCII. törvény

A Fogyatékossággal élő személyek jogairól szóló egyezményt és az ahhoz kapcsolódó Fakultatív Jegyzőkönyvet 2006. december 13-án a tagállamok (köztük Magyarország is) egyhangúlak elfogadták. Ebben rögzítik a következőket:

„*(30. cikk)*

A kulturális életben, üdülési, szabadidős és sporttevékenységekben való részvétel

1. A részes államok elismerik a fogyatékossággal élő személyek azon jogát, hogy másokkal azonos alapon vegyenek részt a kulturális életben, és minden szükséges intézkedést megtesznek annak biztosítására, hogy a fogyatékossággal élő személyek:

a) hozzáférhető formában jussanak hozzá a kulturális anyagokhoz;

b) hozzáférhető formában jussanak hozzá a televízió műsoraihoz, filmekhez, színházhoz és más kulturális tevékenységekhez;

c) hozzáférjenek a kulturális előadások vagy szolgáltatások helyszíneihez, mint például a színházhoz, múzeumhoz, mozihoz, könyvtárhoz és utazási irodához, továbbá lehetőség szerint hozzáférjenek az emlékművekhez és a jelentősebb nemzeti kulturális helyszínekhez.”[53]

Fontos megemlítenünk, hogy Magyarország Alaptörvénye (2011. április 25.) az 1949-essel ellentétben már szó szerint kiemeli és megnevezi a fogyatékos embereket és különös figyelmet fordít jogaik törvénybe foglalására.

(XV. cikk)

„(5) Magyarország külön intézkedésekkel védi a családokat, a gyermekeket, a nőket, az időseket és a fogyatékkal élőket.”[54]

A magyar hatályos médiatörvény az esélyegyenlőség biztosításaként a következőképpen fogalmaz:

„39. § (1) Az audiovizuális médiaszolgáltatás médiaszolgáltatójának törekednie kell arra, hogy műsorszámait fokozatosan hozzáférhetővé tegye a hallássérültek számára.

---

[52] Részlet a 1998. évi XXVI. törvény a fogyatékos személyek jogairól és esélyegyenlőségük biztosításáról.

[53] Részlet a 2007. évi XCII. törvény a Fogyatékossággal élő személyek jogairól szóló egyezmény és az ahhoz kapcsolódó Fakultatív Jegyzőkönyvből (Convention on the Rights of Persons with Disabilities).

[54] Magyarország Alaptörvénye XV. cikk (5) bekezdés

(2) A közszolgálati, illetve – legnagyobb éves átlagos közönségaránnyal rendelkező médiaszolgáltatása vonatkozásában – a JBE lineáris audiovizuális médiaszolgáltató köteles biztosítani, hogy

a) valamennyi közérdekű közlemény, politikai reklám, hírműsorszám – beleértve a közlekedési híreket, a sporthíreket és az időjárás-jelentést – és politikai tájékoztató műsorszám, valamint a fogyatékos személyekről szóló, illetve esélyegyenlőségről szóló műsorszám,

b) filmalkotás, játék és a 83. §-ban foglalt közszolgálati célokat szolgáló műsorszám naptári naponként, a 6 óra és 24 óra közötti műsoridőben,

ba) 2012. évben legalább hat órán keresztül,

bb) 2013. évben legalább nyolc órán keresztül,

bc) 2014. évben legalább tíz órán keresztül,

magyar nyelvű felirattal - például teletext szolgáltatáson keresztül - vagy jelnyelvi tolmácsolással is elérhető legyen.

(3) A (2) bekezdés b) pontjában foglalt kötelezettséget az ott meghatározott médiaszolgáltatóknak 2015. évtől a műsoridő teljes egészében teljesíteniük kell.

(4) A feliratozással, illetve jelnyelvi tolmácsolással megkezdett műsorszámot – a műsorszám egységét nem sértve –, valamint műsorszámok egymással dramaturgiailag összekapcsolódó sorozatát a médiaszolgáltató köteles annak teljes időtartama alatt feliratozni, illetve jelnyelvi tolmácsolással ellátni.

(5) A feliratozott műsorszámok előtt a médiaszolgáltatásban jelezni kell, hogy az érintett műsorszám az említett formában is elérhető a médiaszolgáltatáshoz kapcsolódó teletext szolgáltatáson. A műsorszámok szövege feliratozott változatának pontosnak kell lennie, a képernyő történéseivel szinkronban kell állnia.

(6) A műsorterjesztő köteles az audiovizuális médiaszolgáltató által biztosított teletext jelet, vagy más feliratozást a kép- és hangjelekkel időszinkronban minden egyes átviteli rendszeren, hálózaton vagy műsorterjesztő átviteli platformon továbbítani."[55]

A szabályozás nem említi az „egyéb" fogyatékossággal élő emberek[56] audiovizuális tartalmakhoz való hozzáférésének jogosultságát, pedig az emberi jogok biztosításának

---

[55] 2010. évi CLXXXV. törvény a médiaszolgáltatásokról és a tömegkommunikációról; A jogszabály mai napon (2014.IX.5.) hatályos állapota; (http://net.jogtar.hu/jr/gen/hjegy_doc.cgi?docid=A1000185.TV) utolsó letöltés 2015.06.06.

[56] 1998. évi XXVI. törvény a fogyatékos személyek jogairól és esélyegyenlőségük biztosításáról, 4. § a) fogyatékos személy: az a személy, aki tartósan vagy véglegesen olyan érzékszervi, kommunikációs, fizikai, értelmi, pszichoszociális károsodással – illetve ezek bármilyen

törvényi szabályozása kiemeli ezt a – hazánkra is érvényes – kötelezettséget. A társadalom kevésbé tájékozott abban a tekintetben, mennyi fogyatékossággal élő embert érint ennek a két törvénynek (Médiatörvény; Emberi jogok) az átfedéséből adódó, - véleményem szerint felületes, - nem mindenre kiterjedő szabályozása Magyarországon. *„{…} a fogyatékos személyek száma a 2001-es népszámlálási adatok szerint 577 ezer fő, amely a népesség 5,7 százalékát teszi ki. Szakértői becslések és a nemzetközi tapasztalatok ezzel szemben azt mutatják, hogy a lakosság átlagosan 10 százaléka él valamilyen fogyatékossággal - a valós szám tehát hazánkban is inkább az 1 milliót közelítheti.*”[57]

2 Az AD kronologikus történeti áttekintése

2.1 Az AD kialakulása az Egyesült Államokban

1964-ben a látássérült Chet Avery Kaliforniában egy, a hallássérülteknek készülő támogatott program mintájára új célcsoportként a vakok és gyengénlátók számára szorgalmazza az audionarrátori programok indítását. A hatvanas években a vakok érdekvédelmi szervezete elsősorban a munkahelyteremtésre koncentrált, ezért érdeklődés és anyagi támogatás hiányában a program nem kapott elég figyelmet és támogatottságot.

1974-ben Gregory Frazier MA tézisének megjelenése (*Television for the Blind*) mérföldkőnek számít az amerikai AD modell kialakításában.

1981-ben vezetik be a „szavakkal történő körülírás” (Verbal Description) metódusát a médiába. A program *Dr. Margaret Pfanstiehl* és férje, *Cody Pfanstiehl* nevéhez fűződik,[58] akik lerakják a színházi közvetítésekhez nélkülözhetetlen AD modell alapjait. Munkásságuk elismeréséért 1990-ben Emmy-díjjal jutalmazzák őket.

Ezzel párhuzamosan 1982-ben a *Metropolitan Washington Ear* közreműködésével elkezdődik az 1981-ben indult, napjainkban is futó *American Playhouse* televíziós sorozat eseményeinek – egy másik médium bekapcsolásával – rádión keresztül történő (AD verziójának) sugárzása.

---

halmozódásával – él, amely a környezeti, társadalmi és egyéb jelentős akadályokkal kölcsönhatásban a hatékony és másokkal egyenlő társadalmi részvételt korlátozza vagy gátolja; 1998. évi XXVI. törvény; A jogszabály mai napon (2014.IX.5.) hatályos állapota; (http://net.jogtar.hu/jr/gen/hjegy_doc.cgi?docid=99800026.TV) utolsó letöltés 2015.06.06.

[57] Statisztikai adatok http://emberijogok.kormany.hu/fogyatekkal-elok utolsó letöltés 2015.06.07.

[58] Elisabeth Salzhauer Axe - Nina Sobol Levent: *Art Beyond Sight: A Resource Guide to Art, Creativity, and Visual Impairment*, American Foundation for the Blind, 2003.218.

1984 az az év, amikor az AD megjelenik egy külön televíziós-hangsáv programba integrálásaként. A program bevezetése Dr. Barry Cronin nevéhez fűződik. A televíziós AD technikai megvalósításának lehetősége a sztereo tv fejlesztésének időszakában merül föl először, az úgynevezett *Second Audio Program* (SAP) keretén belül.[59]

Ismét nagy előrelépés, amikor 1986-ban a *Metropolitan Washington Ear* megalkotja az első AD hangkazettákat múzeumok, kiállítások mellékleteként a Szabadság-szobor (Statue of Liberty) és a Clinton kastély (Castle Clinton; NY) számára a *National Park Service* közreműködésével.

Az amerikai televíziós- és filmipar a következő sorrendben vezeti be az AD-t:

1987-ben *Gregory Frazier* és *August Coppola* megalapítja az Audiovizuális Intézetet a San Francisco Állami Egyetemen (*AudioVison Institute at San Francisco State University*). 1987-88-ban a *Metropolitan Washington Ear* – együttműködve a *WGBH Educational Foundation-val*, a *Public Television Playhouse Inc*.-vel, és a *Public Broadcasting Service*-szel – kutatásokat és tesztsorozatokat indít annak érdekében, hogy létrehozzák a *Descriptive Video Services (Leíró Videó Szolgáltatás, azaz az Audio Description)* szolgáltatás alapjait. Még ezekben az években megkezdődik a műholdon keresztül sugárzott *American Playhouse* 26. évadának előre rögzített, nem élő AD változatának elkészítése a *Second Audio Program* (SAP channel) keretén belül.

1988. *James Stovall* nevéhez főződik a klasszikus TV-show-k és nem mozi-forgalmazásra készült, úgynevezett *home video*-k AD verzióinak elkészítése.

1990-ben a *WGBH Oktatási Alapítvány* indít először olyan AD szolgáltatást, melyben az AD verzió jogtulajdonosa jól deklarálhatóan megjelenik, és logóval ellátott emblémát kap: *Descriptive Video Services* (DVS®).

Még ugyanebben az évben a *Metropolitan Washington Ear* közreműködésével elkészülnek az első IMAX és OMNIMAX filmek, valamint a nemzeti parkok számára készült anyagok AD verzióinak forgalmazása. A *National Academy of Television Arts and Sciences* külön *Emmy-díjjal* jutalmaz négy szervezetet és azok munkatársait, akik úttörőszerepet játszottak az *Audio Description* szolgáltatás fejlesztésében és terjesztésében. Ezek az intézetek a következők: *AudioVision Institute* (Gregory Frazier), *Metropolitan Washington Ear* (Margaret Pfanstiehl), *Narrative Television Network* (James Stovall), and *PBS/WGBH* (Barry Cronin and Laurie Everett). Az Emmy-díj felhívja a figyelmet az AD szolgáltatás és a művészet szoros kapcsolatára.

---

[59] Gary P. Handman (szerk.)*: Video Collection Development in Multi-type Libraries: A Handbook*, Westport, Greenwood Library Management Collection, 2002.140.

1991-ben *Gregory Frazier* megalapítja az *AudioVision, Inc.-t,* amely AD szolgáltatásokat kínál San Franciscóban.

1992-ben a *WGBH* elindítja *Motion Picture* (MoPix) projectjét, mely premier filmekhez biztosít AD szolgáltatásokat a kiválasztott filmszínházakban Észak-Amerikában.

1994-ben a *Los Angeles Radio Reading Service* élő AD közvetítéssel segíti az újév első napjára eső *Virág Karnevál* (Roses Parade) televíziós közvetítését, melyet milliók követhetnek figyelemmel a televíziók képernyőjén keresztül.

Ugyanebben az évben a *Metropolitan Washington Ear* közreműködésével megszületik az első opera-előadás, a *Pillangókisasszony* AD változata a Washingtoni Operaházban.

Szakmai sikerként könyvelhető el az első *Audio Description* konferencia megszervezése egy évvel később.

1995-ben az *Audio Description International* (ADI) első nemzetközi konferencia a John F. Kennedy Center-ben debütál.

1998 a nagy áttörés éve. A *Rehabilitation Act,* – mely a sérült emberek jogait foglalja magába – kiegészül egy új bekezdéssel. Ennek eredményeképpen 2001 júniusától minden központi ügynökség (Federal Agencies) által előállított, megrendelt filmet, multimédia és információs technológiával közvetített „anyagot" kiegészítő AD szolgáltatással kell ellátni.

1999-ben a *Federal Communications Commission* (FCC) kimondja az AD szolgáltatás szabályozásának fontosságát, mely nagy hatással van a televíziók működésére.

2000-ben az *FCC* a top 25 televízió számára 50 óra *Audio Description*-nel ellátott program előállítását írja elő negyedévenként.

2002-ben a *John F. Kennedy Center* ad helyet a második nemzetközi AD konferenciának (ADI).

2003-ban *Ed Markey* képviselő törvényjavaslatot terjeszt a *Kongresszus* elé, mely újragondolná a korábban az *FCC* által előterjesztett televíziókra vonatkozó AD szabályozást. A törvényjavaslatot nem fogadják el.

2005-ben *John McCain* szenátor is megpróbálja a *Kongresszus* elé terjeszteni azt a törvényjavaslatot, mely újragondolná a korábban az *FCC* által előterjesztett televíziókra vonatkozó AD szabályozás pontjait. Az általa kiegészített törvényjavaslat sem kerül elfogadásra.

2006-ban a Kaliforniai AD Szövetség (*California Audio Describers Alliance*) létrehozza a szövetségi államokra vonatkozó nemzeti AD standardot. A standard szakmai és etikai kódexet is tartalmaz.

2007-ben megalakul a *Coalition of Organizations for Accessible Technology* (COAT). A COAT egy a közel 200 nemzeti, regionális, állami és közösségi szervezetek közül, mely a jogalkotás és szabályozás területén segíti az *Audio Description* szolgáltatásokat nyújtó for- vagy non-profit vállalkozásokat. Az *Audio Description Coalition* megjelenteti az első, szakemberek számára készített AD-re vonatkozó szabályrendszert. 2008-ban a Captioned Media Program, együttműködve az Amerikai Vakok Alapítványával (*American Foundation for the Blind*) megkezdi az oktatási területeken megjelenő filmeket, videókat kísérő AD-re vonatkozó szabályok publikációját.

2009-ben az Amerikai Vakok Szövetsége (*American Council of the Blind*) AD tréningek, oktatási standardok megismertetését célzó programokat indít.

2010-ben az Egyesült Államok elnöke, Ifj. Barack Hussein Obama kézjegyével látja el a benyújtott törvényjavaslatot (*21st Century Communications and Video Accessibility Act*), mely mennyiségileg és minőségileg szabályozza a top 25 televíziós piacon megjelenő Audio Description-nel ellátott filmek megjelentetésének feltételeit.[60]

Az amerikai AD megjelenésének, fejlődésének, a jogi szabályozás megszületésének időrendi áttekintésén keresztül pontos képet kapunk a napjainkra már elfogadott szolgáltatás történetéről. Megerősíthet bennünket, hogy az amerikai példán felbuzdulva, kitartóan harcoljunk azért, hogy jelentősen javuljanak vak és gyengénlátó honfitársaink kultúra-hozzáférési esélyei.

2.2 Az AD kialakulása Európában

2.2.1 Spanyolország.

Gerardo Esteban a spanyol polgárháború után, 1940-ben a Barcelona Rádióban (Radio Barcelona) heti rendszerességgel, élőben jelentkezett egy-egy filmszínházból, és saját szavaival kommentálta az éppen vetített film képkockáin látható eseményeket. Az áthallás miatt a közvetítések zavarták a mozinézőket, ezért azokkal a filmforgalmazókkal, akikkel meg tudtak állapodni, a későbbiekben a mozitermek helyett a forgalmazók saját vetítőjéből (screening room) jelentkeztek az élő rádióközvetítések az 1940-50-es években a

[60] A történelmi áttekintéshez segítséget és útmutatót nyújtott az amerikai Audio Description Coalititon honlapja (http://www.audiodescriptioncoalition.org/history.html) utolsó letöltés 2015.02.15 20:38

televízió megjelenéséig.[61] *Esteban* zsenialitása – szuggesztív előadásmódja mellett – abban rejlett, hogy sikeresen párosított már meglévő médiumokat (rádió, filmszínház) annak érdekében, hogy a filmeket elérhetővé tegye a vakok vagy gyengénlátók számára.

A korai rádióközvetítés-kísérletek nagyban hozzájárultak – az Európai Unió által is támogatott – 1991-es spanyol *Audesc* rendszer kiépüléséhez. A rendszer használatát a spanyol vakok szövetsége (ONCE)[62] előszeretettel javasolja és kínálja tagjai számára. A program televízióban való megjelenéséig még pár évet várni kellett, mivel az andalúz CANAL SUR csak 1995. február 22-én sugározta első filmjét a vakok és gyengénlátók számára az új szolgáltatás keretében. 1996 végére már 76 film készült az új technológia integrálásával. 1997-ben a vakok és gyengénlátók mellett a siketeket is megszólító új programsorozat indult *Cine para todos* (mozi mindenki számára) néven, s 2001-ig összesen 132 filmet láttak el *Audio Description*-nel a vakok, és speciális felirattal a siketek számára (Hard-of-Hearing). A programmal párhuzamosan 1999-ben megindult az első *sitcom*[63] sugárzása (Plats Bruts) is, melyet a kibővített AD szolgáltatással számtalan másik követ.

Fontos megjegyeznünk, hogy Spanyolországban az AD szolgáltatást jelző emblémák csak szórványosan jelennek meg a DVD piacon forgalmazott filmeken, jelezvén, van még hova fejlődni.[64] A spanyol modell elvitathatatlan előnye, hogy sikerült standardizáltatniuk a nyelvükhöz, kultúrájukhoz legkézenfekvőbb technikai és szakmai metódusukat. Minden film egyedi problémákat is felvethet. A szakemberek a mai napig öt referenciaként elfogadott „útmutatást" ismernek el kiindulópontként, melyek a következők:[65]

1. A Spanyol Standard (Spanish Standard UNE 153020:2005; „Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías" – Spanish Standard Agency AENOR on 26.01.2005) Rövid ismertetés: a

---

[61] Arandes Jorge- Orero Pilar: Pioneering audio description: An interview with Jorge Arandes, *Jostrans - The Journal of Specialised Translation*, 2007/7, pp.179 -189. (http://www.jostrans.org/issue07/art_arandes.php) utolsó letöltés 2015.02.20.

[62] (Organización Nacional de Ciegos Españoles)

[63] sitcom – situation comedy, a televíziós vígjátékok egy alfaja, bevezetése az Egyesült Államokban William Asher nevéhez fűződik

[64] Pilar Orero: Sampling audio description in Europe, in: Jorge Díaz-Cintas - Pilar Orero - Aline Remael (szerk.)*: Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*, New York, Rodopi, 2007.111.

[65] Pilar Orero - Steve Wharton: "The Audio Description of a Spanish Phenomenon: Torrente 3", *JosTrans*, 2007/7:164-178.

standard három részre tagolódik. Az első rész általánosságban írja le, mely területeken alkalmazható az audionarráció. A második rész az Audio Description gyártási folyamatára koncentrál, melyben hangsúlyt kapnak a definíciók, a különböző „terminus technicus”-ok meghatározásai. A harmadik rész a narrátor szerepére és feladataira fókuszál.

2. „Audio description for recorded TV, Cinema and DVD Experimantal Style Sheet” Aline Remael 2005. Rövid ismertetés: a belga javaslat egyetemi diákok által összeállított konkrét filmeken, televíziós sorozatok epizódjain keresztül összeállított kiindulópontként fogható fel. Amiben különbözik a nemzetközileg elfogadott AD „javaslatok” közül, az a narrátor elemző, megközelítő módszere, mely a film eredeti struktúrájának fontosságára való koncentrálásra hívja fel a figyelmet.

3. Independent Television Commission (ITC) Guidance on Standards for Audio Desription (2000).

Rövid ismertetés: az öt egységre bontható „iránymutatás” rengeteg gyakorlati példán és analízisen keresztül tesz javaslatot az AD elkészítésére. Az egységek közül az első rész rövid történelmi összefoglalóval kezdődik, és meghatározza az AD létrehozásának célját, hangsúlyozva a célcsoport, a vakok és gyengénlátók esélyegyenlőségen alapuló média „elérésének” fontosságát. A második az AD forgatókönyv elkészítésének lépéseit elemzi. A harmadik rész a korrekt nyelvtani szerkezetek alkalmazására tér ki, mely az idő, a hely és a karakterek leírása szempontjából elengedhetetlen. A negyedik rész 12 televíziós programtípust boncolgat az egész estés filmektől, a musicalen át, a szappanoperák, a sport- és élőközvetítések, gyermekprogramok, valamint a promóciós anyagok narrációját illetően.

4. Bernd Benecke, Elmar Dosch: Wenn aus Bildern Worte werden. Durch Audio-Description zum Hörfilm (2004)

Rövid ismertetés: hasonlóan a spanyol standardhoz konkrét javaslatokra szorítkozik az AD nyelvezetét illetően, valamint a szereplők külső-belső leírását, karakternevük esetleges említését, a kezdő kredit közvetítésének technikai lehetőségét illetően.

5. Joe Clark útmutatásai (melyek a szerző honlapján találhatók). Az „útmutatás” rövid ismertetője: a BBC standard kiegészítését, az alkalmazást illető egyedi problémák kiküszöbölését segítő technikai javaslatok megfogalmazását tartalmazza.

2.2.2 Németország

Németországban minden film és televíziós sorozat a hagyományoknak és a német precizitásnak megfelelően német szinkronnal kerül adásba. A Cannes-i filmfesztiválon nagy sikert aratott AD-val ellátott filmeken felbuzdulva, Andrea Hartwig, Robert Müller, Bernd Benecke, (ma a Bayerische Rundfunk AD elkészítéséért felelős egyik főosztály vezetője), valamint Helmar Dosch elhatározták, hogy megalakítják a *Münchner Filmbeschreibergruppe-t.* 1989 decemberében a Columbia TriStar és a 20th-Century-Fox anyagi támogatásával megkezdődött a néhány sikeres amerikai vígjáték AD-vel történő elkészítése és sugárzása, közöttük a hazánkban is bemutatott *Vaklárma* (1989), és a *Nicsak, ki beszél még!* (1990). A sikereken felbuzdulva, a bajor vakok szövetségének (Bavarian Union of the Blind) támogatását is maguk mögött érezve megkezdődhetett a televíziós, videó és DVD piac meghódítása. 1993 októberében megjelent az *Aranyoskám,* melyet a nagyközönség előtt a ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen) is levetített. Az elkövetkező években évi átlag két film készül a kibővített szolgáltatással 1996-ig. 1997-től az ARTE is bekapcsolódik a gyártásba. Míg az angolszász területen a BBC, addig Európában az ARTE biztosít megjelenési felületet az európai művészfilmek bemutatásához. Az első hazai gyártású német film az *Eine unheilige Liebe* (1993) élő AD változata nagy sikert aratott a Müncheni Filmfesztiválon. A kezdeti időszakban az előállítási költségeket a vakok szövetsége finanszírozta, napjainkban már a televíziós csatornák vállalták magukra az AD előállításának költségeit.[66] A közelmúltban a *Deutsche Hörfilm GmbH* (DHG) non-profit szervezet specializálódott a vakok és gyengénlátók számára audiovizuális tartalmak, múzeumok, kiállítások tartalmainak elérhetővé tételére, valamint színházi előadások lebonyolítására.

2.2.3 Portugália

A földrajzi közelség a szomszédos Spanyolországgal, a meg nem osztott kísérleti eredmények lassították az AD szolgáltatás bevezetését Portugáliában. Míg Spanyolországban a kezdeményezés és kísérletezés időszaka 1940-re datálódik, addig Portugáliában ez az időszak csak 2003 decemberétől kerül a figyelem középpontjába. Ekkor mutatja be az első klasszikusnak számító hazai gyártásban készült filmet[67] a

[66] Pilar *i.m.*113.
[67] *A Menina da Rádio,* Arthur Duarte 1944.

portugál közszolgálati televízió (RTP).[68]A technikai megoldás hasonló a spanyoléhoz: egy a televízió mellé állított rádióból követhették az eseményeket a vakok és gyengénlátók. Még ugyanabban az évben két másik film fémjelezte a portugál törekvéseket, melyet egy évvel később *A Ferreirinha* című (2004–től napjainkban is futó) televíziós sorozat követett. Az új szolgáltatás beindítása a *TV Cabo* és a *Lusomundo Gallery* premierfilmekre szakosodott televízió-csatornák vezetőinek figyelmét is felkeltette, és 2004 decemberétől – már az elérhető digitális *set-top-box*oknak köszönhetően – havi rendszerességgel mutatnak be új filmeket a közönségnek Az AD szolgáltatással ellátott filmek száma 2006-ban elérte a 106-ot, ez a szám azóta csak növekedett.[69]

2.2.4 Belgium

A szociális érzékenyég és a társadalom fejlettsége nem feltétlenül mutat ösztönző erőt a demokratikus államokban. Belgium gazdasági fejlettsége, társadalmi függetlensége, demokrácia iránti elkötelezettsége, fejlett szociális érzékenysége megkérdőjelezhetetlen. Az ország mégsem mutat kimagasló eredményeket az AD bevezetésében, elterjesztésében. A belga vakok és gyengénlátók érdekvédelmi szövetségének[70] kezdeményezésére a program beindításához Markus Weisst, a nagy tapasztalattal rendelkező külsős szakértőt kérik fel, aki tevékeny szerepet játszott a brit modell 1991-es európai uniós AUDETEL program beindításában. Weiss segítségével és közreműködésével két kísérlet indult. Az egyik, *Shakespeare: Vízkereszt, vagy amit akartok* című darabjának színpadi közvetítése az antwerpeni Városi Színházból (City Theatre), amelyre 1995. április 9-én került sor, illetve az *Along the Quay* című angol rendőrökről szóló televíziós sorozat egyik epizódjának AD feldolgozása, melyet 120 látássérült néző előtt vetítettek 2006 januárjában. Sajnos napjainkig nem készült egyetlen film vagy televíziós sorozat sem a nagyközönség számára, mely tartalmazott volna AD szolgáltatást.[71]

Összességében elmondható, nincs összefüggés az államok demokratikus berendezkedése, társadalmi, gazdasági fejlettsége és az AD szolgáltatás elterjedése között. Spanyolországban nagyobb eredményeket értek el ezen a területen, holott a gazdasági különbség, a munkanélküliség jóval nagyobb, mint a fejlettebb Belgiumban. A vakok és gyengénlátók Spanyolországban nagyobb figyelmet kapnak, mint Brüsszelben.

---

[68] Radio e Televisao de Portugal
[69] Pilar *i.m.*113.
[70] Blindenzorg Licht en Liefde
[71] Pilar *i.m.*113.

2.2.5 Nagy-Britannia

Az Audio Description bevezetésének gondolata 1980-ban merült fel először egy családi vállalkozásként vezetett, Robin Hood-ról elnevezett kis színház tulajdonosaiban, Averham városkában, Notthinghamshire-ben. A látogatottság növelésének érdekében megszólított új közönségréteg a vakok és gyengénlátók nagyszámú közösségére esik. A sikeres kísérletek felkeltették Norman King színdarabíró érdeklődését, aki a program bevezetését ajánlotta a Royal Windsor Színház menedzserének, aki később szorgalmazta a szolgáltatás rendszeresítését, ami 1988. február 6-tól[72] folyamatosan elérhető a színházban. Napjainkban több mint 100 színház- és előadóművészeti szervezet kínálja szolgáltatásait a vakok vagy gyengénlátók számára Nagy-Britanniában, amivel az ország az első helyen áll Európán belül, maga mögé utasítva Franciaországot, az ő 5 színházával.[73] Három évvel később az AD szolgáltatás már hivatalos formában is napirendre kerül az Európai Unión belül, és támogatókra lel az 1991-es AUDITEL projektben. A *Független Televíziók Szövetségét* (Independent Television Commission) felváltó OFCOM[74] megteremti tagállamai részére a program jogi feltételeit. Nagy-Britanniában széleskörű tesztperiódus bevezetésével, az érintettek bevonásával a minőségi szolgáltatás elterjesztése válik az elkövetkezendő évtized prioritásává.[75]

3 Érzékelés – észlelés

Az audiovizuális tartalmak érzékelése, észlelése felerészben a hang, felerészben a kép érzékelésén, észlelésén alapul. Az érzékelés, észlelés a fizikai és biológiai alapja mind az egészséges emberek által történő vizuális és auditív események befogadásának, mind pedig a vak vagy látásukban korlátozott emberek által felfogott auditív események hangészlelésnek.

„Az inger az a fizikai esemény, amely az érzékszervben fizikai aktivitást vált ki. Az érzékszervben történik ennek az információnak a lefordítása elektrokémiai kódokba (ingerület). Az ingerület azok az idegi információk, melyek az érzékszervekből az agyba jutva érzékletekké szerveződnek. Az agy elfogadja a szenzoros információt, szervezi,

[72]Az első audio description-nel ellátott színdarab a *Stepping out*
[73] ITC Guidance on Standards for Audio Description, May 2000.4.
[74] Office of Communication
[75] Pillar *i.m.*113.

integrálja, feldolgozza, és értelmezi azt.”[76]Annak a szakembernek, aki az *Audio Description* során beavatja a gyengénlátókat az általuk láthatatlan események világába, tudnia kell, milyen folyamatok zajlanak le a hallás fizikai jeleinek érzékelésén keresztül az észlelés összetett, bonyolult folyamatáig.

A sound designer, aki a teljes film hangzásáért felel, mindezekkel tisztában van, és figyelembe veszi az alkotófolyamat során. Tudja, hogy nem minden inger vált ki érzékelést. Az abszolút küszöb az a legkisebb inger, amely beindítja az érzékelés folyamatát, valamint a felső küszöb az a határ, amely fölött a hallószerv által érzékelt inger fizikai fájdalmat, tartósan pedig halláskárosodást okoz. Az alkotóművész alkalmazhat időszakosan olyan effekteket, amelyek a felső küszöb „környéki” ingerek „kellemetlen” hatására építenek. Természetesen a hangkeverés során a kijövő jel sohasem éri el a felső küszöböt, nehogy halláskárosodás lépjen fel, de célja lehet a művészi kifejezés eszközeként félelemkeltésnek, elrettentésnek, vagy megdöbbentésnek. Példa erre a háborús jelenetek művészi ábrázolása. A közeli vagy távoli robbanások hangeffektusai közelebb hoznak, vagy távolabb visznek bennünket a drámai jelenet helyszínétől, ami a valóság illúzióját kelti. (Nyugaton a helyzet változatlan; A híd túl messze van; A halál ötven órája; Apokalipszis most; A szakasz, stb.)

Az *érzékelés* (szenzoros folyamat) nem más, mint az érzékszervek – jelen esetben az AD befogadói oldalon a hallószerv – közvetlen reakciója a környezet ingereire, mely ingert a hang frekvenciája, erősségi szintje és ideje határoz meg.[77]Az *észlelés* olyan bonyolult kognitív folyamat, amely a fizikai ingerek jeleit szelektálja, rendezi, és végül értelmezi.

Mivel az AD nem más, mint a vizuális jelek verbális jellé alakítása, ezért a kódolói oldallal, a vizuális jelek továbbításáért felelős Audio Describer által érzékelt jelbefogadás ismertetésével kezdünk, ahol a látás az elsődleges jelbefogadás.

---

[76] Juhász Márta - Laufer László: Megismerő folyamatok, in: Juhász Márta – Takács Ildikó (szerk.): *Pszichológia*, Budapest, Typotex, 2006.14.

[77] William A. Yost - Arthur N. Poppers - Richard R. Fay: *Auditory perception of sound sources*, New York, Springer, 2008.1-13.

3.1 A kódolói oldal (Audio Describer)

3.1.1 A látás

A fény elektromágneses hullám, melynek a 390 nm és 780 nm közé eső tartományát a szemünk fizikai ingerként érzékeli. A fizikai inger a szemünkben (a látás érzékszervében) egy vagy több fénysugár által kiváltott ingerületként érzetet kelt, mely a látószerv idegpályáin továbbított ingerületek által, az agykéregben található látóközpontban észleletet hoz létre. A fent említett tartományba tartozó elektromágneses hullámot fényként érzékeljük. A vizuális érzékelés nem más, mint az idegrendszerünknek a környezetünkben található elektromágneses hullámokra, fényre adott közvetlen válasza. Az inger intenzitása az elektromágneses sugárzás amplitúdójától függ. Telített fényingerről beszélünk, ha a sugárzás csak egy hullámhosszúságú. Amennyiben az általunk érzékelhető fénysugárzás keveredik, akkor az a látószervünkben fehér érzetet kelt.[78]

Látószervünk környezetünkkel kapcsolatban álló fényáteresztő része a szaruhártya, mely az ínhártyába megy át. A szem külső burka az ínhártya, melyet belülről az érhártya, azt pedig a retina (ideghártya) határolja, mely fényérzékelő fotoreceptorokat (6 millió csapot és 120 millió pálcikát) tartalmaz. A csapok és pálcikák a ganglion sejtekhez kapcsolódnak. Ezeknek a bipoláris sejteknek az axonjai képezik a látóideget. A sugártest a szivárványhártya mögötti simaizomból álló képződmény, melyhez a szemlencse felfüggesztő rostokkal rögzül. A szivárványhártya közepén a pupilla található. Az inger intenzitásától függően szűkülő vagy táguló pupilla mögött a szemlencsén, majd az üvegtesten áthaladva éri el a fény az ideghártyát. A szembe jutó fény mennyiségétől függően táguló vagy szűkülő pupillák akkor is közösen reagálnak, ha csak az egyik pupillát világítjuk meg, mert a fényreflex információját szállító idegpályák kereszteződnek (direkt fényreakció). Nemcsak a pupilla-nyílás változik a fény intenzitásának megfelelően, de a szemlencse homorúsága vagy domborúsága is, ha távolodó vagy közeledő tárgyat nézünk (akkomodáció). A vestibulo-ocularis reflexnek köszönhetően vagyunk képesek egy ponton fixálni a tekintetünket, miközben a fejünket más irányba fordítjuk. A vizuális információ feldolgozása már a retinában megkezdődik, majd az elsődleges és másodlagos asszociációs látókéregben további információ-feldolgozás (színfeldolgozás, forma-, mozgás-,

[78] Oláh Attila: *Pszichológiai alapismeretek*, Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006.118-119.

mélységérzékelés) bonyolult folyamatainak következtében koherens vizuális élménnyé alakul.[79]

3.2 A befogadói oldal

3.2.1 A hang definíciói

A hang *fizikai definíciója* nem más, mint a levegőben vagy más médiumban kialakult nyomásváltozás, nyomáshullám, ami matematikai úton pontosan meghatározható. A hang *percepció általi definíciója*[80] a fül tapasztalati úton szerzett ismeretanyagára utal. Az előző meghatározza, hogy hány Hertz-en és hány decibel nyomással szól az a bizonyos hang, a második pedig azt a tanulási folyamaton alapuló ismeretet feltételezi, melynek következtében képesek vagyunk felismerni és megkülönböztetni, például hajókürtöt vagy zongorahangot hallottunk-e. E kutatás szerzője mindenképpen kibővítené a második definíciót azzal a kitétellel, mely szerint a tapasztalati, azaz a percepció által felfogott hang definiálható a hozzá kapcsolódó jelentéssel is. A jelentést az adott kontextus és a szociokulturális háttér jelentősen befolyásolhatja. Ugyanazon a frekvencián és decibel nyomással megszólaló hajókürt hangja jelenthet üdvözlést vagy veszélyt. A templomharang zúgása jelenthet többek között tűzvészt, örömteli esküvőt vagy temetést. A jelentés kontextus és kultúrafüggő.

Az *Audio Description* szakembereinek a kontextustól függő jelentés dekódolása mellett a megfelelő kulturális háttértudásra is szükségük van, ha hitelesen akarják továbbítani az üzenetet kihívással élő, vak és gyengénlátó embertársaink felé.

3.2.2 A hallás

Érzékszerveink segítségével tájékozódunk, szerzünk információt a körülöttünk lévő világról. Az emberré válás, az emberi faj túlélése az érzékszervek kifinomultságától, az információ minél pontosabb és gyorsabb továbbításától, az információ agyban történő bonyolult kiértékelésétől, feldolgozásától függ. Az értékelési, feldolgozási folyamatnak kiemelkedő szerepe van az állatvilágban nemcsak a fajok, de az egyes egyedek életben maradása szempontjából is. A hangforrás lokalizálását, a hangok meghatározását, definiálását, a környezet, a tárgyak és más élőlények jelenlétének érzékelését, a hang

[79] Oláh Attila *i.m.* 2006.120-129.
[80] E. Bruce Goldstein: *Sensation and Perception*, Wadsworth, Cengage Learning, 2013.267-311.

alapján történő azonosítást, a hangok szerepét a túlélési stratégia kialakításában mi emberek is régóta ismerjük.

A hallás *permanens ingerközvetítő érzékelési mód.*[81] A látás kivételével a többi érzékszerv működését nem tudjuk akaratlagosan kikapcsolni. Állandóan működnek. Ha az egyik részlegesen kikapcsol, szerepét átveszi valamelyik másik, például a hallás. Nagyobb durranásra, zörejre felébredünk. Ha újszülött gyermekünk felnyög, azonnal felpattanunk, hogy lássuk, nincs-e baj. Ez velünk született védelmi és túlélési ösztön. Az audiovizuális művészetek közül különösen a film és a televízió esetében a képnek és a hangnak (azaz a látásnak és a hallásnak) a kódok, üzenetek továbbításában, valamint dekódolásában lényeges szerepük van.

Tokuhama-Espinosa vizsgálta a magzati korban kialakuló hallást a többnyelvűség lehetséges oktatásával kapcsolatban. Hangsúlyozza, hogy bár közel 6000 különböző élő nyelvet beszélnek szerte a világban, és mindegyik saját, karakteres ritmussal, valamint hangzásvilággal rendelkezik, éppúgy ahogyan a nemzetek zenéi is, mégis mindegyik alaptónusként a 125-250 hertz közötti regisztert használja,[82] amit az *Audio Description* hangcsatornájának előállításakor érdemes figyelembe venni. Közismert, hogy a hangészlelés a magzati stádium korai szakaszában már mérhető. A belső fül fejlődésének jelei már a 22 napos embrión felfedezhetők, sőt, az emberi fül már tökéletesen funkcionál a magzati kor negyedik hónapja körül. A hallásküszöb (az a pont, amit már meghallunk) a terhesség 27-28. hetében már műszeresen is mérhető.[83] Kutatások bizonyítják, a rendszeres és intenzív, azaz hosszan tartó nagyon magas hangok halláskárosodáshoz vezethetnek a méhen belüli gyermek esetében.[84]

A hangok érzékelése minden irányból történik, de a két fül nem egyidejűleg érzékeli a hallójárathoz érkező jeleket. A látáson kívül a fül is alkalmas a tér érzékelésére, strukturálására.[85] A rendező koncepciója szerint akár a beszéddel, mely irányítja a vizuális észlelést, akár az egyéb akusztikus ingerek ritmusának, intenzitásának, állandóságának

---

[81] Csányi Yvonne: *Hallás-beszéd nevelés*, Budapest, Tankönyvkiadó,1966.5-8.
[82] Tracey Tokuhama-Espinosa (szerk.): *The multilingual mind: issues discussed by, for, and about people living with many languages*, Westport, Greenwood Publishing Group, 2003.103.
[83] Ruth Litovsky: Development of the auditory system, in: Gastone G. Celesia, Gregory Hickok (szerk.): *The Human Auditory System: Fundamental Organization and Clinical Disorders* (3rd Series), Elsevier, 2015.55-73.
[84] Lise Eliot: *What's going on in there? How the brain and mind develop in the first five years of life?*, New York, Bantam Books,2000.228-260.
[85] John C. Middlebrooks: Sound localization, in: Gastone G. Celesia, Gregory Hickok (szerk.): *The Human Auditory System: Fundamental Organization and Clinical Disorders* (3rd Series), Elsevier, 2015.99-117.

változtatásával irányíthatjuk a néző-hallgató figyelmét, érdeklődését az adott jelenet dramaturgiai fontossága szerint. A film akusztikus benyomásai, élményei előkészíthetik a filmen bekövetkező eseményt. Példa: csengetnek az ajtón. Tapasztalati úton tudjuk, rendszerint valaki áll az ajtó előtt és be akar jönni. Nem kell, hogy lássuk, de a tudatunk „előidézi" a bekövetkező eseményt. Feltehetőleg valaki be fog lépni a terembe. A képen látható információ nyomban kibővül egy akusztikai információval is. A hanghoz kapcsolódó jelentéstartalmakkal manipulálhatjuk a dramaturgiai feszültségszint növekedést. Steven Spielberg *Cápa* című filmjének jeleneteiben, a közeledő veszélyt csak a zene és a hangeffektek jelenítik meg, a veszély forrását nem látjuk. Hasonló dramaturgia figyelhető meg a Hitchcock rendezésekben.

Kérdés, hogyan lehet a filmdramaturgiát az *Audio Description* folyamatába beilleszteni, hiszen az előbb említett szituációban a kép és a hang nem redundáns jelkomplexumként dekódolandó az egészséges emberek számára. Nincs olyan AD „iránymutatás," mely ezt a kérdést boncolgatná és szabályozná.

4 A filmhang története a kezdetektől napjainkig az AD kutatása szempontjából

A kutatásnak ebben a fejezetében filmtörténeti áttekintés következik a némafilm korszaktól a hangosfilmen át napjainkig, az alkalmazott kép-hang szerkesztési és művészi kifejezésmódok lehetséges kapcsolódásairól. A korszakok ismertetése és elemzése elengedhetetlen, nemcsak azért, mert a törvényi szabályozás szerint az AD a némafilmre is vonatkozik,[86] hanem azért is, mert betekintést nyújt az egyes korszakok filmtörténeti sajátosságaiba és segít a különböző filmelemzési szempontok elsajátításában. Maga az elemzés része az AD elkészítési folyamatnak, segít a tartalom, a jelentés megértésében. Az AD szerkesztő csak a jelentés megértését követően képes hiteles közvetítő szerepet vállalni az AD folyamatában.

A filmhang története fejezetünkben a kutatás megpróbálja nemcsak a technikai fejlődést, de a háttérben húzódó gazdasági érdekeket is felmutatni, hogy a folyamatok mögötti összefüggésekre rávilágítson. A téma komplexitását jelzi, hogy a szokásokkal

[86] *cf.* a Bevezetésben.
http://eur-lex.europa.eu/legal-content/HU/TXT/PDF/?uri=CELEX:32010L0013&from=EN utolsó letöltés 2016.05.16. 7:00

ellentétben a fejezet egyszerre mutatja be röviden a fényképezés, a mozgókép, valamint a hangrögzítéssel kapcsolatos technikai eszközök idevonatkozó fejlődési szakaszait, annak érdekében, hogy jól látható legyen, hogyan hatottak ezek a látszólag különálló területek egymásra. A fejezet rávilágít arra, hogy a filmművészetben a kép és a hang már a XX. század elején elválaszthatatlan egységgé kovácsolódott.

A filmhang történeti fejlődése három nagy szakaszra bontható:

Sound-on-cylinder,

Sound-on-disc,

Sound-on-film.

A sound-on-disc korszaknak (a technikai értelemben vett szinkronitáson kívül) nincs különösebb jelentősége sem a kép-hangszerkesztésre, sem az AD-re, ezért ezzel bővebben kutatásom nem foglalkozik.

Az első történeti korszak a *sound-on-cylinder* nevet viseli.

4.1 Sound-on-cylinder

A kutatók sokáig *Edison* 1877. december 6-án debütáló fonográf felvételét tartották az első valódi hangfelvételnek, mivel a francia származású nyomdász és könyvkiadó, *Édouard-Léon Scott de Martinville* által készített szerkezet – bár időben korábban, 1860-ban készült és szabadalmaztatott – még nem volt alkalmas a hangrögzítésen túl visszajátszásra. A Scott-féle fonoautográf egy női előadó által felénekelt, tizenegy másodperces francia népdalrészletet (*Au Clair de la Lune)* rögzített egy égő olajlámpával bekormozott papírlapra karcolva.[87] Tudósok egy csoportjának sikerült az idő múlásával megkopott felvételt nemcsak láthatóvá, de hallhatóvá is tenniük. Fontos megjegyeznünk, hogy Scottot a hangrögzítés, mint tudományos kísérlet érdekelte csak, azzal a nem titkolt reménnyel, hogy az így rögzített anyagot később valamilyen formában felhasználhassa. Scott, mint feltaláló és kutató komoly sikereket ért el a *sztenográfia*, azaz a gyorsírás tökéletesítésének terén is.

Charles Cros nemcsak korának híres költője, de zseniális újító, feltaláló is. Nyolc hónappal Edison fonográfjának debütálása előtt Cros levelet intézett a párizsi Tudományos Akadémiához, melyben kísértetiesen hasonló leírást adott egy olyan szerkezetről

[87] John W. Klooster: *Icons of Invention*: *The Makers of the Modern World from Gutenberg to Gates*, Los Angeles, ABC-CLIO, 2009.264-265.

(paleophone), mint a fonográf, mely hangfelvételre és lejátszásra is alkalmas. A leírás „*Procedure for the Recording and Reproduction of Phenomena of Acoustic Perception*”[88] címmel jelent meg. Tőke hiányában azonban képtelen volt a szerkezet prototípusát elkészíteni, és azt működés közben bemutatni.

1872-ben *Leland Stanford*, Kalifornia kormányzója megbízást adott egy fogadás eldöntéséhez bizonyítékul szolgáló fotósorozat elkészítésére. A fogadás kérdése, vajon van-e olyan pillanat a vágtató ló mozgása közben, mikor az állat mind a négy lába a levegőben van, vagy nincs? 1878-ban a felvételek elkészítésével megbízott *Eadweard Muybridge* a galopp-pálya mentén elhelyezett 12 fényképezőgép mechanikus kioldószerkezete által készített felvételekkel történelmet írt. 1888-ban a hangfelvétel rögzítésének eszköze és a mozgás illúzióját keltő Zoopraxiscope valamilyen formában „egyesülhetett” volna, hiszen *Eadweard Muybridge* és *Thomas Alva Edison* személyes találkozója magában rejtette a két feltaláló közös jövőbeni együttműködésének lehetőségét, amely azonban nem jött létre.[89] Az az álom viszont, hogy egyszerre lehessen hangos mozgóképet rögzíteni majd levetíteni – azaz láthatóvá tenni –, elevenen élt tovább.

A fenti eseményekkel párhuzamosan, szinte egy időben, Angliában *Louis Aimé Augustin Le Prince*, aki apja jó barátjától, *Daguerre*-től sajátította el a fényképezés tudományát, és később kémiát tanult a lipcsei egyetemen, 1888-ban forradalmi találmányt szabadalmaztatott[90] az Egyesült Államokban, melyet két évvel korábban, 1886-ban állított elő. Találmánya egy *tizenhat-lencsés* felvevőgép prototípusa. Az ok, amiért a szerkezetet időnként mégiscsak hol *egylencsés,* hol *többlencsés* felvevőgépként említik, igen egyszerű. A találmány bejegyzésekor *Le Prince* ügyvédje, az amerikai találmányi hivatal alkalmazottjának kérdésére – miszerint a gép *egy- vagy több*lencsés – feltehetőleg nem ismervén a szerkezet lényegét, rosszul válaszolt.[91] Ez az apró, látszólag jelentéktelen széljegyzetként aposztrofált hivatalos bejegyzés később Amerikában sok vitát váltott ki. A találmányt 1888-ban Franciaországban és Angliában is regisztráltatták mind *egylencsés,* mind *többlencsés* változatban is. A felvevőgép – a mozgófilm feltalálójaként emlegetett *Le*

---

[88] Friedrich A. Kittler: *Gramophone, Film, Typewriter* (ford. Geoffrey Winthorp-Young és Micheal Wutz), Stanford, Stanford University Press, 1999.21.

[89] *cf.* David Robinson: *From Peep show to Palace: The Birth of American Film*, New York, Columbia University Press, 1996. 21.; valamint Stephen Herbert (szerk.): *Eadweard Muybridge*: *The Kingston Museum Bequest*, The Projection Box in association with Kingston Museum and Heritage Service, 2004.123.

[90] (US Patent No. 376.247)

[91] Jeremy Coller - Christine Chamberlain: *The lives, loves and deaths of splendidly unreasonable inventors*, Oxford, Infinite Ideas, 2009.159-166.

Prince kezében – nemcsak az *Eastman Kodak* gyár által előállított fényérzékeny papírra történő mozgás rögzítésére volt alkalmas, de a fehér felületre kivetített mozgást mások számára is láthatóvá tette. A szabadalmi bejelentés az „*animated pictures*" (megelevenített képek) kifejezést kapta. *Le Prince* életét és találmányát a mai napig misztikum övezi. 1890. szeptember 16-án a testvérét látogató *Le Prince* a korabeli krónikák és rendőrségi jelentések szerint felszállt a Dijonból Párizsba tartó gyorsvonatra, hóna alatt a találmányát rejtő teljes dokumentációs anyaggal, de a párizsi állomásra már nem érkezett meg, rejtélyes körülmények között eltűnt.[92] Hogy kinek a kezébe került a találmány, és hova tűnt *Le Prince*, fontos kérdéseket vetnek fel. Meg kell jegyezzük, közel fél évtizeddel vagyunk a *Lumiére* testvérek közönség előtt tartott vetítésének időpontja előtt. Bárki kezébe is került a dokumentáció, az könnyedén felhasználhatta, vagy az ötletet értékesíthette. Ezt az anekdotának beillő történetet azért fontos megemlíteni, mert ha tüzetesebben megnézzük a francia *Lumiére* fivérek által szabadalmaztatott kinematográf szerkezetét, igencsak hasonlított a *Le Prince*-féle alapgépre, amely valójában az *Edison* kinetoscope-jának továbbfejlesztett változata.

Edison 1889-ben Európába utazik, hogy személyesen ismerkedhessen az európai feltalálók szerkezeteivel. Találkozik *Etienne Jules Marey* francia kutató-feltalálóval, aki kimagasló eredményt ért el a mozgás fényképezésének területén. Marey az a fényképész, aki egy másodperc alatt tizenkét felvételt exponált ugyanarra a „papírképre". Technikai bravúrja jelentősen hozzájárult a későbbi mozgókép feltalálásához.

A bristoli születésű portréfotográfus, *William Friese-Greene* 1889. június 21-én benyújtott szabadalma olyan szerkezetet aposztrofált, mely egy másodperc alatt közel tíz fényképet exponált *celluloid* filmre. A szerkezet neve *chronophotographe*.[93] Egy évvel később, *Le Prince*-től függetlenül, első mozgóképfelvételein a londoni Hyde parkban békésen sétáló embereket, valamint a Chelsea-ben található Kings Road-on zajló közlekedés forgalmát örökíti meg. Rövidfilmjeit az 1890. június 26-án megrendezett brit szakmai fotográfus konferencián (*British Photographic Convention*) mutatja be.[94]

Le Princ-szel ellentétben, találmányának egyetlen gyenge pontja, hogy nem sikerült vele *folyamatosan* vetítenie.

---

[92] Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő, A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*, Budapest, Magvető, 1984.9-14.
[93] (Patent no. 10131)
[94] Peter Yorke: *William Haggar Fairground Film Maker, Biography of a pioneer of the cinema*, UK, Accent Press, 2011.47.

Ahogyan azt az előbbiekben láttuk, a kísérletek, a találmányok és azok szabadalmaztatása szinte egyszerre zajlottak Amerikában, Angliában, Franciaországban, de még Németországban is. Edison viaszhengeres fonográfját *Alexander Graham Bell* gramofonja követi 1880-ban. Hasonló elven működik, mint a fonográf, csak itt a hangrögzítés sík lemezre és nem viaszhengerre történik.

Közel a *Muybridge-dzsel* történő találkozás időpontjához, Edison 1887-ben megbízást ad *William Kennedy Laurie Dicksonnak*, készítsen egy olyan szerkezetet, melyben a kép és hangrögzítés egyszerre lehetséges, a visszajátszás pedig teljes időazonosságot, azaz szinkronitást mutat. Olyan szerkezetről beszél, mely „*ugyanazt a hatást adja a szemnek, mint a fonográf a fülnek.*”[95] A filmkamera valóban egyszerre rögzített és játszott le hangot is meg képet is a hozzá kapcsolódó fonográf segítségével, de sem a hangrögzítő, sem a vetítő között nincs fizikai kapcsolat, így valódi időazonosságról, azaz szinkronitásról nem beszélhetünk.

A *kinetoscope* első prototípusa 1891-ben készül el, de a nagyközönség előtti bemutatóra még 1893. május 9-ig várni kellett. A szerkezetet a *Brooklyn Institute of Arts and Sciences* épületében mutatták be óriási sikerrel.[96]

Dickson nevéhez fűződik nemcsak a 35 mm-es filmszalag feltalálása, később e méret standardizálása, de ami ebben a témakörben a legfontosabb, a filmszalag szélén történő *perforáció* kialakítása is. Az oktatásban gyakran csak a filmszalag méretét és a perforáció vetítésben betöltött szerepét említik, elfelejtve azt a fontos tényt, ez teszi később lehetővé két egymástól független vetítő, felvevő, lejátszó összefűzését és együttfuttatását.

A *perforáció* az egyidejűség, a szinkronitás technikai alapjának fontos kelléke a hangosfilm esetében.

Edison nemcsak kiváló feltaláló volt, de született érzéke volt a modern marketing kommunikációhoz is. A helyi lapokban[97] információcsöpögtetéssel folyamatosan ébren tartotta az újságírók érdeklődését, miszerint laboratóriuma már nagyon közel jár a fonográf és a projektor igazi szinkronizálásához.

Ennek több célja lehetett: ébren tartani a kíváncsiságot, elijeszteni a versenytársakat és az érdeklődés középpontjában tartani a kinetoscope-ot. Ezt az elméletemet látszik alátámasztani e disszertáció írójának kutatása is *Rick Altman* egy „elejtett” mondata[98] és az eladási statisztikák adatai alapján. *Altman* könyvében mellékesen megjegyzi, az 1890-es

---

[95] Rick Altman: *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press, 2004.78.
[96] Robert Niemi: *History in the Media: Film and Televison*, Los Angeles, ABC-CLIO, 2006.37.
[97] *cf.* Orange Chronicle, New York Sun, Brooklyn Standard Union
[98] Altman *i.m.*79.

évek elején elképzelhető, hogy már létezett technikai megoldás a két szerkezet (fonográf, vetítő) egyidejű futtatásához, de azt a kinetoscope gazdasági potenciálja háttérbe szorította.

Miközben folyamatosan hirdetik, hogy közel járnak a megoldáshoz, valójában csak a közönség és a lehetséges vásárlók, viszonteladók érdeklődését kívánták fenntartani. Nem több mint egy év alatt 973 darab kinetoscope-ot adtak el. Az eladási adatok alátámasztják, az elsődleges cél a kinetoscope-ban rejlő gazdasági potenciál kiaknázására koncentrálódott, és nem a vetítő és a hanglejátszó-szerkezet egyidejű, kockapontos futtatása kérdésének megoldására fókuszált.

Kiállításokat szerveztek Észak-Amerikában az egyik parttól a másikig. A kiállító tér egyik felében a közel 20 másodperces, ötven láb hosszúságú kisfilmeket tartalmazó kinetoscope-okat, a másik felében pedig a fonográfokat helyezték el. Mindkét szerkezethez egyszerre csak egy ember tudott odaállni, mert sem a kinetoscope „kémlelőnyílásához", sem a fonográf tölcséréhez nem fértek többen. A megfelelő összeg (öt cent) befizetése ellenében annyiszor nézték vagy hallgatták meg a produkciókat, ahányszor bedobtak egy pénzdarabot. Erre utal a „*nickel-in-the-slot*" kifejezés. Valószínűleg az *Edison* mögött álló hatalmas tőke, a találmányok száma (több mint ezer) és a kiváló marketing egyszerre járultak hozzá a sikerhez, azaz a kinetoscope piacra robbanásához. A többiek nagyrészt csak saját találmányaik prototípusával rendelkeztek, és nem sikerült olyan publicitást elérniük, mint *Edisonnak*.

A kinetoscope hatalmas sikere és eladási statisztikái egy idő után más irányba fordították a kutatásokat. Az érdeklődés ismét a hangosfilm felé fordult. 1895 áprilisában végül a várva várt, régóta beharangozott kinetophone (valójában egy kinetoscope és egy fonográf házasítása) megérkezik. A korabeli dokumentumokból kiderül, nem igazán az, aminek ígérték, de a szenzáció ismét háttérbe szorította az eredeti ígéretet. A néma vetítéseket felváltja a „hangos" vetítés, de még nem nagyközönség előtt. A hangkísérettel történő kinetoscope-os vetítések már ekkor megteremtik az igényt a zenekíséretek alkalmazására, és már itt kicsiben megjelenik az „egyszemélyes mozi". A szinkronitás azonban mégsem volt tökéletes. Olyan rövid filmeket gyártottak, melyekben a mozgás és a zene, a kiszámítható pontos ritmusképleteknek köszönhetően csak *látszólagos* szinkronitást eredményezett. A siker tudatos szerkesztés és kivitelezés eredményeképpen jött létre. A látszólagos szinkronitást úgy érték el, hogy a filmen rendszerint táncjeleneteket, vagy katonazenekarok felvonulását láthatta a közönség. Nem ábrázoltak dialógusokat. A technikus elégszer látta a jelentet ahhoz, hogy az első tánclépéshez igazítva, elindítsa a fonográf lejátszó szerkezetét, így a kép és a hang „nagyjából" egyszerre futott.

1895-re *Edison* ötvenöt zeneszámot ajánlott a vetítések mellé.[99]A pontos ütemre menetelő katonazenekar lépéséhez való „igazítás” egyszerűnek tűnik a négynegyedes ritmusszekvenciákat alkalmazó zeneszámok jelentős része esetében, hiszen a képet és a hangot a hatás érdekében „könnyű” volt összeilleszteni, szerkeszteni.

4.1.1 A némafilm korszak – kép-hangszerkesztési elvek

Habár a némafilm korszakban még nincs fizikai kapcsolat – „szinkronitás” – kép és hang között, a némafilmes ábrázolás eszközeivel, a narratíva „színesítésének” igénye ekkor fogalmazódik meg, és a hangosfilm korszakban manifesztálódik, tökéletesedik. Mindaz, amit a korai némafilmkorszaknak nevezett időszakot tekintve a hangról, mint a produkciót kiegészítő „show-elemről” tudunk, töredékes. A kutatási eredmények legnagyobb része teóriákon, feltevéseken, következtetéseken alapul, mivel valós, hiteles forrásanyagnak tekinthető feljegyzések csak szórványosan és részlegesen maradtak az utókorra, különösen a filmzenei anyagok vonatkozásában az 1890-től az 1910-es évekig terjedő időszakra.[100]

Nehezíti a kutatást, hogy a szakzsargon éppen kialakulóban van, és egy kifejezés – sokszor azért, mert más területekről adoptálták – egyszerre több dologra is utalhat, vagy több jelentéssel is rendelkezhet. Példa erre a *script* elnevezés is, mely angolul forgatókönyvet jelent. Roger Manvell kutatásai során kétféle *script* meghatározást használ. Az elsőt az előkészítő szakaszra (*preproduction script*), a másodikat pedig a forgatásra (*shooting script*).[101]A kettő értelemszerűen különbözik, mivel lehetnek olyan részletek, jelenetek, amelyek nem kerülnek be a végleges anyagba. Amikor az angol eredeti szövegekben a *script* kifejezéssel találkozunk, sokszor nehéz eldönteni, melyik szakaszra vonatkozik, ha a gyártási időszak nincs pontosan definiálva.

A korabeli angol nyelvű szövegek gyakran használják a *cue sheet* kifejezést, ami a zeneszerző „forgatókönyve”. Tartalmazza mindazokat az információkat, amelyek a zene pontos kapcsolódási pontjait jelentik a film képkockáihoz viszonyítva. Segítik a zeneszerzőt a *score*[102] pontos hosszának kidolgozásában, később a karmestert a zenei felvétel elkészítésében. A korabeli dokumentumokból kiindulva a némafilm korszakban a *cue sheet* inkább *zenei javaslatokat* foglalt magába, mint kockapontos „belépési és

---

[99] Altman *i.m.*80-81.
[100] Martin Miller Marks: *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924.*, New York, Oxford University Press, 1997.27.
[101] Roger Manvell (szerk.): *"Screenwriting", in The International Encyclopedia of Film*, New York, Crown, 1972.449.
[102] Score – szerzett vagy komponált filmzenemű

kilépési" kódokat. Charles Berg felhívja a figyelmet a korabeli angol feljegyzésekben gyakran előforduló „*original score*" kétértelműségére is.[103] Az előbbi példa jól mutatja, hogy a rendelkezésre álló dokumentumok átvizsgálása milyen nehézségekbe ütközik. A némafilm korszakban ugyanis az „*original score*" kifejezés sokszor a korabeli népszerű dalokra és a klasszikus szerzők darabjainak az előadáshoz kapcsolódó egy fajta zenei szerkesztettségére utal, ellentétben a szó eredeti, angol denotatív jelentésével, ami *szerzett zenét* jelent.

4.1.2 A cue sheetről bővebben

A XIX. század végén, a XX. század elején, a tízes évekig nem fordítottak komolyabb figyelmet arra, hogy milyen zenék is legyenek az előadás alatt. A zongorakísérő zenei képzettségén és érzékenységén, hangulatán múlt, a közönség milyen zenei motívumokat hallott az adott képsorok alatt. Gyakran a kor populáris, éppen népszerű dalait, dallamait, vagy azok szabad feldolgozásait hallhatták. A nézők és a filmkészítők elvárásainak növekedésével megjelent az igény a standardizálás felé. A filmalkotók, disztribútorok úgynevezett „ajánlott" zenei listákat kezdtek árulni a filmek mellé, megkönnyítve a mozitulajdonosok, zenekarvezetők, zongoristák életét. Eleinte „musical suggestions", „musical settings", „musical programs", „musical plots", vagy „music cues" néven árulták a zenei ötletek listáit, amelyeket újságokban, folyóiratokban jelentettek meg.[104]

A cue scheet „feltalálójának" a kutatók egy része – köztük Merwin Cook[105] is –, bizonyos fenntartásokkal bár, de *Max Winkler*t tartja. A szakértők Winkler 1951-es publikációjára hivatkoznak,[106] amiben a szerző plasztikusan meséli el, hogyan pattant ki az alapötlet a fejéből. „*One day in the spring of 1912*" – kezdi a visszaemlékezést Winkler. Amikor Winkler megnézte a *War Brides* (r. Herbert Brenon) című filmet, azt tapasztalta, a zongorista félreértelmezte a képen látott drámai jelenetet, és egy teljesen oda nem illő korabeli frivol slágert kezdett játszani. Winkler, aki ekkor a Carl Fischer kiadónál

---

[103] Charles Berg: *An Investigation of the Motives for and Uses of Music to Accompany the American Silent Film, 1896-1927*. Dissertations on Film Series of the Arno Press Cinema Program, New York, Arno,1976.158.

[104] *cf*. Edison Kinetogram-ja, a Vitagraphe Bulletin of Life Portrayals-a, vagy a Film Index, Moving Picture World, Motion Picture News kiemelt hasábjait in: Rick Altman: *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press, 2004.346-367.

[105] Mervyn Cooke (szerk.): *The Hollywood Film Music Reader*, New York, Oxford University Press, 2010.5-15.

[106] *cf*. Max Winkler: *A penny from Heaven*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1951.

tevékenykedett, ötletével megkereste a cég vezetőit, hogy a zongoristák számára szerkesztett, nyomtatott formában zenei javaslatokat árusítsanak, megteremtve egy új, éppen kialakulóban lévő zenei piac alapjait. A kutatók közül egyedül Royal S. Brownnak tűnt fel, hogy Winkler visszaemlékezéseinek az időpontra vonatkozó adatai („*One day in the spring of 1912*") az ötletgazda szerepét illetően bizonyos kérdéseket vetnek fel, melyeknek hangot is adott *Overtones and Undertones*[107] című írásában.

Azért fontos ezt megemlítenünk, mert hatalmas piacot jelent a zenei kiegészítő anyagok árusítása, és az „ötletgazdák" szerepe ebben a kérdésben nem mellékes. Hogy kihez tartozik a zenei kiegészítő anyagokhoz kapcsolódó szerzői jogi tulajdon kérdése már a XX. század elején felmerül. A válasz nemcsak a némafilmet kísérő, de a hangosfilmben elhangzó zeneművek másodlagos piacalakító szerepének kialakulására és megerősödésére is hatással van. A magazinok mellett lassan megjelennek a könyv formában kiadott gyűjtemények is, melyek a lehetséges kísérő zeneművek javaslatait tartalmazzák. Az első ilyen összegyűjtött, nyomtatásban megjelent könyv Eugene Ahern nevéhez fűződik, és 1913-ban *What and How to play for Pictures*[108] címen jelent meg. Ahern elsősorban kisvárosi zongoristáknak szánta segítségül az anyagot. A zeneművek címei mellett javaslata alapján, a zongoristák játsszanak kellő hangerőn, ne váltogassanak gyakran a zeneszámok között a jelenetek alkalmával, hetente cseréljék le a teljes repertoárt, nehogy unalmassá váljon a filmeket kísérő előadás és elveszítsék a közönséget.

Itthon kevesen ismerik a magyar származású Ernö Rapée[109] munkásságát, akinek 1924-ben, New Yorkban publikált könyve[110] mérföldkőnek számít a némafilmtörténet kutatásban. Rapée a Budapesti Zeneművészeti Akadémián szerzett ismereteit felhasználva, különös tehetségéből adódóan pontos, igazán használható instrukciókat, javaslatokat ad a filmiparban dolgozó zenésztársainak. A wagneri leitmotiv felhasználásával az egyes szereplők megjelenéséhez kapcsolható zenei betétek, témák kialakítását javasolja. A XX. század elején revelációnak számító megoldás máig biztos alapot jelent a klasszikus és

---

[107] A War Brides című filmet ugyanis 1916-ban mutatták be és nem 1912-ben, ahogyan arra Winkler emlékszik. A másik időbeli pontatlanság pedig az, hogy 1912-ben már javában ajánlották portékáikat az előbb említett magazinok, *cf.* Royal S. Brown: *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley and Los Angeles, University Of California Press,1994.

[108] *cf.* Eugene Ahern: *What and How to play for Picture*, Twin Falls, Idaho, News Print,1913.

[109] Ernö Rapée (1891-1945) Budapesten született, később Amerikába emigrált virtuóz zongorista, karmester. Pályájáról és munkásságáról bővebben *cf.* Ross Melnick: *American Showman: Samuel "Roxy" Rothafel and the Birth of the Entertainment Industry, 1908-1935*, Columbia University Press, 2014.251-343.

[110] *cf.* Ernö Rapée: *Motion picture moods, for pianists and organists: a rapid-reference collection of selected pieces, adapted to fifty-two moods and situations*, Encyclopedia of Music for Picture, New York, Arno Press,1924.

kortárs filmzeneszerzésnek. Tanulmányából megdőlni látszik az a tétel, hogy a némafilm korszakban állandóan és folyamatosan szólt volna „valamilyen” zene a vetítések alatt. Rapée komoly jelentőséget tulajdonít és javasol a korabeli zenészeknek – zenekarok esetében a karmesternek –, mikor tartsanak a fontos, dramaturgiai pontoknál szünetet és mikor lépjenek be újra. Profizmusa kiterjed a „zenei könyvtárak”, valamint a nem várt események[111] professzionális helyzetkezelésére is. Könyvéből azt is megtudhatjuk, a zenekíséret mindig az adott közönség hangulatához alkalmazkodott és előadásról előadásra – a show gerincét adó zeneszámoktól eltekintve – változott.

Rapée nemcsak a szereplőkre figyel oda, de az egyes helyszínekhez, földrajzi tájakhoz, országokhoz, népekhez kapcsolható zenei ötleteket is javasol, melyek által azok jól beazonosíthatóak. Tudta, ahhoz, hogy az auditív elemek pszichológiai hatást váltsanak ki a nézőkből, nem kell feltétlenül tudatosítaniuk a zene „üzenetét”, mivel az a tudatalattira hat. Rapée a következő alapszerkesztési elvet javasolja a filmekhez: először a zene segítségével határozzuk meg, földrajzilag hol, milyen nemzet területén játszódik a történetünk. Másodszor, minden fontos szereplőnek a megjelenés sorrendjében adjunk egy zenei témát (leitmotiv). Harmadszor, a legfontosabb a szerelmi téma zenei ábrázolása. Ellenpontként a „fő gonosznak” szintén karakteres zenei megjelenést kell biztosítani, csak úgy, mint az operában. Feszültségoldásra, a filmekben szereplő humoros karakterre is gondol, akit zeneileg szintén „ábrázolni” kell. Profizmusára utal az is, hogy felkészíti a zenészeket arra a szituációra is, amikor egyszerre több karakter látható a képen. Külön szakmai kérdés, melyik karakter zenéje élvez prioritást, kinek a zenéjét halljuk erőteljesebben. Rapée javaslata, a zenekarok ne csak populáris dalokat használjanak, hanem a zeneszerzők írjanak a szituáció hangulatának megfelelő dallam szekvenciát, a zenei ellenpontozás szabályai szerint.[112]

Rapée könyve hiteles képet ad az 1920-as évekről. Rámutat, hogyan hangzik a kép a némafilm korszakban, és milyen szerkesztési elvek alapján születik meg az az irányzat, ami később a hangosfilm klasszikus hollywoodi korszakát is jelentősen befolyásolja. Rapée ösztönösen érzi, a zene nemcsak kísérő szerepet játszik, ahogyan azt tévesen sokáig gondolták, hanem jóval több annál. Leköti az emberek figyelmét, megteremti a hangulatot, sőt, sok esetben, amikor gyengébbre sikerül egy-egy alkotás, feljavítja a képet és „eladja” azt.

---

[111] A filmszalag gyúlékonyságából és az átforrósodott vetítőgép miatt gyakoriak voltak a tűzesetek.
[112] Cook *i.m.*21-29.

Winklernek és a többi kiadónak köszönhetően a húszas évek végére igazi zenei iparággá fejlődött a hanggal kapcsolatos kiegészítő anyagok előállítása, forgalmazása.

A verseny növekedésével megjelentek az első szerzői jogi perek. A zenék, zeneszámok, betétdalok jogtalan felhasználásának megakadályozása érdekében megalakult az *American Society of Composers, Authors, and Publishers* (ASCP), amely a zeneszerzők, szerzők és kiadók érdekeit képviselte. Hangsúlyozni szeretnénk, hogy 1914-et írunk. Precedens értékű perek sokasága kezdődött el, védve a műveket a jogtalan felhasználás ellen.

A fenti összefoglalóból láthatjuk, milyen fontos szerepet játszott a némafilm korszakban a kísérőzene a mozielőadások alkalmával. Mindenből pénzt csináltak, amiből lehetett. Megegyezésen alapult, mikor, mennyit kell fizetnie a felhasználónak, a mozitulajdonosnak vagy a kiadónak. Óriási viták és perek közepette virágzott a némafilm. A nagyobb cégek által vezetett mozik „*music tax*" néven tíz centet fizettek évente minden moziszék után az ASCP-nek. Az éves díj megfizetése után pedig annyiszor játszották a darabokat, ahányszor csak akarták. Voltak olyan moziláncok, akik megtagadták a zenei adó megfizetését. Nemcsak művészi, de komoly gazdasági ellenérdekek feszültek egymásnak. A stúdiók függtek a *cue sheet* szerkesztőktől és kiadóktól, azok viszont függtek a filmstúdióktól. A kialakult helyzet valójában a háttérben kötött megállapodásokon alapult. 1918-ra a következő cégek osztották fel a piacot egymás között: Max Winkler szolgálta ki előbb Carl Fischert, majd a Universalt és a Bluebirdöt, az S.M.Berg kiadó a Metrót és a Vitagraph-ot, a Goldwynt megosztva George W.Beynon Winklerrel és Joseph O'Sullivannel, valamint a First Nationalt James C. Bradford látta el anyagokkal. A Loew mozi hálózat Ernst Luz fennhatósága alá tartozott.[113]

A versenyt fokozta, hogy Amerikában 1910 és 1920 között közel 25.000 filmszínház működött, a napi látogatottság elérte a hatmilliós nézőszámot.[114] A statisztikai adatok hitelt érdemlően támasztják alá azt az állításunkat, miszerint a *cue sheet*ek, a velük támasztott igény szerint, egyre pontosabbakká, egyre kifinomultabbakká váltak, jelentősen hozzájárulva a filmzene későbbi formáinak kialakulásához.

A kialakult üzleti struktúra és forma egészen a Jazz Singer megjelenéséig fennmaradt, amikor is új korszak kezdődött a filmtörténelemben.

---

[113] Altman *i.m.*346-354.
[114] Dennis Sharp: *The Picture Palace*, New York, Praeger, 1969.70.

4.1.3 A zene szerepe a némafilm korszakban

Az *Audio Description* „követelményei" szerint a zenének és az akusztikus elemeknek döntő jelentőségük van az üzenetátadásban. Vizsgáljuk meg a zene szerepét a némafilm korszakban, hogy párhuzamot vonhassunk a jelen elvárások és az AD tekintetében.

Az a vágy, hogy a képi történetmesélést, valamilyen „hangkísérettel" adják elő, már a kezdetektől jelen van. A zene hol másodlagos funkciót, hol központi szerepet játszott a produkció alatt. Különösen igaz ez a *laterna magicá*ból kifejlesztett korai diavetítők segítségével történő élő előadásokra is, melyeknél alkalmanként a történetek – időnként operák történetét ábrázoló képek – mellett vagy helyett az éneklendő szöveget vetítették a közönség elé. Hol a kép, hol maga az éneklendő szöveg (ének) előadásmódja került középpontba.[115]A kép illusztrálta a zenét vagy az opera történetének előadásmódját, és nem fordítva. A laterna magicával történő előadások mintájára, a korai némafilmben a szöveget, dialógot – mivel a filmnek nem volt hangja – *feliratokkal* kezdték helyettesíteni.

A némafilmvetítések (a fejletlen technika miatt) nagy zajjal jártak. A hang szerepét illetően a kutatók megközelítései között szerepel egy bizonyos *alap funkció* említése. Az alap funkció a vetítőgép zajának csillapítása volt, hiszen a sátoros vándormutatványosok előadásai alatt, és a zárt terekben, a kőszínházakban is – a vetítőgép és a közönség ugyanabban a térben kapott helyet. A zajcsökkentés alap funkcióján túl a művészi cél a képek egyfajta élettel való megtöltése volt. A másik *funkció pszichológiai* jellegű, a zene a képek folyamatosságát hivatott erősíteni.[116] 1921-ben George W. Beynon felhívja a figyelmet a zene magyarázó, értelmező jellegére, hangsúlyozva, hogy az sohasem tolakodhat a szituációt ábrázoló képek, képszekvenciák elé.[117]

A zene és a dialóg mellett elhangzó narrátori szöveg arányát nehéz eltalálni az *Audio Description* hozzáadott hangcsatornáján is, ahol a gyengénlátók nem látják a képet, a hangot viszont hallják.

A választott zeneszám előadásmódja attól is függött, hány tagú volt a zenekar. A szegényebb filmszínházak csak egy zongoristát alkalmazhattak, a tehetősebbek egész zenekart. Az Egyesült Államokban 1880 és 1910 között a közel ötvenmilliós lakosságra

---

[115] *cf.* Gillian B. Anderson: *Music for Silent Films 1894-1929*: A Guide, Library Of Congress, 1988.

[116] Martin Miller Marks: *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924.*,New York,Oxford University Press,1997.27.

[117] George W. Beynon: *Musical Presentation of Motion Pictures*, New York, G. Schrimer, 1921. 102-103.

vetítve összesen 30 477 profi zenészt regisztráltak. Átlagosan egy zenész jutott 1 650 amerikaira, ami közel sem mondható elegendőnek. Ez az arány az 1900-as évek elejére megháromszorozódott, míg a teljes lakosság csak 76 millió főre növekedett. 1910-re a zenészek száma elérte a 139 310-et. Jelentős fejlődés, de a 92 milliós összlakossághoz viszonyítva mégis kevés. Egy zenészre - a számokból adódóan – átlagosan még mindig 660 amerikai „szórakoztatása" jutott.[118] Természetesen a számok szimpla statisztikai adatként értelmezendők, mert a csak zenéből élőket jeleníti meg. Voltak szép számban azonban olyanok is, akik művésznek vallották magukat és megtagadták a szakszervezeti tagságot, így nem regisztrálták őket, nem kerültek nyilvántartásba.

A gyakran méltatlan munkakörülmények és az alacsony fizetéseknek köszönhetően a zenészek hozták létre az egyik legerősebb szakszervezetet Amerikában, a huszadik század elején.

4.1.4 Az effektek szerepe a némafilm korszakban

Gyakran találkozunk fordítási és értelmezési hibákkal a „*silent film*" és a „*silent cinema*" vonatkozásában. A némafilmnek a szó szoros értelmében nem volt „hallható" hangja, de a filmek mozielőadása sohasem volt néma. A filmek képi világa jelzés szinten ábrázolta a környezet vagy a tárgyak hangját, amit képbeállításokkal, valamint vágással vagy montázs technikákkal értek el. Michel Chion, Eizenstein *Strike* (1925) című filmjét hozza fel példának, ahol a rendező leitmotivként, közeliként bevágva, időről időre visszahozza a gyár szirénájának képét, „imitálva" a hozzákapcsolódó sziréna hangját.[119] Az utalások segítenek abban, hogy az adott jelenetekben elképzeljük a fülsiketítő szirénahangot, habár fizikailag nem hallunk semmit. Az, aki még nem hallott szirénát, nem tudja eldönteni, vajon a képileg ábrázolt tárgynak a valóságban magas vagy mély hangja van. Kellemes ez a hang vagy „sértő"? A sziréna közeli képéhez rendelt egyéb képsorok segítenek az értelmezésben. A kontextustól függően a sziréna képe figyelmeztetést, veszélyt vagy a munkaidő végét jelezheti, de a bevágott képek nem segítenek a *tonális élmény*[120] kialakításában.

Azért mondjuk, hogy jelzés szinten, mert egy természeti jelenség, például a szél keltette fodrozódás a tó felszínén, a szél fújta hajladozó búzakalász (mellette a masírozó

---

[118] Altman *i.m.*28-53.

[119] Michel Chion: *Film, A Sound Art* (ford. Claudia Gorbman), New York, Columbia University Press, 2003.3-8.

[120] *cf.* Szabó Sándor: *A zene metafizikája. A zenei érzékelés a poláris valóságban*, (http://www.napkut.hu/naput_2003/2003_05/073.htm) utolsó letöltés 2015.07.03.

katonák csizmájának közelije stb.) nem más, mint a tárgyak, jelenségek, események mozgásának ábrázolása. A képek, képszekvenciák bemutatása segíti a vizuális gondolkodást, *hiszen amikor a látványt értelmezzük, a reprezentációs látáselmélet szerint analógiákat használunk.*[121] A képek „egymásutánja," más-más elraktározott hangesemény képzetét keltik az adott film nézése közben. A hangképzetek egyénenként és kultúránként változnak. Az orosz iskola forradalmi újításának eredményeképpen az önálló jelentéssel bíró képek részévé válnak a montázs komplexebb jelentésének.

A némafilm úgy ábrázolta a hangot, hogy megmutatta a hangkeltő eszközt. A füstölgő pisztolycső nemcsak a tárgyat, az eseményt, de a hangot, magát az akciót is jelzi.

Arnheim a következőképpen foglalja össze a kamera és a filmszalag, mint formaalkotó eszköz sajátos kapcsolatát a hang ábrázolása szempontjából: vagy a látható dolgokra helyezzük a hangsúlyt, például a színészek gesztusaira, mimikai játékára, vagy a nem hallható hangok bizonyos sajátosságai és hatásai az új médium vizuális szférájában kerülnek oly módon bemutatásra, hogy *kiemeljük* azokat saját környezetükből és ezáltal kapnak hangsúlyt.[122]

Amennyiben a filmeket közönség előtt vetítik, az már közösségi élményként hat. A közös élmény, valamint a közös asszociációsor kialakításában játszottak szerepet a kísérőzenék mellett az előadás alatt keltett mesterséges *hangeffektek* is. Mivel a nézők a film megtekintése közben ugyanabban az időben, ugyanott, ugyanazt a zenét és hangeffekteket hallgatták, ezek közel hasonló hatást, élményt váltottak ki bennük. A reakciók *tömegpszichológiai hatása*[123] erősítette a közös élményt. Természetesen itt is eltekintünk a szociokulturális, geográfiai és kulturális különbségektől, melyek lényegesen megváltoztathatják a jelek értelmezését.

A hangesemények, melyeket a képi világ megjelenített, nem feltétlenül voltak folyamatosan ábrázolva. Ha például egy lovasjelenetet látott a közönség, akkor a zongorista – nagyobb mozi esetében egy egész zenekar – valamilyen ütőhangszerrel „imitálta" a lovas közeledését, a magát a lódobogást. Az „imitáció" nem feltétlenül futott teljes szinkronban a filmen látható történéssel, és nem is tartott olyan hosszan, mint a filmen látható akció maga. Időről időre „jelezték", amint a lovas feltűnt. Egy-egy rövid

---

[121] Balázs Barbara – Bubik Veronika – Hadabás Gitta – Hegyi Béla – Kárpáti Andrea – Király Andrea – Péntek Silla – Váradi Judit – Zsupponits Judit: *Vizualizáció a tudománykommunikációban*, Eötvös Lóránd Tudományegyetem ELTE TTK egyetemi jegyzet, 2013.12.
[122] Rudolf Arnheim: *A film mint művészet*, Budapest,Gondolat,1985.114-120.
[123] Gustave Le Bon: *Psychology of Crowds*, Sparkling Books,2009.17-29.

„kopácsolás”, többre nem volt ideje a zenészeknek, mert a következő jelenethez újabb tárgyat kellet kézbe venni (ami természetesen időbe telt, ezért elcsúszhatott a hang a képi eseményhez viszonyítva), hogy újabb „hangeseményt” mímeljenek. Csak azért, hogy a kép és az aláfestő effektek teljesen szinkronban fussanak, a film vetítését soha nem szakították meg. A nézők percepciója kapcsolta a hangesemények jelzését imitáló hangeffekteket folyamatos történéssé. A befogadói oldalt Altman a „*rendering*” kifejezéssel érzékelteti, leírva a fenti érzékelési és értelmezési folyamat komplexitását a nézők vonatkozásában.[124] A folyamat konszenzust és tanulási folyamatot feltételez mind az alkotói, mind a befogadói oldal részéről.

Hogy a kísérő effektek alkalmazása milyen komoly fejlettségi szinten állt, mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy már 1913-ban a mozik számára olyan katalógust állítottak össze, melyben pontosan felsorolták, milyen hangszerrel, milyen tárggyal, milyen, a valóságot megközelítő hanghatás érhető el.[125]

Újabb bizonyíték arra, hogy a némafilmkorszak gazdag hangkultúrával rendelkezett. A kultúrafogyasztás (moziba járás) társadalmi konszenzuson alapuló fejlett színvonalon állt, melyet a forgalmazók, a film előállítók és a közönség együttesen alakítottak ki. A fentiekből az is kiolvasható továbbá, hogy a kép és a hang – habár nincs fizikai kapcsolat a két médium között – szorosan összekapcsolódott, és kereste az utat a mind szélesebb, mind gazdagabb művészi kibontakozás reményében.

Az *Audio Description* esetében a hangeffekteknek különösen nagy szerepük van, de önmagukban nem biztos, hogy értelmezhetők, ezért magyarázatra szorulhatnak ugyanúgy, ahogyan az a némafilm korszakban történt. A némafilm korszak filmszerkesztési metódusának, gyakorlatának, technikájának ismerete segíti a narrátort (Audio Describer) a filmelemzésben, hogy eldöntse, mely elemeket kell kiemelnie, melyeket kell előre jeleznie a vakok és gyengénlátók számára a „tolmácsolás” közben.

4.1.5 A belső feliratok szerepe (Intertitles) a némafilmekben

A feliratok (intertitles) a hangosfilm megjelenéséig segítették a történetmesélést. Funkciójuk azonban ennél jóval komplexebb. Nemcsak a dialógot helyettesítették, de – mivel rendszerint fekete háttérrel és fehér felirattal külön *képként* jelentek meg –

[124] Rick Altman: Films sonores/Cinéma muet, ou comment le cinéma holliwoodien apprit á parler at á se taire, in: *Conférence du collége d'histoire de l'Art cinemtographique* (Páris: Cinemthéque francaise), 1992.145.
[125] Chion *i.m.*3-8.

dramaturgiai funkcióval is rendelkeztek. Nem volt mindegy, hol szakították meg az előző képszekvenciát, ezzel mit hangsúlyoztak, mit emeltek ki. A „képi megoldásként ” használt feliratok sokat segítettek a zenekarvezetőnek, vagy zongoristának is, meddig kell egy futamot, melódiát játszaniuk, és mikor kezdjenek új motívumba. Mivel a feliratok az olvashatóság miatt hosszabb ideig jelentek meg a vásznon, segítettek a zenei átvezetések megszerkesztésében is.

Alapvetően kétféle feliratot (intertitle) különböztetünk meg. Az egyik a verbalitást, azaz a dialógust helyettesítette, a másik pedig az előbb említett filmnyelvi dramaturgia funkciót.[126] Elliott tanulmánya jól tükrözi azt a sokszínű megközelítést – akár kritikai, akár esztétikairól is legyen szó –, melyet a felirat maga kivált a kutatókból. A filmszerkezet részeként funkcionáló felirat egy szóban vagy rövid mondatban foglalta össze mindazt, amit a film bonyolult képszekvenciákkal nem tudott elmesélni. A felirat hol közelebb, hol távolabb viszi a nézőt. Intimitást és távolságtartást egyszerre képes kialakítani történet és befogadó között. Kétségtelen azonban, hogy segítették a nézőt az eligazodásban, térben és időben („*New York*”; „*Valahol Afrikában*; „*Reggel 8 óra*”; *Másnap reggel*”).

A feliratok szofisztikáltságát mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a szimpla információs funkción túl a szöveg tipográfiai jeleinek megváltoztatásával, *verbális hangsúlyok jelzésére*, magának a nyelvezetnek, a szóhasználatnak a karakterek személyiségének jellemzésére is alkalmasak.

Egy másik kutatás tárgya lehetne megvizsgálni, vajon ezekből az eszközökből nem volna-e célszerű bizonyos művészi kifejezésre alkalmas eszközöket, technikákat átemelni a HOH, azaz a *Hard of Hearing*, a hallássérültek számára készült szolgáltatás gazdagítására. Kérdés, hogy a standardizálni kívánt digitális felirat *file* forma milyen lehetőségeket biztosít, milyen grafikai specifikációkat tartalmazhat, és ez a specifikáció nyelvenként változhat-e vagy sem. A specifikáció (karakterszám, sorok száma stb.) mennyiben tér, vagy térhet el az egyébként is a DVD-nél már megszokott és alkalmazott felirat specifikációtól és formától? Kérdés továbbá, hogyan oldjunk meg olyan szituációkat, amikor az adott film többnyelvűsége miatt a felirat egyébként is megjelenik a vásznon vagy a képernyőn? Ez vizsgálatra szorul az *Audio Description* esetében is. Példaként említhetjük a következő szituációt: a történet szerint egy amerikai nyomozó kihallgat egy kínai gyanúsítottat, aki az angol kérdésre mandarin nyelven válaszol, és a válasz fordítása képbe *inzertált* angol nyelven is olvasható.

---

[126] Kamilla Elliott: *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambrige, Cambridge University Press, 2003.87-96.

Az információátadás, a verbalitás igénye kezdte szétfeszíteni a némafilm narratíva kereteit, és megalapozta a „beszélőfilm” megjelenését.

4.1.6 Narráció – „lecture”

A legalapvetőbb emberi verbális kommunikációs forma a beszéd. Joggal merül fel a kérdés, milyen kapcsolat alakulhatott ki a korai némafilm és a vetítések, azaz az előadásokhoz kapcsolódó *élő kommentár* között. Az angolszász szakirodalom a kommentár tevékenységet a *lecture* szóval fejezi ki, sejtetve ennek a „kapcsolatnak” a komplexitását. Az angol *lecture* kifejezés többek között maga is előadást jelent. A magyarban nincs önálló szó, kifejezés ennek a tevékenységnek a leírására, ezért ezt szükséges volt megemlítenünk.

A *laterna magicaval* (bűvös lámpás) vetített színes képekkel – később fotókkal – illusztrált ismeretterjesztő, vagy tanulságos történetek változatos, élő előadásformái nagy népszerűségnek örvendtek a XIX. század végén, XX. század elején. Az egymásután felvillanó színes üveglapok segítségével ábrázolt történet az előadások alkalmával gyakran kiegészítő magyarázatra szorult. Sokszor már a képek közötti kapcsolat is érthetetlennek tűnt volna a nézőknek kiegészítő, *verbális* információ nélkül. Ezt a magyarázó szerepkört hivatott betölteni a *lecturer* az előadások alatt. A *lecturer* maga a narrátor, a kommentátor. Feladata – alapfunkciójától függetlenül – kultúránként és földrajzi területenként változott.

A népszerű *laterna magicaval* történő előadások mellett a némafilm előadások is kezdenek tért hódítani. A filmek tekintetében a legtöbb ország nem tudja elég gyorsan kielégíteni az egyre növekvő fogyasztói igényt, ezért a filmes cégek a saját gyártás mellett jelentős mértékben támaszkodnak importra. A külföldről behozott filmek feliratai nyelvismeret hiányában nehezen érthetőek, ezért a vetítések alkalmával indokoltá vált a fordítást biztosítandó „narrátor” alkalmazása.

Germain Lacasse hangsúlyozza, az előadásokon nemcsak a nyelvi nehézségek jelenthetnek problémát, hanem a kulturális különbözőségek is. Szemléletes példaként említi az 1911-es Milánóban forgatott *Dante Poklá-t* (*Dante’s Inferno)*. Az Egyesült Államokban vetített előadás befogadása, értelmezése nemcsak az olasz nyelvű belsőfeliratok (intertitles) miatt jelentettek nehézséget a többnyire olaszul nem tudó közönség számára, de az olasz, tágabb értelemben véve pedig az európai kultúrához kapcsolódó, s általános műveltséget igénylő *Dante-féle Isteni színjáték* ismerete is alapfeltételként jelentkezett a vetítések alkalmával. Hasonló problémával szembesülhettek a lengyelországi nézők az *Amerika hőskora* (D.W.Griffith, The Birth of a Nation, 1915)

című film esetében, ahol viszont a nyelvismeret (angol nyelvű feliratok) mellett, az amerikai történelem ismerete szükségeltetett a lengyel nézők számára a megértéshez.[127]

A kiegészítő magyarázatra igényt tartó nagyérdeműt a *lecturer*, azaz a narrátor élőben tájékoztatta a szükséges ismeretekről a filmvetítések alatt.

Azt mondhatjuk, hogy az Audio Description bizonyos értelemben a *lecturer* szerepkört éleszti újra. Az értelmezés, a kiegészítő információk szakszerű elhelyezése alapkövetelmény az AD szakember számára. Az említett laterna magica előadásokat kísérő *lecture* és a némafilmes „elbeszélőmód" bizonyos elemei tökéletesen adoptálhatóak az AD számára.

4.1.7 A némafilmes korszak technikai és művészi eszközeinek áttekintése, különös tekintettel az AD szempontjaira

Az ember alapvető igénye, hogy a körülöttünk lévő világot az érzékelés és az észlelés által a maga teljességében szeretné befogadni. A pillant megragadása és megörökítése, a tapasztalatok és az élmények megosztása régóta központi kérdéseink egyike. Filmtörténeti áttekintésünk rávilágított a technikai eszközök fejlődése mögött húzódó gazdasági érdekek befolyásoló szerepére, miközben hangsúlyoztuk a gyártói és a befogadói oldal által támasztott közös igényeket.

Nem véletlen, hogy Edison 1895-re ötven zeneszámot ajánlott a kinetoscope-os vetítések mellé. Tudta, hogy a filmszalagon látható események valósághűségét, realitását az auditív élmények csak erősítik, legyen az akár külső hangforrásból származó kommentár, vagy zongora, esetleg zenekari kíséret, atmoszférát keltő hangeffekt. Az Audio Description esetében a látható események képi szekvenciáit kiváltja egy verbális szekvencia, mely belesimul a dialóg vagy zenei kíséret adott szekvenciái közé, a totális „filmélmény" közvetítése érdekében.

Láttuk, hogy a kép-hang szerkesztési elvek tudatos használata mind-mind a történetmesélés technikai és művészi eszközeivé léptek elő. Sokkal valósághűbb az Edison-féle filmszalagon látható masírozó zenekar, ha mellé hallom a zenét, amit játszik a zenekar. Kommunikációs szempontból a korai némafilm előadásmód *redundáns jelközvetítési kísérletként* is felfogható, ahol a képi és az auditív csatorna párhuzamosan ugyanazt a jelet sugározza.

---

[127] Germain Lacasse: The Film Lecturer. in: André Gaudreault - Nicolas Dulac - Santiago Hidalgo: *A Companion to Early Cinema,* UK, John Wiley & Sons, 2012.491-495.

Az Audio Description esetében a képi csatornát az AD verbális csatornája váltja ki, kiegészítve a már meglévő auditív csatornát, így a jelközvetítés egycsatornás, auditív lesz.

A zenei scriptek megjelenése megbontja az egyhangú kíséretet, és megjelenik az auditív csatorna *elsődleges dramaturgiai funkciója*. Az igényes zenei betétek, legyenek azok klasszikus vagy kortárs zeneszámok, plusz kiegészítő információval látják el a képi tartalmat. A közös tudás, a zenei betétek, zeneszámok ismerete nem hagyható figyelmen kívül, mert a zenei betétek többletjelentést hordoznak a vetített képek alatt. A jövő audionarrátor képzését szerencsés lenne kiterjeszteni az alapvető zenei ismeretek elsajátításának irányába is, hogy a narrátorok felismerjék a modern és a klasszikus zeneművek ismert részleteit. Ahol lehet és feltétlenül szükséges, ott a képi világ leírásán kívül említést kell tenni a jelenetbe illesztett zeneszámokról is. Jó példa erre az *Apokalipszis most* című film híres jelenete, melyben a képen látható amerikai helikopterek szőnyegbombázását a hangcsatornán hallható Wagner *A walkürök lovaglása* című klasszikusa tesz felejthetetlenné. A szóban forgó jelenetben nincs dialóg, tehát van mód arra, hogy utaljunk a klasszikus zenemű részletére, melynek képhez illesztésére Walter Murch különös figyelmet szentelt. A több tucat Wagner feldolgozás közül Murch a képi jelenet színvilágához legjobban illeszkedő, Solti György vezényelte szimfonikusokkal rögzített feldolgozást választotta.[128] Számtalan olyan filmalkotás létezik, mely nagyobb hangsúlyt fordít a vizualitásra, mint a dialógokra, miközben a képszekvenciák erős audit-szekvenciákkal támogatottak.[129] Vak és gyengénlátó nézőink jóval több zenét hallgatnak, mint a látók, ezért igénylik a filmek képkockáihoz rendelt ismert kortárs, vagy klasszikus zeneszámok kontextusba helyezését, magyarázatát is.

Michel Chiont idéztük az effektek *tonális élményének* fontossága szempontjából. A képet magyarázza az effekt. A magyarázó funkció születhet párhuzamos szerkesztésből, amikor a kép és a hang „egy időben" ugyanazt az üzenetet közvetíti, és születhet ellenpontozás következtében is. Beszéltünk arról, hogy a képek, képszekvenciák bemutatása segíti a vizuális gondolkodást, *hiszen amikor a látványt értelmezzük, a reprezentációs látáselmélet szerint analógiákat használunk.*[130]

---

[128] Vincent LoBrutto: *Sound-on-Film, Interviews with Creators of Film Sound,* Praeger, Westport, Connecticut, London, 1994.93-94.
[129] *cf. Világok arca: Baraka* (Baraka, Ron Fricke,1992)
[130] Balázs Barbara – Bubik Veronika – Hadabás Gitta – Hegyi Béla – Kárpáti Andrea – Király Andrea – Péntek Csilla – Váradi Judit – Zsupponits Judit: *Vizualizáció a tudománykommunikációban*, Eötvös Lóránd Tudományegyetem ELTE TTK egyetemi jegyzet, 2013.12.

A némafilmes *lecture* felfogható az Audio Description előfutáraként is, hiszen a *lecturer* verbálisan leírta, elmagyarázta, kiegészítette a nézők számára nehezen értelmezhető, sokszor kulturális ismereteket igénylő képsorokat. A feliratok, belső feliratok (intertitles) ugyancsak összekötötték a képpel el nem mondható történet hiányzó láncszemeit, melyet gyakran – az írni, olvasni nem tudó közönség számára – valaki (hol a vándor mutatványos, hol a zongorista, hol a mozitulajdonos, hol a vetítőt kezelő személyzet) hangosan felolvasott, vagy az előadást több alkalommal látott nézők a vetítés közben bekiabáltak. A verbális kiegészítés, a verbális magyarázat, a verbális leírás gyökerei kézzelfoghatóan jelen vannak a némafilmes korszakban.

A „lecture" műfajt a nyugati világtól távol, Japánban a *benshi* művészet fejlesztette tökélyre. 1896-ban Edison kinetoscope-ja, pár évvel később a Lumiére fivérek kinematográfja Japánt is meghódította. Miközben a japán némafilmgyártás még gyerekcipőben járt, a nyugati világ első némafilmszalagjai rövid időn belül elárasztották a szigetvilágot is. A nyugati filmek kód- és jelrendszere fordításra, magyarázatra szorult a japán nézők számára. A filmvetítések alkalmával felmerült „fordító, magyarázó szerepkört" töltötték be a *benshik,* akik a japán kabuki színház, valamint a bunraku bábművészeti színház hagyományaiból táplálkoztak. A vetítővászon mellett helyet foglaló benshi, hol a vetítés előtt, hol az előadás alatt vagy utána élőszóban nyújtott segítséget a japán nézők sokaságának, mi is történik, mi látható a képen. A benshi a filmvetítések alkalmával - hasonlóan, mint a nyugati világ laterna magica előadásaihoz tartozó lecturer - kísérő szöveggel látta el a vetített filmszalag eseményeit. A filmen látott nyugati világ reprezentációja, a képen látható szereplők, a társadalmi hierarchia, az emberek viselkedése, ruházata, tárgyi eszközei, a filmen látott épületek, mind-mind ismeretlen volt a szigetvilág nézőközönsége számára. A japán emberek számára magyarázatra szorult az importált filmeken látott nyugati világ reprezentációja. Például a némafilmen látott pápai audienciát ábrázoló jelenetsort a benshi magyarázta el a japán nézőknek, milyen tisztséget tölt be a pápa, milyen viszonyban van a filmen látott, körülötte álló bíborosi kar, vagy világi hívők sokaságával. Hasonlóan magyarázatra szorult a brit uralkodó ausztráliai látogatása, egy lovaggá ütési ceremónia, vagy egy egyszerű hétköznapi, londoni történés, eseménysor a Hyde-parkban.

A benshi „verbális képleírása" magában foglalta a képen látható események, személyek, karakterek külső megjelenésének, ruházatának szavakkal történő leírását, az események helyszínének magyarázatát is. A kísérő szöveg - az előadóművésztől (benshi) függően - olyakor zenekísérettel, énekekkel, és egyéb magyarázatokkal is kiegészült. A

némafilm korszak kezdetétől népszerűvé vált benshi előadásformát Japánban, még a hangosfilm megjelenése sem tudta háttérbe szorítani egészen az 1940-es évek végéig. A sikert nagyban táplálta, hogy a filmvetítések látogatói többször is megtekintettek egy-egy előadást, és igényelték az újabb és újabb kiegészítő szórakoztató produkciót. A benshi lassan így vált önálló művészeti ággá Japánban, és egyedi művészete egészen az 1940-es évek végéig virágzott.[131] A XX. század elejéig elszigetelt Japán lassan nyitni kezdett a nyugati világ felé, és az élénkülő kereskedelmi kapcsolatok mentén egyre intenzívebb kultúrális kapcsolatot épített ki a nyugattal. Az erősödő gazdasági és kulturális kapcsolatok intenzív információáramlással jártak, és az 1940-es évek végére okafogyottá vált a benshi kultúraközvetítő, „fordító-magyarázó" szerepkör fenntartása a filmvetítések alkalmával. A filmhang technikai fejlődése is nagyban hozzájárult a benshi művészet hanyatlásához. Az első sztereo-hangkísérletek 1922-ben,[132] majd az 1940-ben megjelent négycsatornás *Fantasound*[133] idejekorán előrevetítette a filmes hangdaramutirgia szerepének megerősödését, a későbbi többcsatornás Dolby zajcsökkentő hangrendszerek elterjedését, nem beszélve a filmek képi világa mellett egyre nagyobb szenzációt kiváltó térhatásélmény mindent elsöprő erejéről.

A japán *benshi* művészet joggal nevezhető az Audio Description „előfutárának", mert a képi világot, a film narratíváját a verbális közlés által tökéletesen közvetítette a nézőknek. A benshi művészet egyben kultúra közvetítéséként is felfogható a nyugati világ és Japán között.

4.2 A sound-on-film

„A filmesztéták ma már filmnyelvről – nem vitás, hangzó filmnyelvről – beszélnek. Olyan művészeti nyelvről, mely vetített egységrendjét megtartva új minőségbe lépett át. Kézenfekvő a felismerés, a filmstruktúra és a nyelvi struktúra analógiájára a mikrofon vezette rá a filmesztétákat. Ugyanis a filmnyelv ma már nem beszűkített kép funkció, képi kód és képi formaképzés, de valóban hangzó verbális kód, verbális formaképzés…"[134]

---

[131] Keiko I. McDonald: *Japanese Classical Theater in Films*, London, Fairleigh Dickinson University Press, 1994.23-49.
[132] Frank Hoffmann (szerk.): *Encyclopedia of Recorded Sound*, New York, London, Routledge, 2004.2085.
[133] Glenn White, Gary J Louie: *The Audio Dictionary: Third Edition, Revised and Expanded*, University of Washington Press, 2005.144.
[134] Lohr Ferenc*: A hangzó filmnyelv. Két tanulmány*, Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1980.36.

A filmművészet a többi művészet között az egyetlen, mely térben és időben is képes történeteket, sorsokat, szituációkat ábrázolni. A zene és a költészet csak időben, a festészet, szobrászat, építészet csak térben. Megkülönböztető egyedi tulajdonsága által, ami a tér és az idő kölcsönhatásán alapul, a hangosfilm megjelenésével a filmművészet csak tökéletesedett.[135] Annak ellenére, hogy a hangosfilm a nézők számára óriási szenzációt jelentett, szakmai fogadtatása nem volt egyértelmű.

Az 1920-40-es évek között alapvetően két ellentétes irányzat jelenik meg. Az egyikbe azok a rendezők tartoznak, akik a képben hisznek, a másikba azok a rendezők, akik a valóságban. Az egyik csoport a kép plasztikájában hisz, a másik a montázs technikákban (párhuzamos montázs – Griffith; metrikus montázs – Gance; intellektuális montázs – Eizenstein).[136] A fotografált beállítások, valamint a képszekvenciák hossza, időtartama a hang megjelenése előtt tetszőleges lehetett. Ahogy megjelenik a hangosfilm, a hang dimenziója által a figyelem már nemcsak a képre, de a hangra is összpontosul. A hang fizikai attribúcióinak egyike a terjedési sebessége, mely jóval lassabb, mint a fény terjedési sebessége. Fizikai behatároltsága jelentősen átalakítja az ábrázolandó szituáció dramaturgiai kifejezésmódját. A „beszélőfilm" dialógusainak időtartama pont addig tart, ameddig a képen látható szereplő elmondja a mondatot, azaz valós idejű (real time). Annál se rövidebb, se hosszabb. „*Egész irányzatok mondanak ellent a képzőművészeti láttatásoknak és szimbólumoknak, amikor a hangi megfogalmazások döbbenetes súlya, vagy személyi benső értéke arra kényszeríti a kamerát, hogy kivárja, amíg a hangi esemény befejeződik, valahányszor a fogalmi szekvenciák időigényesebbek.*"[137] A dialógus idejének megváltoztatása elképzelhetetlen a hang fizikai tulajdonságainak (frekvencia, hangerő, hangszín, idő) megváltoztatása, azaz torzítása nélkül. Hang nélkül sokkal több beállítást kellett alkalmazni ahhoz, hogy megértsünk egy jelenetet vagy a film egészét, mert csak egycsatornás (képi) információfeldolgozás történik. A beszélőfilm lelassította a filmek cselekményét, és időazonosságot hozott a művészi élmény és a valóság között.[138]Sőt, a második dimenzió (hang) által kétcsatornás „információözönt" kell feldolgoznunk. A filmnyelv fejlődését, az új utak keresését, a kifejezésmód színesítését, a filmes dramaturgia megváltozását egyértelműen befolyásolta az új dimenzió megjelenése. Nem lehetett figyelmen kívül hagyni a hang fizikai tulajdonságait. Az új elem önmagában is

[135] Nemeskürty István*: A képpé varázsolt idő*, Magvető, Budapest, 1983.5.
[136] Bazin *i.m.*24-43.
[137] Lohr *i.m.*13.
[138] Nemeskürty *i.m.*301.

kikényszerítette a filmnyelv dramaturgiai változását, nemcsak a tehetséges rendezők kísérletezései, próbálkozásai, akik ezt a hozzáadott értéket egyszerre utasították el és egyszerre csodálták.

Az Audio Description szintén figyelembe veszi az időazonosságot, törekszik arra, hogy a képi és a fogalmi szekvenciák átfedés nélkül kerüljenek tolmácsolásra, miközben az elsődleges cél a „verbális láttatás".

4.2.1 A hangszerkesztési technikák filmtörténeti gyökerei

A filmhang elemzése és tanulmányozása filmtörténeti szempontból mindig háttérbe szorult. A látó és halló ember számára természetes, hogy a film képből és hangból áll, a két közvetítő csatornán érkező bonyolult jelrendszer egyszerre kerül feldolgozásra. A látássérült emberek többsége a hangra koncentrál, a hangok által tájékozódik, ezért különösen fontos számunkra, hogy a hang megjelenésével, fejlődésével foglalkozzunk. A némafilmkorszak áttekintése után a következő fejezetekben kibontásra kerül az orosz iskola (Eizenstein, Pudovkin, Alexandrov) véleménye a hangosfilmről. René Clair, Rudolf Arnheim, Siegfired Kracauer, Balázs Béla és Lohr Ferenc publikációin keresztül betekintést nyerhetünk, mit gondoltak a nagy filmesztéták az új „jövevényről". A rövid összefoglalók segítséget nyújthatnak a hanggal történő ábrázolás megértéséhez és a technikai eszközöknek, ábrázolás-formáknak a magyar Audio Description modellbe történő beillesztéséhez.

4.2.2 Az orosz iskola véleménye a hangosfilmről

A kezdeti időszak félelmeit kiáltványban fogalmazták meg az orosz iskola kiválóságai.[139]*„Köztudomású, hogy az az alapvető (és egyedüli) eszköz, mely a filmet ilyen hatalmas vonzerővel ruházta fel: a MONTÁZS."* [140] Eizenstein-ék nemcsak féltik és védik a montázst, mint dramaturgiai kifejezőeszközt, de aggódnak is a film jövője miatt. Szerintük a hang megjelenésével, a hangosfilm idővel kiszoríthatja abból a piedesztálra helyezett egyedi pozíciójából a (néma)filmet, ami e művészeti ágat minden idők legkifejezőbb művészetévé teszi. Azt gondolják, hogy *„a filmművészet további fejlődése*

[139] *cf.* S. M. Eizenstein, V. I. Pudovkin, és G. V. Alexandrov híres kiáltványa 1928. július 28-án jelent meg a Szovjetszkij Ekram 32. számában.
[140] Eizenstein: *Forma és tartalom, Válogatott tanulmányok*, I. kötet. Budapest, Filmművészeti Könyvtár, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Közlekedési Dokumentációs Vállalat 1964. 337.

szempontjából csak azok a momentumok lehetnek fontosak, melyek – a nézőre oly nagyhatású – montázsmódszerek további kiszélesítését és megerősítését szolgálják."[141] Miközben aggódnak a montázs jövője miatt, ugyanakkor csodálattal és érdeklődéssel is tekintenek a hang adta új lehetőségek irányába. Hangsúlyozzák, a hangosfilm „kétélű felfedezés." Az alapvető problémát a film kereskedelmi kiaknázásában látták, mely háttérbe szoríthatja a film művészi kibontakozását. A rossz értelemben alkalmazott naturalizmus csak a képen látható szereplők és tárgyak vizuális megjelenítéséhez párosított hangok, hangeffektek hitelességének illúziójára törekszik. „*A szenzációhajhászásnak egy ilyen átmeneti periódusa nem árthat komolyan egy új művészet fejlődésének. Hanem második, rákövetkező periódusa az, mely ebben az esetben veszélyessé válhat. Az az időszak, amelyben az új technikai adottság nem hat többé az újdonság tiszta, szűz varázsával, s felmerül a veszély, hogy bekövetkezik a különféle, „nagykultúrájú drámák" és egyéb színházi jellegű előadások puszta mechanikus lefényképezésének a korszaka. "*[142]

Ma már mindenki számára egyértelmű, hogy félelmeik részben beigazolódtak. A televíziózás elterjedésével az új „szörnyszülött", ami a színházi jellegű előadások puszta lefényképezését jelentette, végül új műfajok megteremtéshez, a tele-novellák, a véget nem érő napi sorozatok, szappanoperák kultúrájának kifejlődéséhez vezetett. Az orosz iskola képviselői egyedüli lehetséges útként a hang- és a képszekvenciák egymás mellé helyezése helyett azok ellenpontos alkalmazását javasolják. A lehetséges montázstechnikák mellett,[143] ötödik képszekvencia-szerkesztési elvként, Eizenstein a felhang-montázst is a filmrendezők figyelmébe ajánlja, mely a hangsúly-montázs egyik lehetséges új megjelenési formája. Az egészséges ember mindennapi életébe „beavatkozik" a hang, ezért kommunikációs kifejezőeszközeiben megjelenik a hanghoz kapcsolódó érzékszervi benyomásokon alapuló „tapasztalati leírás". Akár némafilmet, akár hangosfilmet készítünk, a képszekvenciák szerkesztésében hangélményeken alapuló tapasztalati tudásunk fontos szerepet kap, ugyanis nem tudjuk magunkat máshogy kifejezni. A metrikus-montázs zenei ütemek megfelelő formatervi elrendezése, mely ütemek lehetnek ¼; $^{2}/_{4}$; ¾ stb. vagy azok bármilyen zenei metódus alapján történő egymásutánisága. A ritmikus-montázs szintén zenei alapokra épül, a hosszabb snittektől haladunk a rövidebbek felé, vagy fordítva. A hangsúly-montázs hasonlóan zenei alapokra épül, mely ily módon kapcsolódik a halláshoz. A kérdés, melyik a domináns, meghatározó, hangsúlyos

[141] Eizenstein *i.m.*338.
[142] Eizenstein *i.m.*338.
[143] *cf.* metrikus, ritmikus, hangsúly, intellektuális montázstechnikák

képkocka-sor. Eizenstein a mozgásváltozásokat *„inkább tonális, mintsem a speciális ritmus fogalmával rokonok”*[144] kifejezéssel magyarázza. A különböző fénybeállítások eredményeképpen létrejövő rezgést (fény-homály) a zenéhez hasonlítja, és úgy nyilatkozik: „{…} *a rezgések rendszere teljesen rokon a zenében ismert moll-hangsorral.*”[145]

A zeneiség a látó emberek számára magától értetődő, hiszen a mozgás nem más, mint változás, és ez a változás, bár elsősorban térben manifesztálódik, kiegészül egy másik dimenzióval, ami maga az idő. Az idő ebben a kontextusban pedig ritmus, tehát zene.

Az orosz iskola képviselői abban bíztak, hogy a hangosfilm kivezetheti a filmet az olyan zsákutcát jelentő kifejezőeszközök alkalmazásából, mint például a jeleneteket összekötő felirat. Az amerikai és a német példákat elemezve látják, hogy a „beszélő film” olyan új show-elem, mely szenzáció jellegéből adódóan hasonlóan erős gazdasági potenciált rejt magában, mint az első Edison-féle mozgóképsorok a XX. század elején.

A kezdeti időszakban a vásznon a beszélő ember illúziója a filmet a naturalizmus irányába tereli. A némafilm korszak kísérőzenéjével ellentétben, a művészi kifejezés eszközeként a hang alkalmazását csak és kizárólag a kép ellenpontozásaként képzelik el. Pudovkin előremutató és építő jellegű kérdéseket tesz fel *Asynchronism, as a Principle of Sound Film* című írásában.

Az alapvető kérdés tehát: milyen új tartalommal ruházza fel a hang a mozgóképet? A hangi kifejezőeszközök alkalmazása elmozdulást jelent a hangdramaturgia irányába. Megszűnik a film, mint csak és kizárólag vizuális művészetfelfogás. Az Audio Description szempontjából kifejezetten fontos, hogy a hangdramaturgia mellett a vizuális élmény továbbadása ne csak a látottakra, de a hallottakra is épüljön. Az orosz iskola megteremtőinek munkásságát ebből a szempontból érdemes újra gondolnunk, amikor a magyar AD modell alapelveit kívánjuk lefektetni.

4.2.3 René Clair véleménye a hangosfilmről

René Clair (1929) jóval visszafogottabban nyilatkozik a „jövevényről”, de felismeri benne az új lehetőséget. Azonban ő is hangot ad félelmeinek. „*A filmre való átdolgozások végzetes divatja által félrevezetve a filmdrámák színházi és irodalmi alkotások mintájára készülnek és olyanok készítik őket, akiknek gondolkozása kizárólagosan a szóbeli*

[144] Eizenstein *i.m.*116.
[145] Eizenstein *i.m.*116.

kifejezésekhez szokott.”[146] Jó pár évtized távlatából visszanézve, az akkor igencsak szkeptikus állítás, mára kézzelfogható valóság lett. „*A film attól szenved, hogy nem alkalmazkodott egy olyan korszak lehetőségeihez, ahol minden hihetetlen gyorsasággal változik. Modern kifejezési mód létére paradox módon kötődik a múltjához.”*[147] Clair sötét jövőt jósol, „*amikor filmről beszélünk, olyan szót használunk, amely csakhamar képtelen lesz meghatározni azokat az audiovizuális kifejezési módokat, melyek már alakulóban vannak.*”[148] Nem sejtette, hogy a huszonegyedik század elejére jóslata beteljesedik. Nemcsak hogy képtelen lesz rá, de maga a médium klasszikus fizikai formája is megszűnik. Nem lesz többé szükség celluloid filmre. Minden digitális tartalom végeredményben 0-ákra és 1-esekre bontva új, bonyolult matematikai egyenlet eredményeképpen, pixelekben meghatározott számsorként vonul be a köztudatba (HD; Blu-Ray; 4K stb.).

A vizualitás megszállottja nehezen tudta elfogadni a hang megjelenését, elsősorban azt, hogy a beszéd „beleszól” a filmbe. A képek erejében hitt, és a párbeszédet csak „segédmotor” szerepkörrel ruházta fel.[149] Ráérzett a hangszerkesztésben rejlő egyedi lehetőségre, mellyel csendet lehet teremteni.

A csend szerepéről Balázs Bélánál még bővebben is szó lesz, aki a beszélőfilm létjogosultságát egész életében megkérdőjelezte. „*A hangosfilm – vagy: pontosabban a képek és a hangok szinkronja – hasznos lehet a filmek zenei aláfestésében, a híradókban, az oktatófilmekben stb. Még az sem lehetetlen, hogy létrejön a beszélőfilm sajátos művészete, melynek tárgyát és törvényeit még nem sejtjük jobban, mint 1900 körül sejtették a filmét.*”[150] A beszélőfilm lelassítja a cselekményt, és képi egyhangúsághoz vezet, ezért sohasem tud olyan gazdag képi világot varázsolni a nézők elé, mint a némafilm. Előnyére írható azonban, hogy segíti a nézőt a tájékozódásban, *„{…} az ajak mozgások és a kiejtett szótagok egybehangolása a megvalósítás révén felerősíti a valószínűség követelményeit, térbeli tájékozódást kíván és tesz feltétlenül nélkülözhetetlenné.*”[151] Clair a hangeffekteket illetően hangsúlyozza, különbséget kell tennünk azok között a hangok között, melyek csak a szórakoztatást szolgálják, és azok között, melyek segítenek az adott jelenet megértésében, tehát erősítik, színesítik, érzelmi töltésükkel bővítik magát a kontextust.

---

[146] Siegfried Kracauer: *A film elmélete I-II, A fizikai valóság feltárása*, Budapest, Filmművészeti könyvtár, Filmtudományi Intézet, 1964.212.
[147] René Clair: *A film tegnap és ma*, Budapest, Gondolat,1977.27-28.
[148] Clair *i.m.*28.
[149] Clair *i.m.*11.
[150] Clair *i.m.*172.
[151] Clair *i.m.*173.

„Lehet költői a beszélőfilm? Félő, hogy a szóbeli kifejezés pontossága elűzi a vászonról a költészetet, mint ahogy elűzi az álomhangulatot. A képzelt szavak, melyeket ezeknek a néma lényeknek, a képek dialógusának kölcsönöztünk, mindig szebbek lesznek, mint a valódi mondatok. A vászon hőse a képzelethez szólt hála a cinkos csöndnek. Holnap olyan ostobaságokat fog nekünk mondani, melyeket nem lehet nem meghallani.”[152] Az orosz iskola képviselőivel egyetértve vallja, a film csak és kizárólag kereskedelmi felhasználására koncentráló, profitorientált kiaknázása nem hagy elegendő teret a művészi kifejezésnek, és megmarad a vásári mutatványok, a tömegszórakoztatás alacsonyabb szintjén. *„A beszélőfilm csak akkor marad fenn, ha megtalálja azt a formát, ami a sajátja, ha meg tud szabadulni a színpad és az irodalom hatásaitól, ha mást csinálnak belőle, mint az utánzás művészetét.”*[153]

Az Audio Description-nek törekednie kell a vásznon látható „költészet” minél pontosabb közvetítésére. Miközben az audionarrátor (Audio Describer) feladata személyiségének háttérbeszorítása mellett a tárgyilagos, verbális láttatás, nem szabad elfelednünk, valójában „művészetközvetítés” zajlik. Az AD folyamatába óhatatlanul keveredhetnek szubjektív elemek, hiszen a filmes művészi ábrázolásmód, az egyes stílusokra jellemző kifejezésmódok eszközeinek hatása a befogadói oldalon is egyéni értelmezési lehetőségeket rejtenek magukban.

4.2.4 Rudolf Arnheim véleménye a hangosfilmről

A filmelméleti klasszikusok közül Rudolf Arnheim világhírű művészetpszichológus *A film, mint művészet* című könyvében – hasonlóan az előbbiekben említett filmteoretikusokkal – külön fejezetet szentel hangosfilmmel szembeni szkepszisének. Állítja, a hangosfilm képtelen a valóságot hűen ábrázolni. Bár ebben a témában megjelent írásai a 30-as években születtek, véleménye, 2007-ben bekövetkezett haláláig, nem változott. A problémát az új médium összetettségében látja. Arnheim szerint két különböző közvetítő közeg verseng a figyelem megragadásáért, ahelyett, hogy azt együttesen céloznák meg.

Jómagam nem értek egyet Arnheim megközelítésével, hiszen pont ebben a különös szintézisben rejlik a hangosfilm egyedisége és ereje. A két közvetítő eszköz, a kép és a hang Arnheimnél egymással párhuzamosan fut, és ugyanazt a valóságot, ugyanazt a dolgot,

---

[152] Clair *i.m.*192.
[153] Clair *i.m.*204.

mint egy redundáns csatorna ábrázolja. Vitatván a nagy filmesztéta kijelentését, ezzel ellentétben azt látom, hogy nem két szólam zavaró egybeeséséről, inkább egymást gazdagító, egymást kiegészítő, szerves, új entitást alkotó kifejezésformáról, új művészetről van szó.

Arnheim leegyszerűsíti a filmet alkotó két csatorna szerepét, és csak képre és „beszédre" bontja azt. A hangcsatornát alkotó három elem – dialóg, zene, effekt – közül csak a dialógra koncentrál, azt is csak az emberi verbális kommunikáció manifesztumaként megjelenő beszédként emlegeti. Sajátos megközelítése lecsupaszítja a vizsgálódás lehetőségeit. Míg Arnheim a beszédet a nyelv közvetettségén keresztül az irodalomban és a drámában mágikus hatalommal ruházza fel, addig ugyanaz a beszéd számára értelmetlen zörejjé alacsonyodik, „*mihelyt arra kényszerül, hogy egyenlő feltételek közt keljen versenyre a látható és hallható cselekvés közvetlenségével*."[154] Ez a megállapítása sem helytálló. Azért nem, mert a hang és zörej közötti különbséget a kommunikációban betöltött szerepük szerint osztályozzuk, s míg a hang egy adott műalkotásban céllal megszerkesztett és rendezett, tudatosan alkalmazott kifejezőeszköz, addig a zörej egy adott kontextusban véletlenszerű, céltalan, jelentést nem hordozó, zavaró tényező.

A film realizmusát nem is inkább a fizikai világ ábrázolásában, de az emberi lélekre ható, a képzeletnek, emlékeknek, térben és időben szabadon mozgó egyedi erejében látja. Hogy jobban megértsük érvelésének lényegét, összehasonlító tanulmányokat végez más művészeti ágak kommunikációs csatornái vonatkozásában. Arnheim szerint a mindennapi életben kevésbé zavar bennünket a vizuális és az auditív elemek kiegyensúlyozatlansága. A művészet területén – amely elemeli, kiemeli ezeket az elemeket saját környezetükből és új kontextusba helyezi őket – a hatást vagy a jelentést negatívan befolyásolhatja az elemek egységességének hiánya. Felmerül a kérdés, mitől válik a két említett elem (kép és hang) egységessé. Arnheim ezt az „egységet" nem definiálni, ezért ez a megfogalmazás ebben a formában félreérthető. Ez az egység egyszerre jelenhet meg csupán esztétikai élmény formájában, mely csak szabad asszociációkat foglal magába, s nem konkrét jelentést. Ez az egység megfogalmazható kommunikációs szempontból is, melyben a két közvetítő csatorna egymáshoz viszonyítva redundáns üzenetet közvetít, ami a művészi tartalom befogadásának és megértésének rovására mehet.

Arnheim az egység hiányát csak az egyik vagy a másik csatorna hangsúlyainak eltolódására érti. A képi és az auditív csatorna arányának eltolódása – a beszéd háttérbe

[154] Arnheim Rudolf: *A film mint művészet*, Budapest, Gondolat, 1985.7.

szorításával – az „abszolút” színházként emlegetett forma irányába mutat, a szinte *csak színpadi cselekvés* irányába mozdul el. Ezzel ellentétben a vizuális elemek jelentős gazdagítása inkább a film (mint kifejezőeszköz) irányába bontakozik ki. Mindkét esetben ugyanúgy a vizualitás kerül előtérbe. A hatás tekintetében ezt úgy pontosítanám, az arányok eltolásával eleve kudarcra vagyunk kárhoztatva, mert megszűnik a két csatorna egysége, megszűnik a harmónia, felbillen az egyensúly.

Arnheim hangsúlyozza „*a teljes értékű, különálló ábrázolások párhuzamosságának jelentőségét,”*[155] mely a művészetben a különböző érzetek kognitív elkülönítését, egy magasabb rendű egységbe rendeződését feltételezi. Környezetünket az érzékszerveink segítségével tapasztaljuk meg, mely formákban, színekben, hangokban, esetleg valamilyen mozgás által keltett érzetben manifesztálódik. Amikor ugyanezek a tárgyak vagy események a művészet által újjáteremtődnek, egy magasabb szinten érzékeljük őket. Amikor ezeket mások számára, például vakok vagy gyengénlátók számára is meg akarjuk mutatni, olyan kifejezőeszközt kell választanunk, mely lehetővé teszi azok bemutatását. Az expresszív vonásokon túl a tárgyak vagy események lényegének – a sikeres jelentéstovábbítás érdekében – „*jelen kell lenniük abban, ami közvetlenül megfigyelhető*”[156] – érvel Arnheim. Vannak érzetek, melyeket más érzetekkel nehezen, vagy egyáltalán nem tudunk kifejezni. Egy tárgyat a vizuális percepció révén színekkel és formákkal is megragadhatóvá tehetünk, a hangok esetében azonban kötve van a kezünk. Egy hangot semmi mással nem tudunk érzékelhetővé tenni, csak egy másik hanggal, vagy egy másik hanghoz való viszonyítással. A képzőművészetben a hangokat nem tudjuk formába önteni, a hang a festészet által nem megjeleníthető. A hangoknak önmagukban nincs konkrét jelentésük. Arnheim meggyőződése szerint az irodalom az egyetlen olyan művészet, mely egyszerre képes hatni az összes érzékszervre. A szavak teremtő ereje képes felidézni olyan érzeteket, melyeket a hangképek auditív formában előhívnak. A szavak mágikus, teremtő, életre hívó ereje az, amely megeleveníti a sülő kalács illatát, hallhatóvá teszi a néma hópihék szállingózását, a tomboló szélvihar zúgását, az ázott talaj illatát, az esőcseppek érintését főhősünk arcán. „*Nem tudja láttatni, hallatni, szagoltatni vagy megérinteni velünk azt, amit felidéz, de a szó, amellyel megnevezi: hang, tehát auditív anyag.”*[157] Ebben a kontextusban viszont a hang képes életet lehelni mindenbe, akár elvont, akár konkrét dologról legyen szó. Az Audio Description éppen erre a teremtő tulajdonságra épít.

---

[155] Arnheim *i.m.*178-182.
[156] Arnheim *i.m.*178.
[157] Arnheim *i.m.*182.

A művészetekben fellelhető közegek sikeres kombinációjához a fentiekben említett többcsatornás médiumok sikere önmaguk egységében keresendő. Miközben Arnheim a művészi közegek sajátos jellemvonásait boncolgatja, egyben hangsúlyozza azok *hierarchikus elhelyezkedését* is. Meggyőződése, hogy a film esetében mindig és kizárólag a kép a domináns, és a hang csak alárendelt szerepet játszhat. Ha ez a sorrend a kimondott szó, jó esetben irodalmi értékű strukturált szöveg felé billen el, akkor az inkább a fotografált színház, semmint a valódi értéket képviselő némafilm tökéletes formavilága felé hajlik.

Milyennek is kellene lennie annak a filmdialógusnak, mely nemhogy tágabb teret ad, de gúzsba köti a vizuális világ által ábrázolt világot? – merül fel joggal a kérdés. A némafilm tökéletessége abban rejlett, hogy filmes kifejezőeszközei révén nem szorult a beszéd által ábrázolt dimenzió megjelenítésére. Abban a pillanatban, amikor már nem képes mindent képekkel, azon belül világítással, beállításokkal, kameramozgásokkal, vágással, montázzsal elmesélni, amikor a narratíva kiegészítő eszközökhöz nyúl, például feliratok (intertitles) alkalmazásához, akkor megdöccen a történetmesélés folyamatossága, és az események közötti tér-idő kapcsolatrendszer magyarázatra szorul. Ha az így keletkezett űrt már zenével sem lehet helyettesíteni, akkor belép az emberi kommunikáció legtökéletesebb verbális kifejezőeszköze, a beszéd, mely monológban vagy dialógus formájában jelenik meg. Arnheim a dialógus filmben megjelenő negatív hatásait a következőképpen foglalja össze: „*Talán meglepőnek tűnik, hogy az emberiség nagyszámú művet hoz létre egy olyan elv alapján, mely a rendelkezésre álló tisztább formákhoz képest ilyen radikális művészi elszegényedést jelent. De valóban olyan meglepő-e ez az ellentmondás egy olyan korban, amikor – más szempontból is – annyian élnek valótlan életet, és annyian képtelenek elsajátítani az igazi emberként való viselkedést?*”[158]

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az audiovizuális tartalmak különböző közvetítő csatornákon keresztül elárasztanak bennünket, s részeivé váltak a mindennapjainknak. Az a kérdés, hogyan viszonyuljunk mi ehhez az új kifejező formához, hogyan fordíthatjuk a mi szolgálatunkra azt, amit úgy hívunk, filmművészet, és hogyan tudjuk azt hitelesen vakok vagy gyengénlátók számára elérhetővé tenni az Audio Description keretei között.

[158] Arnheim *i.m.*200.

4.2.5 Siegfried Kracauer véleménye a hangosfilmről

Siegfried Kracauer (1960) kitágítja az előbbi gondolatsort, miközben a kép és a hang viszonyát, illetve kapcsolatát vizsgálja. Véleménye szerint kétféle alapkapcsolat létezik a két dimenzió (kép és hang) között. Az egyikben e két dimenzió szinkronban van, a másikban nincs. Kiemeli a dialóg, azaz az emberi beszéd fontosságát. Rámutat arra, amitől Eizenstein és a többiek oly nagymértékben tartottak, azaz hogy a hang rátelepedhet a képi kifejezésre. A dialóg kaphat vezető szerepet, de ez inkább a fotografált színházi megoldásokhoz hasonlít, hangsúlyozva a színház hatását a filmre. Lehet egyenlőséget húzni a dialóg és képmegoldások szerepe között, mikor a képi és a hangi információk közül egyenlő arányban kapunk jeleket. A dialóg kaphat hangsúlytalan szerepet is, előtérbe helyezve a film vizualitását.

Mindhárom megoldás fontos kérdéseket vet fel az AD esetében. Kaphat-e ugyanolyan fontos szerepet a verbálisan ábrázolt vizuális kép a dialóggal szemben a vakok vagy gyengénlátók számára, ugyanúgy, mint a látók esetében a vizualitás a dialóggal szemben? Erre a kérdésre is választ kívánok adni a későbbiekben.

Kracauer különbséget tesz a filmhang három alkotóeleme között, azaz a dialóg, effekt és a zene között. Amikor hangról beszél, azt vizsgálja, vajon a beszéd, vagy más szóval a monológ vagy dialóg a történetmesélést milyen módon támogatja. Vizsgálódását abból a szemszögből kezdi, hogy az elsődleges információt a néző-hallgató számára a beszéd, vagy a gondosan megszerkesztett képsorok mesélik-e el. A kérdés nála is az, hogyan viszonyul egymáshoz e két merőben más „információhalmaz". Kracauernél a dialógus különösen nagy figyelmet kap. Nem véletlenül, hiszen több mint harminc év távlatából, amikor *A film elmélete* című könyvét megírta, beigazolódni látszott az a feltevés, később irányzat, melytől az orosz iskola nagyjai tartottak. A hangosfilm megjelenésével egyes rendezőknél a beszéd eluralkodott a képi kifejezőeszközök alkalmazásának rovására, és a filmek inkább lefényképezett színházi előadásra kezdtek hasonlítani. A mai napig ismert ez az irányzat, sőt több későbbi televíziós műfaj alapjaként is szolgált. Ebben teljesen egyetértek Kracauerrel. Amikor ugyanis a dialóg kerül a középpontba, akkor elsősorban a színész arcára, hangjára, mozdulataira, játékára koncentrálunk, hiszen a verbális információ kizárólagosan tőle és általa érhető el, s a szituációt éppen úgy, ahogyan a színházban, maga a drámai szöveg kelti életre. Ilyenkor óhatatlanul kevesebb képi megoldásra van lehetőség, mert olyan érzetünk támad, hogy ha nem a színészre koncentrálunk, lemaradunk valamiről, kimaradunk valamiből. A

némafilm, mivel nem képes „szócsatát” megeleveníteni, ezért nem is törekszik rá, alapvetően kerüli ezeket a helyzeteket. Inkább az akciókra koncentrál, mert azokat könnyedén ábrázolja. „*A nyelv által létrehozott formák olyan önmagában teljes gondolati valóságot mutatnak, amely ellentétben áll azzal a fényképi valósággal, amelyre a felvevőgép törekszik.”*[159]

Hogyan lehet egyensúlyt teremteni kép és beszéd között? Az egyik módszer az irodalmi stílus kerülése. A klasszikus szerzők anyagai alapvetően más megközelítést igényelnek, és feldolgozás, adaptáció formájában kerülhetnek csak hitelesen a vászonra. Számos magyar remekműben sikerült ezt a technikai egyensúlyt eltalálni (Jancsó Miklós: Szegénylegények; Makk Károly: Szerelem; Huszárik Zoltán: Szindbád stb.) Kracauer szerint a Pygmalion megfilmesített változata példázza a „*beszéd hangsúlyeltolódását, amikor is a tartalomról a beszéd materiális minőségére”*[160] figyelhetünk. A korabeli, eredeti nyelvű George Bernard Shaw dráma feldolgozását nézve, ezt a megállapítását kevésbé fogadom el. Érthető a kracaueri gondolatment, miszerint Elisa tájszólását megelevenítve a „kinematográfikus” megoldások következtében nem annak tartalmára, hanem inkább – az elidegenítésnek köszönhetően – annak materiális jellegére koncentrálunk, de ez nem teljesen igaz. Elisa beszédén végbemenő hatalmas változás pontosan a megformált szavak, szószerkezetek, mondatok tartalmi „mikéntjén” van, mintsem csak a manifesztumán, auditív megjelentetésén. Az emberi kommunikációra éppen az értelmes, tartalommal megtöltött beszéd a jellemző, ez különböztet meg bennünket minden más teremtménytől. A beszéd vásznon történő megjelenítése komoly kihívás. Ahhoz, hogy ne a beszéd domináljon, nagyon erősen törekedni kell a „semlegesítésére”. Kracauer szerint ne irodalmi szöveget használjunk, és ne a szöveg „színházi” előadásmódjára törekedjünk, sokkal inkább a természetes, emberi beszédhez hasonlító, de inkább kevesebb hangdinamikai (magas-mély hangok) megoldást alkalmazó, tónustalan megszólalás alkalmazása vezet sikerre. Ennek következtében a néző-hallgató a szöveg információs tartalmára figyel, mintsem magára az előadására.

Mit jelent Kracauernél a „szinkronitás” kifejezés? Ebben az esetben nem az idegen nyelvű filmek magyar, vagy más nyelvre történő lokalizálását érti. Szerinte a szinkronitás akkor jön létre, ha a képen azt a személyt látjuk, aki éppen beszél, tehát a képen látható szereplőhöz a képen látható szereplő hangját halljuk. Aszinkronitás pedig akkor jön létre, ha mást látunk és mást hallunk. Ez lehet egyszerű szituáció is, amikor a dialógus alatt a

[159] Kracauer *i.m.*216.
[160] Kracauer *i.m.*224.

környezet vagy az adott személy, akihez beszélnek – aki csak hallgatja a hozzá fűzött szavakat – látható a képen. Van olyan eset is, amikor képen kívül (esetleg más fizikai térből) valaki beszól, felkiált, bekiált a képen látható szereplőnek.

A Kracauer-féle szinkronizálás különböző típusai

Szinkronitás:

1. Párhuzamosság – ellenpont. Párhuzamosság / Beszéd és a képek párhuzamos tartalomhordozók
2. Ellenpont – A beszéd és a képek egymástól eltérő tartalom hordozói

Aszinkronitás:

1. Párhuzamosság
   1.a. Tényleges hang alkalmazása (tényleges hangon a dialógust érti)
   1.b. Kommentáló hang alkalmazása (kommentáló hangon a narrációt érti, ami lehet belső monológ is)
2. Ellenpont
   2.a. Tényleges hang alkalmazása
   2.b. Kommentáló hang alkalmazása lásd a modellt (Kracauer 1964, 234-235)

A hangok természetéről, azaz a nemzetközi hangként aposztrofált effekt és atmoszféra hangokról a következőt írja: *„Általánosságban tehát megállapíthatjuk, hogy az ismerős hangok ugyanakkor, amikor felkeltik bennünk a hangforrás képét, asszociálnak bizonyos cselekvésekre, magatartásra vonatkozó képeket is, amelyek vagy általánosságban összefüggésben állnak a szóban forgó hanggal, vagy pedig a hallgató emlékeiben van meg ez az összefüggés. A meghatározható hangok tehát rendszerint nem fogalmi, gondolati okfejtést, szavakban is elmondható tartalmat közölnek, hanem éppen úgy, mint a meghatározhatatlan hangok, a valóság materiális vonatkozásaira összpontosítják a figyelmet.”*[161]

Kracauer *szinkronitás-aszinkronitás, párhuzamosság-ellenpont* szerkesztési modelljét a nemzetközi hangokra is kiszélesíti. A modellek egymás között is átjárhatóságot biztosítanak, azaz egyszerre alkalmazhatók a dialógra és az effektekre is.

[161] Kracauer *i.m.*257.

A zene szerepéről a következőképpen nyilatkozik: „*A zene természetesen nem csupán hang, hanem egyben ritmikus és melodikus mozgás is: tartalmak folyamatossága az időben.*”[162] A képszekvenciák mellé rendelt zenei hangok ráirányítják a figyelmünket a képen zajló eseményekre. Miközben egészséges emberek esetében a valóságban a vizuális percepció természetes velejárója az auditív percepció is, addig a filmművészetben ezt a kapcsolatot mesterségesen kell előidéznünk, ahhoz, hogy a valóság illúzióját kapjuk. Még erősebben jelentkezik ez a törvényszerűség, amikor ellenkezőleg, a hangsúly éppen a nem valóságos szituáció kiemelésére irányul, függetlenül attól, milyen film-műfajt választottunk a tartalom megjelenítésére. „*A zene funkciója az, hogy megszüntesse a hang iránti igényt, nem pedig az, hogy kielégítse azt. A zene megerősíti, indokolttá teszi a csendet, nem pedig megszünteti azt.*”[163]

Az Audio Description esetében az elő-narrációban mindig mérlegelnünk kell, teszünk-e említést a zenei szekvenciák fontosságáról, felhívjuk-e a figyelmet a klasszikus zenei betétekre, illetve azok tartalomhoz, cselekményhez, eseményekhez, szituációhoz való többletjelentés-hordozó szerepére.

4.2.6 Balázs Béla véleménye a hangosfilmről

Balázs Béla határozottan állítja, hogy a film soha nem válik új művészetté, ha ugyanazt akarja csinálni, amit a színház, ugyanis addig csak valamiféle silány reprodukciója lehet a valódi színházművészetnek. „*A művészetben egy új felfedezés annyit jelent, hogy fölfedezünk valamit, ami eddig elfedve volt előttünk. Elfedve szemünk elől. Vagy fülünk elől*.”[164] Eizenstein montázselméletének analógiájára Michel Chion precízen megfogalmazza a hozzáadott érték lényegét. Amitől a képszekvenciák már nem önmagukban működnek, hanem a hanggal együtt, közösen alkotnak egy új egészet. Ahol az 1+1 nem 2, hanem 3.

Ahogy arról már beszéltünk, a hangosfilm kitágította a tér-idő kapcsolatot. Tarkovszkij a mozit úgy definiálja, mint valamiféle különös szobrászatot, mely az időben bontakozik ki (*The art of sculpting in time*). Mert a hang, a beszéd, a zene, az effektek mind-mind időben „bontakoznak ki”. A hang fizikai létrejöttéhez is időre van szükség (attack, decay, sustain, release). Balázs Béla azon kevesek közé tartozik, aki – ha bizonyos

---

[162] Kracauer *i.m.*279.
[163] Kracauer *i.m.*280.
[164] Balázs Béla: *A film szelleme* (lekt. Lajta Andor), Budapest, Bibliotheca,1958.152.; a mű eredeti címe *Der Geist des Films* 1930-ban jelent meg.

fenntartásokkal is, de alapvetően – hisz a hangosfilm erejében és kifejezésmódjában. „*A hangosfilm megtanít bennünket jobban odafigyelni. Megtanít a sokszólamú élet partitúrájának olvasására. Felismerjük majd a dolgok sajátos hangjában önálló életünk megnyilatkozásait. Azt mondják: „A művészet megvált a káosztól.”A hangosfilm megválthat és meg is vált bennünket a lárma zűrzavarától, mert a hangot kifejezéssé alakítja át. Értelmet, jelentést ad a zajnak.*”[165]

Az Audio Description esetében az értelmet, a jelentést kell először megfejtenünk, majd verbálisan a látott képi világ leírásán keresztül továbbítanunk. Ahol szükséges, ott az akusztikai benyomást is magyaráznunk kell, segítve ezzel a befogadást, hiszen a befogadó nem látja a hang forrását. A hang nem független a tértől. „*A hang színe alapján asszociált tér jellege azonban nem elégséges ahhoz, hogy tájékozódjunk is ebben a térben. Mit segít az egy vak emberen, hogyha tudja, erdőben van-e, vagy egy lépcsőházban? Semmiképpen sem mer megmozdulni, mert nem tudhatja, hol ütközik fába, hol zuhan le lépcsőn.”*[166]

Éppen ezt a segítséget hivatott nyújtani az Audio Description. Míg a vizuális benyomások könnyen szétválaszthatók, addig, ha több hang szólal meg egyszerre, szinte lehetetlen beazonosítani, melyik hang honnan, melyik irányból, kitől vagy mitől származik, érkezik, ugyanis a különálló hangok „összhanggá” olvadnak össze. Az audionarrátornak, amennyiben a dialógus engedi, és a narráció nem okoz hangcsatornai átfedést, segítenie kell a hangok „beazonosításában”.

A legnagyobb kihívást a csönd jelenti. „*A művészetek közül a hangosfilm az első, amely a csöndet is ábrázolhatja. A csöndet, amely a legmélyebb és legjelentősebb emberi élmény és amelyet egyik néma művészet sem jelenít meg. Sem a festészet, sem a szobrászművészet, de még a némafilm sem. Talán egyedül a zene érzékeltetheti néha a csöndet, amikor a szünetek némaságában valami belső, titkos hang szólal meg. A csöndet a tisztán vizuális művészet azért nem ábrázolhatta, mert a csönd nem állapot, hanem esemény. Élmény. Találkozás.”*[167]

Az Audio Description legbonyolultabb szakmai kérdése, hogyan, milyen módon segítheti elő a „találkozást”. S ugyancsak fontos kérdés, hogy mikor szólaljon meg az audionarrátor. Megszólaljon-e egyáltalán a szünetben? Milyen hosszan beszéljen, mit mondjon?

---

[165] Balázs *i.m.*152-153.
[166] Balázs *i.m.*158.
[167] Balázs *i.m.*159.

4.2.7 A hangzó filmnyelv – Lohr Ferenc

Ahhoz, hogy az Audio Description magyar modelljét felállítsuk, vissza kell nyúlnunk Lohr Ferenc hangosfilmmel kapcsolatos kutatási eredményeihez. Lohr tekinthető a magyar hangosfilm első akusztikai szakemberének, akire nagy hatást gyakorolt az *orosz iskolából* Eizenstein montázs elmélete, valamint René Clair és Balázs Béla munkássága. Már a negyvenes évektől több kötetet[168] szentelt a hangosfilm esztétikai szempontrendszerének kidolgozására. „*Hangra koncentráló vizsgálati tervezetre, vizsgálati elv felállítására van szükség.*”[169] – hangoztatta. Magyarországon Lohr volt az első szakember, aki a filmesztétikum új megfogalmazásának szükségességét sürgette, a hang felől. „*A hang a mű egészéhez tartozik, annak szerves része, azzal együtt válik megújhodott művészetté. Abban a pillanatban, amikor a mű az ember számára minőséget vált, természetesen megváltozik esztétikuma is.*”[170]Az Audio Description nem más, mint hanggal történő (le)írás. Ahhoz, hogy az AD esztétikai és minőségi szempontjait a későbbiekben meghatározhassuk, használjuk a filmhang esztétikai elemzésének Lohr féle kritériumrendszerét.

„*A filmesztétikum a filmben egyetlen egész, de folyamatában két részalkotással jelenik meg. Egyszerre az eszmei lényeg kettős alkotói üzenetében, másodszor – nem elfogadható és divatos kifejezéssel a film „utóéletében” hat – amikor a mozinéző átveszi és magában feldolgozza az eggyé forrott üzenetet.*”[171]

A feldolgozás-mehachanizmus ugyanaz a látó, mint a nem látó nézők esetében.

Amikor Lohr az auditív tartalomnak a kép mellett elfoglalt *magyarázó minőségéről*, és *stílust teremtő* szerepéről beszél, akkor kutatási eredményeinek esszenciáját fogalmazza meg: ez a filmnyelv újragondolásának lehetősége. Ebben a kontextusban foglalkozik bővebben a *társadalom akusztikájával,* mely valamilyen formában minden filmalkotásban tetten érhető. Lohr szerint a film összművészeti irányzata másfajta nyelvet igényel, mint az öntörvényű irányzata. „*A film képsora a nyelvtudomány relációjában elégtelen kifejezőerő,*

---

[168] *cf.* Lohr Ferenc könyvek, kiadványok*:* A filmszalag útja (1941); Filmműtermek és mozik akusztikai tervezése (1955); A filmszalag kultúrája (1968); Magyar szinkrontanulmányok (1976); Térakusztika – filmatmoszféra – szubjektív akusztika (1978); Hallom a filmet (1989); Tanulmányok: Kandidátusi értekezés; A filmszalag esztétikája (1966); Bölcsészetdoktori értekezés: A hangzó filmnyelv minősítésének feltételei a filmalkotásban; Akadémiai doktori értekezés; A hangzó filmnyelv (1982)

[169] Lohr Ferenc*: A hangzó filmnyelv*. *Két tanulmány*, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest,1980.15.

[170] Lohr *i.m.*9.

[171] Lohr *i.m.*12.

sőt hangzás nélkül anakronizmus. A nyelv elsősorban megfogalmazás, mondatszerkesztés, közlésben pedig hangzó beszéd. A nyelvet egyben filmnyelvé nyilvánítani abban a formába, hogy a nyelvnek csupán képies képzetei érvényesüljenek, egyoldalú szemlélet."[172] Miközben elismeri – a kép és a hang – a filmművészet kétutas gyűjtőcsatornájának fontosságát, rávilágít a befogadói oldal *hallásmód* fejlesztésének fontosságára is. Ezen a szinten mindenképpen párhuzam vonható az AD és a filmhang hallásmód fejlesztése között. A *tudatos filmnézés* eredményeképpen a filmesztétikum új módszereként *a több dolgot ábrázolni egyszerre* elv[173] gyakorlati alkalmazását javasolja. Újabb párhuzam vonható az AD és a „kép-hang" ábrázolás között.

Az esztétikai megközelítéséhez *indirekt* és *direkt* bizonyítási módszert használ. Indirekt bizonyítási módszere a *mire nem képes a filmkamera* tételmondat levezetésén alapul, és hangsúlyozza, hogy „*azt nem tudja a filmkamera, ami nem az ő hatáskörébe való, mert független a látástól.*"[174] Lohr főbb megállapításai pontokba szedve a következők:

- a kamera nem tud akusztikai környezetet teremteni, csak vizuálist
- a látszatokat is valóságosnak fényképezi
- nem tud szólásra bírni pontosan fogalmazott magatartásokat
- csak korlátozott eszközökkel mutathat rá, hogy létezik hangzó világ is
- hangból is csak annyit közvetít, amennyit a szereplő mimikája láttat
- a szereplők hangjáról csak szinesztéziás közelséget ad
- nem tud belső monológot értelmezni
- nem tud ízes tájszólás orgánumot, hangszínt ábrázolni
- nem tud viccet mondani, csak a viccelőket, a helyzetkomikumot jeleníti meg
- nem tud szlenget, diákzsargont, műhelyzsargont, iróniát, beszédmódot, hangsúlyokat ábrázolni
- nem tud zenét ábrázolni
- nem tud két zeneművész vagy énekes művészetében különbséget tenni
- nem tud földrengést, hangrobbanást, tömegzajt, csetepatét, neszt, száncsilingelést, harangszót, vízesést, hegyek visszhangját jelentésben, funkcióban élménnyé tenni, legfeljebb hangforrásként tud ábrázolni.[175]

---

[172] Lohr *i.m.*25.
[173] Lohr *i.m.*28.
[174] Lohr *i.m.*31.
[175] Lohr *i.m.*32.

„*A kép önkifejező képességét a hang semmiben sem gátolja, mások az eszközei*."[176]

Lohr szerint, amit a hangkamera vagy a mikrofon tud – direkt bizonyítási módszer, pontokba szedve:

- a beszéd jellege, tónusa felkelthet szinesztéziás hasonlatokat pl. fehér csönd; barna bariton; lágy meleg; szürke hangulat; bársonyos nesz; lapos előadás; lila dal; jóízű pihenés; barna éjfél; szürke gépiesség stb.
- szaglással vagy az érintéssel is kapcsolódhatnak képi és hangi ingerek
- képes a nyelvezet képi-hangi egységében külön érzékelhető, hangzó hanggal véleményt alkotni
- a figyelmet akár a film egészében folyamatosan a film előterében tartani
- az írott hangot valódi hanggá, sőt átformált hanggá tudja tenni
- bármely nyelvi írást, beszédet, a köznyelvről filmnyelvre tudja hangolni
- fel tudja tárni a képzeti hangot a film számára úgy, hogy az jelentősebben formálódjon át filmnyelvre
- rá tud ismertetni személyiségekre, indulatokra, fűtöttségre
- helyszíneket külön atmoszférával ellátni
- meg tud fogalmazni magatartást, véleményt, akár a látottakkal szemben is
- a képpel való különböző kapcsolati lehetőségével megteremtheti a filmben a kérdés-felelet, állítás-tagadás, jelenség-lényeg egyidejűségét
- hang ritmusa, időzítése, tere külön fogalmazású lehet, külön stílusban jelenhet meg
- „láttathat" olyat, amit a kamera nem lát.[177]

Lohr elemző módszere a két közvetítő csatorna tulajdonságainak ismertetésével kezdődik. Mindkét közvetítő csatorna más-más eszközzel éri el a kívánt hatást. Külön foglalkozik az akusztikai filmnyelvvel, ahol a színész, a zörej, a zene külön fejezetet kap. Gyakorlati útmutatót kínál a készülő film forgatókönyvének elkészítéséhez, melybe – szerinte – a hangdramaturgia egyes elemei tudatosan szerkeszthetők. A Lohr-féle szemléletben az alkotás új szemiotikát, új jelentéskapcsolást tartalmazhat. Javaslatára a hangosfilm klasszikus definíciója a következőképpen szól:

„*A film a látvány és a hangzás külön jelzőrendszereinek cserefolyamata, az alkotók külön áttételezett szimultán művészeti egységében*."[178] Ebben a megfogalmazásban a néző

[176] Lohr *i.m.*36.
[177] Lohr *i.m.*37-39.

szerepe is átértékelődik, aki „*integrálva kapja a benyomásokat*.”[179] Lohr 1980-as definíciója óta nem született újabb megfogalmazás.

A filmes eszközök alkalmazása, a használatukkal kapcsolatban feltett kérdések közül a *hogyan* és a *miért* kérdésekre adott válaszok mutatnak rá a tudatos szerkesztés, a tudatos alkotó tevékenység jelenlétére az egyes remekművekben.

Az Audio Description magába foglalja az előbb felsorolt valamennyi képi és hangi kifejezőeszközt, tulajdonságot, képességet. A film két csatornán keresztül egyszerre közvetíti oly módon, hogy a látott-hallott képsorok hierarchikus kódrendszeréből adott időintervallumon belül kiemel, priorizál, összegez. A kiemeléshez, az összegzéshez látni-hallani kell mindent, amit az alkotók az adott képkocka sorozathoz hozzárendeltek. Éppen ezért a hangzó filmnyelv *látás és hallásmód* fejlesztést igényel, és csak képzett Audio Describer (audionarrátor) által kerülhet verbális közvetítésre egy adott mű vak és gyengénlátó embertársaink számára.

Alkalmazva Lohr elemző módszerét, az AD elkészítése az adott film megtekintésével kezdődik. „*A filmnyelv teljességének első benyomása, az első vetítés azonban csak tájékozódás, nem analízis. Az egyszeri átélés után következhet a szalagokra bontás élményszerzésének kutatási anyaga*.”[180]Az elemek külön-külön történő vizsgálata segít bennünket abban, hogy felfedezzük a dramaturgiai funkciót betöltő szerkesztési módokat, például a *kihagyásos szerkesztési mód*ot. Felismerjük a szubjektív és az ontológiai elemek, kulcsjelenetek hangi ábrázolásmódjának fajtáit.

Kulcskérdésünk, vajon mond-e mást a hang, mint a szereplő mimikája. Alátámaszt vagy ellenpontoz a hang a képhez viszonyítva? Dramaturgiai szempontból kellően szerkesztett-e, előre jelez, visszautal, vagy szimplán csak kíséri a hang-szekvencia a hozzárendelt képsort? A kettő együtt milyen tartalmat közvetít? Figyelembe véve Lohr kijelentését, az audionarrátor (Audio Describer) erre az új hallásmódra támaszkodva készítheti el az AD forgatókönyvet, miszerint: „*A hallásmód úgyis felfogható, mint a filmhangzás magatartása.*”[181]

Ez az új magatartásmód lehet a sikeres, minőségi Audio Description alapja.

---

[178] Lohr *i.m.*102.
[179] Lohr *i.m.*102.
[180] Lohr *i.m.*103.
[181] Lohr *i.m.*104.

5 Sound design, avagy kreativitás az audiovizuális tartalmak hangkultúrájában, kiegészülve az audionarrációval

Filmmel kapcsolatosan gyakran használt kifejezés a *sound design*, de előszeretettel alkalmazzák színházak, élő-show műsorok, koncertek vagy multimédiás tartalmak minél gazdagabb és kifejezőbb akusztikai élményének kialakításakor is.

Mit jelent a kifejezés, és mire utal? Whittington négy kategóriát állít fel. Az első csoport szerint a *sound design* a különleges hangeffektusok megalkotására utal. Whittington olyan hírességeket sorol ide, mint Walter Murch vagy Ben Burtt. Nevükhöz nem kisebb alkotások fűződnek, mint a THX 1138 (THX 1138, George Lucas, 1971), a Magánbeszélgetés (The Conversation, Francis Ford Coppola, 1974), az Apokalipszis most (Apocalypse Now, Francis Ford Copplola, 1979) vagy az utóbbi alkotóhoz köthető Csillagok Háborúja széria (Star Wars, George Lucas, 1977, 1996, 1997, 1999, 2002, 2008).[182]

Az első csoportba tartozó alkotók majdhogynem társszerzői a rendezőnek. A film születésétől fogva innovatív módon aknázzák ki a technikai eszközök adta lehetőségeket, miközben bábáskodnak a hangfelvételtől kezdve a hangvágáson át a keverésen keresztül a film végleges formába öntéséig. Az ebbe a csoportba tartozó alkotók munkája – Chion[183] szerint – úgynevezett többlet értékkel (added value)[184] erősíti a vizuális inputokat.

A következő csoportba olyan filmek alkotói sorolhatók, mint a Terminator 2: Az ítélet napja (Terminator 2: Judgement Day, James Cameron, 1991), melyben a dialóg, zene és az effektek pontos dramaturgiai szempontok alapján irányítják a nézők figyelmét, jelentősen hozzájárulva a vizuális effektek hatásainak erősítéséhez.

Whittington a harmadik csoportba azokat az alkotókat sorolja, akik – a filmszínházak többcsatornás lehallgató-rendszerein keresztül – újfajta „térélményt" generálnak. A hollywoodi filmkészítők közül azzal is kitűnnek, hogy kiaknázzák az innovatív technológiában rejlő marketing lehetőségeket, amik hozzájárulnak a filmek egyéb hordozókon (DVD; Blu-Ray; 4K) való további értékesítéséhez, valamint a

---

[182] William Whittington: *Sound Design and Science Fiction*, Austin, University of Texas Press, 2009.3-10.

[183] Michel Chion: *Audio-Vision, Sound on Screen, Foreword By Walter Murch*, edited and translated by Cludia Gorbman, New York, Columbia University Press,1994.5.

[184] Added value alatt Chion azt az expresszív, informatív többletértéket érti, mely gazdagítja a kép által továbbított érzelmi, értelmi jelentést.

filmekből, mint vadhajtásokból kinövő, jelentős bevételeket generáló játékszoftverek kifejlesztéséhez.

A negyedik csoportba azok az alkotók és alkotások sorolandók, akik az innovatív többcsatornás lehallgató rendszereket, a térábrázolást nemcsak technikai bravúrként kezelik, hanem egyfajta diskurzust provokálnak. A diskurzus, a kép-hang reláció összes lehetséges jelentéstartalma nem csak az alkotók, de a nézők között is a kép-hang kapcsolatának újraértelmezését indukálja. Whittington a THX rendszerhez kapcsolódó marketing szlogennel írja le az új kép-hang kontextushoz kapcsolódó magatartásunkat: „*A nézők hallgatnak.*”(The audience is listening).[185] Ez a magatartás nagykorúsítja a nézőt, és az angolban használt folyamatos jelen egyben a tevékenység állandóságára is utal, mely aktív tevékenység az első képkocka felvillanásától az utolsóig jelen van.

Maga a sound designer kifejezés Coppolától származik. Így szerette volna kifejezésre juttatni elismerését Walter Murch *Apokalipszis most* (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979) című igényes, precíz, jól strukturált és esztétikus munkája iránt. Szerinte Sound Designer az, „*aki végül egy személyben felel a film hangsávjának minden aspektusáéért, a dialóg felvételtől az effektekig, a pótfelvételektől a végleges keverthang elkészüléséig*”.[186]

A köznyelvben *sound design* kifejezést a művészi kreativitással, a művész kreatív munkájának eredményével kapcsolatban használjuk. De mit értünk kreativitás alatt? Kik is azok a kreatív emberek? Csíkszentmihályi Mihály három különböző csoportot különböztet meg. Az első csoportba azokat az embereket sorolja, akik „*szokatlan gondolatokat fejeznek ki, érdekesek és inspirálók,*”[187]ezért a *briliáns* jelzővel illeti őket. A második csoport, értelmezése szerint, azokat az embereket foglalja magában, akik „*friss szemmel közelítik meg a jelenségeket, ítéleteik bölcsek, s fontos, de maguknak megtartott következtetésekre jutnak.*”[188] Ők az *egyénileg kreatívok*. Az utolsó csoportba azok tartoznak értelmezése szerint, akik „*a kultúránkat valamilyen jelentős szempontból megváltoztatták. Ők a fenntartás nélküli kreatívok.*”[189]

Ezt azért fontos leszögezni, mert – ahogy Csíkszentmihályi is hangsúlyozza – lehetünk egyénileg kreatívok, esetleg briliánsak, a teljesítményünk nem hagy nyomot a kultúrában és viszont.

---

[185] Whittington *i.m.*3.
[186] Vesna Dakic: *Sound Design for Film and Television*, GRIN Verlag, 2009.1.
[187] Csíkszentmihályi Mihály: *Kreativitás, a Flow és a felfedezés*, Akadémia, Budapest, 2009.35
[188] Csíkszentmihályi *i.m.*35.
[189] Csíkszentmihályi *i.m.*35.

Eizenstein, Pudovkin és Alexandrov félelmei[190] a hangosfilmmel kapcsolatban nem váltak valóra. Az orosz iskola nagyjai előre féltek a montázst gyengítő hang elterjedésétől, mivel az alapjaiban forgatta fel és alakította át az addigra már jól bevált filmes „eszköztárat". Az idő múlásával és a technika fejlődésével a huszonegyedik századra elképzelhetetlenné vált, hogy a filmhang ne legalább sztereó, de többnyire többcsatornás (multi-track), strukturált, esztétikusan kevert formában szólaljon meg. Az audiovizuális percepció ötven százaléka a hangra épül,[191] mégis e kifejezőeszközt korántsem használjuk úgy, ahogy azt a lehetőségeink biztosítanák.

Milyen kifejezőerő rejlik a filmhangban? Az egyik legautentikusabb filmkészítő, Andrej Tarkovszkij *Sculpting in Time*[192] című könyvében egész fejezetet szentel a zene és a hangok dramaturgiai szerepének. Tarkovszkij a zenét bizonyos esetekben mint refrént használja, ugyanúgy, mint a költészetben használjuk a versek végén összecsengő rímpárt. Ez a refrén, ha jól szerkesztettük, képes visszavezetni bennünket a történetmesélés fontos dramaturgiai pontjaira oly módon, hogy ismét átélhetjük a hozzájuk kapcsolódó érzelmeket, asszociációkat. A zene erejének effajta kiaknázása felerősíti a vizuális képekhez kapcsolódó impresszióinkat, miközben – párhuzamosan – a hangcsatornán keresztül ugyanazt az üzenetet közvetíti. Amennyiben ismétel – az ismétlés által –, magában rejti a lehetőségét ugyanannak a témának „mélyebb" átélésére. Amennyiben pedig más vagy kiegészítő üzenetnet hordoz, akkor az hozzáadódik a képi üzenethez és közösen alkotnak egy újat. Hasonló ez a montázs elméletekhez. Kosztolányi költői metaforája – „*csak bot és vászon, de nem bot és vászon, hanem zászló*" – segít megérteni mi is az a bizonyos többlet, valójában új jelentés. Az egyes elemeket vizsgálva, az elemekből önmagukból nem következik új tartalom, ha nem adódnak össze. Így van ez a film és az audiovizuális tartalmak esetében is. Csak vizuális input és audio input, de nem vizuális input és audio input, hanem új tartalom. Amennyiben új tartalom, akkor ahhoz új jelentés is kapcsolódik. A jelentést magát ismét sokféle szempontból vizsgálhatjuk, de a szinergia maga, a média, a technológia, a zene, valamint az effektek és a dialóg között megkérdőjelezhetetlen.[193]

---

[190] *cf.* E híres kiáltvány 1928. július 28-án jelent meg a Szovjetszkij Ekram 32. számában.
[191] Vincent LoBrutto: *Sound-On-Film, Interwiews with Creator of Film Sound,* Paeger Publishers Westport, Connecticat, London, 1994. XI.
[192] Andrey Tarkovszky*: Sculpting in Time,* The Great Russian Filmaker Discusses His Art, translated from russian by Kitty Hunter-Blair, Austin, University of Texas Press, 1986.155-164
[193] Pauline Reay: *Music in Film: Soundtracks and Synergy,* Wallflower Press London, 2004.12-18.

Összefoglalva: média, technológia, zene, effekt, dialóg, sound design, mindezek együttesen alkotják az audiovizuális hangkultúrát. Hogy ebben a hangkultúrában a sound design milyen szerepet játszik, azt az előbbiekben kifejtett, Csíkszentmihályi által meghatározott „kreatív" emberek munkája határozza meg. A film ugyanis kilépett a mimetikus, azaz a valóság, a realitás képzetét keltő ábrázolásmód kényszeréből, s ez által a hang szerepe sem ragadt meg a dokumentálás szintjén. Nem az a kérdés, hogy az ábrázolt eseményeknek mennyi közük van a realitáshoz, hanem hogy a kép által megteremtett világban a hang mennyire igaz. „*Nem a való hát: annak égi mássa, lesz, amitől függ az ének varázsa.*"[194] A kreatív hang tehát új kihívások elé állítja az alkotókat, aminek köszönhetően a *sound design* a művészi, teremtő *alkotó képzelet,*[195] alkotófolyamat manifesztumaként jelenik meg, a szubjektív és az objektív szintéziseként, tele élettel, vitalitással, mely a képpel kiegészülve, együtt teljesedik ki a befogadóban.

A digitális *new age*-ben olyannyira felgyorsult a technikai fejlődés, hogy szinte képtelenek vagyunk lekövetni. Mire az info-technológia egyes eszközeiben (devices) rejlő kommunikációs lehetőségeket megismernénk és kiaknáznánk, már meg is jelent az új eszköz, mely a korábbi „filmes" tartalmak újraértelmezését vonja maga után, éppen ezért a *sound design* és a tartalmak újraértelmezése ebben a kontextusban szorosan összefüggenek. Sallai Gyula az információ, telekommunikáció és a média-technológia által közösen alkotott információs társadalomhoz kapcsolható technológia (information society technologies) mindenütt jelenlévőségéről beszél.[196] Az általa vázolt infokommunikációs konvergencia-modellben komoly szerepet játszik a tartalomszolgáltatás. Ez a tartalomszolgáltatás jelentősen érinti az audiovizuális tartalmakat. A szinergiák mellett azonban nem hagyhatjuk figyelmen kívül a percepció által befogadni képes tartalmak értelmezését, melyekben továbbra is nagy szerepet játszanak a vizuális, az audio, valamint az audiovizuális inputok, mely kreatív tartalmak – az alkotóknak köszönhetően az előbbiekben említett módon – jelentősen hozzájárulnak kultúránk színesítéséhez. Az AD elsődleges feladata a kreatív tartalmak minél tökéletesebb formában történő továbbítása.

---

[194] Arany János: Vojtina Ars poétikája

[195] *cf.* John P. Guilford: Az alkotóképességek a művészetben, in: Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*, Budapest, Gondolat, 1973.

[196] Sallai Gyula: Converging Information, Communication and Media Technologies, in: Gerhard Banse – Armin Grunwald – Imre Hronszky – Gordon Nelson (szerk.): *Assessing Societal Implications of Converging Technological Development*, Berlin, Edition Sigma, 2007.25-44.

5.1 A képi világ elemzése

„Az amerikai film azért olyan, amilyen, hogy eladható legyen. Ezzel szemben az európai (ázsiai, latin-amerikai) film gyakrabban törekszik művészi ábrázolásra, a filmnyelv állandó megújítására, s ilyenkor nem törődhet az eladhatósággal, mert ha ezt teszi, akkor az eredetiség és újítás puszta lehetőségéről mond le. Létező konfliktus ez, s lehetséges, hogy a filmművészetnek az az érdeke, hogy soha ne oldódjon fel. A filmből ugyanis soha nem lesz olyan mértékben elit művészet, mint a hagyományos művészetek némelyike, ez ellenkezik természetével, melyhez hozzátartozik, hogy tömegeket kell elérnie, valamint azokat a gazdasági feltételeket is, amelyek között készül.”[197]

Bokor Pál a „kommerszfilm” és a „művészfilm”, az amerikai és az európai film közötti megkülönböztetésről beszél, véleménye alátámasztásához Adorno, Bazin, Malraux és Umberto Eco megállapításaiból indul ki. Nincs egységes szempontrendszer a film esztétikai értékeléséhez, mely minden filmre ráhúzható, hiszen minden megközelítés más-más szempontból vizsgálja a huszadik századi új médiumot. Eizenstein, Murnau, Menzel, Wenders, Antonioni vagy Almodóvar alkotásai egyedi látásmódjukkal színesítik az esztétikai értékelésrendszer egyébként is nehezen megfogalmazható kritériumait. Bokor szerint a Fellinik, Bergmanok, Menzelek vagy Kuroszava Akirák sem voltak önmagukban képesek a többmilliárdos amerikai nézőközönség ízlésformálására, de mindannyian hozzátettek a Griffith-, Chaplin-, Sternberg-, Hitchcock-, Forman-, Polanski-féle nagyágyúk munkájához, megtermékenyítve a piaci alapon működő, a világ filmfogyasztását jelentősen befolyásoló amerikai filmipart. Az európai ízlés és az amerikai profizmus örök csatájáról szól ez a háború, mely napjainkban is jelen van az Oscar-díj átadó ceremóniákat megelőző Filmakadémia-tagok közötti szavazatszerző csatában.

5.2 A hangi világ elemzése

„*Amit a kép ábrázol, az a kép értelme 2.221*.”[198] Wittgenstein kijelentésével sokan nem értenek egyet, de az kétségtelen, hogy egy sajátos logikai rendszert figyelembe véve, egy adott jelrendszerben megállja a helyét, azaz értelmezhető. Felmerül a kérdés viszont,

---

[197] Bokor Pál: *A siker helye Hollywood. Magyarok találták fel az amerikai filmet,* Atlantic Press, 2008.174.

[198] Ludwig Wittgenstein: *Logikai – filozófiai értekezés*, (ford. Márkus György), Akadémia, Budapest, 1963.117.

hogy mit jelent a hang az audiovizuális tartalmak viszonylatában. Egyáltalán van-e, lehet-e a hangnak mindenki számára ugyanaz a jelentése?

Közelítsük meg a kérdést egy kicsit távolabbról! Lehet-e a hangot – mint a képet – ábrázolni? A válasz attól függ, hogy kit kérdeznek. Az akusztika területén dolgozó fizikus vagy hangmérnök válasza nem lehet más, mint hogy igen, lehet, hiszen a hang fizikai tulajdonságai (intenzitása, frekvenciája és spektruma) könnyen, műszeresen mérhetőek.[199] Hasonló választ kaphatunk a beszédhangokkal foglalkozó fonetika területén dolgozóktól is, akiknek a kutatási területe a nyelvészet egy részterületét fedi le. Számunkra, mint audiovizuális tartalom kutatóknak ez a terület kifejezetten fontos, hiszen a dialóguselemzés nélkülük elképzelhetetlen. És végül, de nem utolsósorban, a zenetudomány területén dolgozók is „igen" választ adnak, hiszen a zenei hangok megjelenítése a hangokból álló dallamok kottába írását jelenti.

De rendelhető-e konkrét jelentés az egyes hangok mellé? Mit jelent a magas „C" vagy „A" vagy „D"? Lehet-e konvencionális jelentése a zenei hangoknak? A zeneesztétika régóta foglalkozik ezzel a kérdéskörrel. Bartók Béla a *Mikrokozmosz* egyik darabjához írt instrukcióként – bizonyos részeknél – a zenei anyag kérdő-válaszoló jellegének hangsúlyozásához, kérdő és válaszoló mondatokat írt. A hangzás és a hozzá kapcsolódó jelentés számára sem egyértelmű, de nem zárja ki annak lehetőségét, hogy valamilyen kapcsolat mégis csak van a vidám zene és az emberi boldogság, vagy a szomorú zene és a hozzá társítható fájdalom között, annak ellenére, hogy egyazon jelrendszeren belül nincs közöttük „fizikai" kapcsolat.[200] Hasonló eredményre jut Suzannah Clark kutatása is Schubert zenéjének vonatkozásában.[201]

5.3 Az audiovizuális hangkultúra az „új médiumban"

A bevezetőben idéztem a 2010/13/EU irányelv pontos szövegét, valamint azt, mire utal az „audiovizuális" kifejezés.

A digitális médiát szokás „új médiumnak" is nevezni. Aczél Petra szemléletesen írja körül mit is ért „újmédia" és „új média" alatt *Az új. Média, Kultúra, Műveltség* című

---

[199]Daniel R. Raichel: *The Science and Applications of Acoustics* (second edition), Springer, eISBN 0-387-30089-9, 2006.15-29.

[200] Wilheim András: *Hangzás és jelentés* (Elméleti és gyakorlati válaszok a 20. század közepén), Bartók levele Geyer Stefihez, Csikkarcfalva, 1907. július 27., in: Béla Bartók: Briefe an Stefi Geyer 1907-1908. Basel, Privatdruck Paul Sacher Stiftung, 1979. (http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/frawilheim.html) utolsó letöltés 2016.01.16.

[201] Suzannah Clark: *Analyzing Schubert*, Cambridge University Press, 2011.146-204.

írásában. Hangsúlyozza az új textuális tapasztalatok, új műfajok, új szövegformák megjelenését, melyekhez megváltozott környezetünkben nekünk is alkalmazkodnunk kell. A XXI. században a digitális média többnyire már képernyőalapú, s felületén új kódrendszert és nyelvet használunk. Az egyik legfontosabb különbség az eddig általunk használt analóg és a digitális, vagy új média között a megváltozott viszony, ami a felhasználók között alakul ki a képi és a kommunikációs média mindennapi használata által. Megváltozott környezetünkben új tapasztalatokra alapul az egyén és a közösség kapcsolata is, mert az új média által alapjaiban változott meg az idő, tér és helymegtapasztalásunk a kommunikáció terén. Az újmédia másfajta műveltséget, írástudást és tudásformákat igényel, mert közege az internet, a digitális televízió és nem utolsó sorban a mobil technológiák felülete, ami biztosítja a különböző tartalmak megjelenési lehetőségét, többek között az audiovizuális tartalmakét is.[202]

Az audiovizuális tartalmak hangkultúrája az új médiában speciális kutatási terület. A hordozó médium mellett annak tartalmát és „csatornáit" is elemeznünk kell, ha hitelesen akarunk közvetítő szerepet (Audio Describer) játszani gyengénlátó vagy vak embertársaink számára. A Magyar Hangmérnökök Társasága Játékfilmes Tagozata (H.A.E.S.) évek óta küzd az audiovizuális tartalmak hangzóanyagának, - hagyományos nevén – a „filmhang" művészi és technikai színvonalának elismertetéséért.[203]

Az audiovizuális tartalmak közvetítésének első lépése a szakszerű elemzés. Az audiovizuális tartalmak elemzése kezdődhet filmdramaturgiai áttekintéssel. A következő lépés lehet a képernyőn látott „film" szerzett, vagy alkalmazott zeneművének vizsgálata. Ehhez segítségül hívhatjuk a zenetörténetet, vagy akár magát a zeneszociológiai szempontrendszert is. A zene mellett elhangzott dialógusok, szövegek elemzése folytatódhat az elméleti nyelvészethez tartozó fonetika, fonológia szempontjai alapján. Amennyiben szükséges, mélyebbre áshatunk a morfológiai, szintaxis és szemantikai vizsgálat által. Javasolt górcső alávenni az adott szövegeket az alkalmazott nyelvészethez tartozó stilisztikai, szociolingvisztikai szempontrendszer szerint is. Minden egyes fentiekben említett tudományág további speciális területekre bontható. A feladat összetettségét szeretném érzékeltetni azzal, hogy megemlítem, ugyanannak a dialógnak a

---

[202] *cf.* Aczél Petra: Az új. Média, Kultúra, Műveltség, in: Lányi András - László Miklós (szerk.): *Se vele, se nélküle? - Tanulmányok a médiáról*, Wolters Kluwer, 2014.

[203] Balázs Gábor – Zányi Tamás: *A filmhang készítés technológiája*, 2004. (http://haes.hu/dokumentumok/filmhangkeszites_technologia.pdf) utolsó letöltés 2016.06.27. 0:23

vizsgálata történhet például a kommunikatív kompetencia[204] szempontjai szerint is, mely kommunikatív kompetencia további négy fő komponensre osztható:

„1. *A grammatikai kompetencián a nyelvi kód alapvető ismeretét értik: a nyelvi szabályokat, a szókincset, a helyes kiejtést és a helyesírást.*

2. A szociolingvisztikai kompetencia új összetevőként a nyelvhasználat szociokulturális és pragmatikai törvényszerűségeinek ismeretét jelenti konkrét beszédhelyzetekben: helyes szókincs, regiszter, megfelelő udvariassági fokozatok, a kommunikációs helyzethez illő stílus alkalmazását.

3. A másik új komponenst, a szövegszerkesztési kompetenciát (discorse competencé) azzal a képességcsoporttal azonosítják, amelynek segítségével a kívánalomnak (helyzetnek) megfelelő szövegek (értekezés, gyászbeszéd, pohárköszöntő, távirat stb.) állíthatók össze a már meglévő nyelvi szerkezetekből (mondat, szintagma).

4. Stratégiai kompetencia a gyűjtőneve azoknak a verbális és nonverbális kommunikációs szisztémáknak, amelyek átsegítik a beszélőt a kommunikációs nehézségeken (körülírás, visszakérdezés, elliptikus fogalmazás stb.)”[205]

A „filmhang” tartalmát és üzenetét mindig a képhez való viszonya határozza meg. Egyszerre szubjektív és objektív. Szubjektív, mert az egyénre gyakorolt hatása szociokulturáltsági szintenként változhat, objektív, mert a hangszekvenciák műszeresen is mérhetőek. Fontos szerep hárul a pszichoakusztikára, melynek tárgya a szubjektív hangészlelés. A hangok objektív, műszeresen mérhető paraméterei és a hallás biológiai tulajdonsága között ugyanis korreláció mutatható ki.[206]

A Kovács Balázs által három pregnánsan szétválasztott kutatási terület segíthet bennünket az eligazodásban, hiszen, ahogy írja, a „*pszichoakusztika és a zenei pszichológia az elvárásokkal teli hallást, a fenomenológia a hallás tárgyának keresését, a kommunikáció pedig természetesen a csendben létet azonosítja a hallgatással.*”[207]

Az, hogy melyik területről közelítünk, nézőpont kérdése. Az elemzés komplexitását a különböző kontextus rétegek összessége adja. A cél számunkra mindhárom esetben először a megismerés, majd a hiteles, szakszerű, pontos verbális leírás.

---

[204] *cf.* Boronkai Dóra: *Bevezetés a társalgáselemzésbe*, Budapest, Ad Librum Kiadó, 2009.
[205] Szabó G. Ferenc: A kommunikatív kompetencia, *Anyanyelv-Pedagógia*, III. évfolyam, 2010.02. szám
[206] *cf.* Helmhotz és Békéssy kutatásai.
[207] Kovács Balázs: *Médium, hang, esztétika: zeneiség a mediális technológiák korában*, Szeged, Universitas, 2009.171.

5.4 Az Audio Description helye az audiovizuális hangkultúrában

A hangkultúra olyan interdiszciplináris kutatási terület, mely része a nemzeti és egyetemes kultúrának. A kutatás szempontjából a definíciók közül erre a területre Pinch és Bijsterveld megközelítése tűnik a legátfogóbbnak. Tudományos cikkükben az utolsó ötven évben létrejött technikai fejlődésre hivatkozva hangsúlyozzák, hogy zenefogyasztási szokásaink drámaian megváltoztak. Az analóg, később a digitális technikai eszközök (szalagos magnók, kazettás magnók, MP3 lejátszók, mobiltelefonok, internetkapcsolatot igénylő egyéb eszközök) elterjedésének köszönhetően ma már a nap 24 órájában bármikor letölthetünk, feltölthetünk, szerkeszthetünk már meglévő, vagy éppen „születő" zeneszámokat. A XX. század elejétől kezdve jelentősen megváltozott a hangokhoz, a hangkeltő, hangelőállító, hangrögzítő eszközökhöz való viszonyunk. Ebben a kontextusban a hangkultúra kifejezés nemcsak a hangszerek és a zene történetét foglalja magában, hanem a zene mindennapi életünkben betöltött szerepének változásán keresztül, a zene szociológiáját is.[208]

A kutatás szempontjából a Pinch- és Bijsterveld-féle megközelítés nagy jelentőséggel bír az Audio Description vonatkozásában, éppen úgy, ahogyan a pszichoakusztika, az elméleti és alkalmazott lingvisztika, valamint a verbális kommunikáció összefüggései. Mivel az új textuális tapasztalatok, új műfajok, új szövegformákhoz rendelt Audio Description a képernyőalapú reprezentációk új kódrendszerét és nyelvét használja, ezért maga az AD is a megváltozott, új írástudást és tudásformák ismeretét igényli, és ebben az új „közegben” vizsgálandó.

6 AD irányelvek összehasonlítása

Az antwerpeni egyetemen oktató belga Gert Vercauteren 2007-ben az elsők között tesz javaslatot egy, az Európai Unió országai számára is elfogadható, közös AD irányelv megfogalmazására. Hangsúlyozza, hogy csak a spanyol és a brit irányelv tekinthető hivatalos (official) irányelvnek, a többi inkább a javaslat (suggestion) kategóriájába sorolható. Vercauteren megfontolandó kiegészítést javasol, amikor kiemeli a jogi

[208] Pinch Trevor- Bijsterveld Karin: Social Studies of Science, Vol. 34, No. 5, Special Issue on Sound Studies: *New Technologies and Music,* (October, 2004),635-648.

szempontok figyelembevételét.[209] A jogi szempontok figyelembevétele ugyanis a szerzői jogokat is magában foglalja. Ez pedig azt jelenti, elismerjük, hogy az Audio Description önálló művészi alkotás, és ebben a kontextusban majdnem az eredeti művet megillető szerzői jogi védelem alá esik. Fontos szempont a mű forgalmazását illetően, amit nem szabad figyelmen kívül hagyni. Erősíti azt az álláspontot, hogy nemcsak szerzői jogi, de művészi szempontból is önálló műalkotás jön létre.

Vercauteren kezdeményezését követően 2010-ben a *Royal National Institute of Blind People* olyan összehasonlító tanulmányt publikál,[210] mely a létező AD irányelvekben megfogalmazott szempontrendszer azonosságait és különbözőségeit veti össze.

Az AD kutatási terület egyik legelismertebb szakértője, Pilar Orero hangsúlyozza, hogy az AD kutatás egyik új iránya – a lehetséges irányelvek kialakítását illetően – a lingvisztikai, szemiotikai megközelítésen túl, az adott tartalom vizuális kódrendszerének a kultúrák közötti különböző befogadási, feldolgozási, értelmezési tradícióinak vizsgálata lehet (The Pear Tree Project).[211]

Említenünk kell még Hansjörg Bittner nevét is, aki a Hildesheimi Egyetem oktatójaként az elérhető AD irányelveket felülvizsgálva, lényeges megállapításokat tesz az egyes irányelvek szövegének stílusbeli megfogalmazását illetően, kiemeli a legkerülendőbb hibaforrást, mely az adott célközönség számára történő vizuális szöveg értelmezését jelenti.[212]

Az önálló magyar modell létrehozásának szükségességét a fent említett kutatási eredmények is alátámasztják. Az eddig rendelkezésre álló kutatási adatok és eredmények azt bizonyítják, lehetetlen közös, minden nemzet számára elfogadható standard létrehozása. Az összehasonlító tanulmányok megerősítik azt az állításunkat is, minden országnak a saját nyelvéhez, kulturális hagyatékához és kultúrafogyasztási szokásaihoz kell igazítania a saját nemzeti AD irányelvét.

---

[209] Gert Vercauteren: Towards a European guideline for audio description, in: Pilar Orero, Aline Remael (szerk.): *Media for All: Subtitling for Deaf, Audio Description, and Sign Language*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2007.141.

[210] Sonali Rai - Joan Greening - Leen Petré: *A comparative Study of Audio Description Guideline Prevalent in Different Countries*, (http://audiodescription.co.uk/uploads/general/RNIB._AD_standards1.pdf) utolsó letöltés 2016.01.17. 23:55

[211] Pilar Orero: Audio Description Behaviour: Universals, Regularities and Guidelines, *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 2 No. 17; September 2012.

[212] Hansjörg Bittner: *Audio description guidelines – a comparison*. (https://www.uni-hildesheim.de/media/_migrated/content_uploads/AD_Guidelines_Comparison_-_Read.pdf) utolsó letöltés 2015.12.30. 21:19

7 A magyar Audio Description javasolt protokollja

A magyar modell és protokoll kialakítására tett kísérletem a Vakok Világszövetségének javaslataira (World Blind Union Audio Description Toolkit), az ADLAB project[213] eredményeire, az amerikai és a brit tapasztalatok, „guide”-ok magyar szempontból elengedhetetlen kritikai elemzéseire támaszkodik – figyelembe véve az országok kulturális és médiafogyasztási különbözőségeit, kultúra specifikus szokásait.

A magyar AD modell és protokoll kialakításának szükségességét több tényező is alátámasztja. Először is az Európai Uniós kötelezettség, amelynek Magyarország is eleget kell, hogy tegyen. Van olyan területe a magyar médiaszabályozásnak, melyben a tagállamok között az élen járunk. Például a 2004. május 1-jén csatlakozott országok közül azon kevesek közé tartozunk, akik teljesítették az Unió által előírt adásba kerülő programok – hallássérültek számára előírt – 100%-os feliratozási kötelezettség követelményrendszerét. (Az előírt követelmény csak a vezető országos kereskedelmi csatornákra és közszolgálati adókra vonatkozik.) Az akadálymentesítés területén vannak lemaradásaink, ilyen a Signing (jelnyelvi tolmácsolás) és az Audio Description (vakok vagy gyengénlátók számára).

A magyar modell – hasonlóan a lengyelhez[214] – a nyelvi determináltságból adódó különbözőségekre épít, ellentétben az amerikai és az angol modellel, ahol a forrásnyelv az angol, ezért nem történik tartalom „átültetés”, csak közvetítés. Nem mindegy tehát, hogy intralingvális fordításról vagy interlingvális fordításról van-e szó, ahol más nyelvek is érintve vannak a folyamatban.[215] Maga a nyelvi meghatározottság döntően befolyásolja azt a szempontrendszert, mely alapján a magyar modellt és protokollt felállítjuk. Bár a modell struktúrája, felépítése hasonlóságokat mutat más országok modelljeivel, az alapvető különbség mégis a forrásnyelv és a célnyelv közötti különbözőségben rejlik, mely gondolkodásbeli, kultúrák és társadalmak közötti különbözőségeket is magában foglal.

---

[213] ADLAP project az Európai Unió által támogatott, *életen át tartó tanulási program* (Lifelong Learning Program; LLP) keretén belül finanszírozott hároméves kutatási program (2011-2014), mely AD specialisták képzése mellett egységes, megbízható gyakorlati útmutató kidolgozását tűzte ki a program megvalósításának fő célkitűzéséül, melyet az Európai Unió tagállamai egységesen alkalmazhatnak. A programban hat ország (Olaszország, Spanyolország, Portugália, Belgium, Lengyelország és Németország) vett részt.

[214] *cf.* Agnieszka Szarkowska: *Text-to-speech audio description: towards wider availability of AD,* (http://www.jostrans.org/issue15/art_szarkowska.php) utolsó letöltés 2016.01.16. 18:38

[215] Claus-Michael Hutterer: Audio Description (AD), avagy hogyan teszik hozzáférhetővé az audiovizuális információkat vakok és gyengénlátók számára, *Forrástudomány,* XII.(2010) 1. szám 63-70.

7.1 Technikai kérdések

Három alaptípusa létezik az Audio Descriptionnek. Az ismertetést a 2011 áprilisában publikált WBU Audio Description Toolkit felhasználásával kezdem, melyben a nemzetközileg elfogadott angol szakzsargont használom, amit saját kiegészítésekkel, magyarázatokkal látok el.

1. Broadcast mix / receiver mix (*Sugárzott keverthang / vevőoldalon keverthang*)
2. Open vagy Closed Audio Description (*Nyitott vagy Zárt audionarráció*)
3. Secondary Audio programing on television (*Másodlagos audio / nyelvválasztási lehetőség televízión*)

7.1.1 Broadcast mix

Az Audio Description felvételét biztosító szinkronstúdió a végleges AD anyagot a sugárzásra szánt film eredeti csatornája mellett, elkülönített csatornán, esetleg külön hordozón analóg vagy digitális formában biztosítja a tartalomszolgáltatónak, aki azt saját hatáskörén belül, a sugárzásra kiválasztott film hangcsatornájának „összekeverésével" együtt, úgynevezett „pre-mix" formában teszi elérhetővé a végfelhasználónak. Ebben az esetben a felhasználó a távirányító (remote control) megfelelő nyomógombjának kiválasztásával (AD Language) egy előkevert narrációval ellátott filmet „nézhet-hallgathat".

Megjegyzés: Hátránya, hogy az előkeverés nem teszi lehetővé az AD csatorna hangosítását vagy halkítását, mert vele együtt az adott film hangja ugyanúgy hangosodik vagy halkul. Nem „családbarát" felhasználási mód, mert a helyiségben mindenki vagy AD-vel vagy AD nélkül kell hogy nézze a sugárzott vagy vetített tartalmat.

7.1.2 Receiver mix

A kifejezés ugyanazt a technikai megoldást biztosítja, mint a Broadcast mix azzal az előnnyel, hogy a jel közvetlenül a *set-top-box* menürendszerén keresztül infra fejhallgató segítségével teszi lehetővé, hogy csak egy ember hallja az AD kevert (per-mix) narrációt, nem zavarva a család többi tagját, akik ugyanabban az időintervallumban, ugyanabban a térben, ugyanazt a filmet nézik, ugyanazon a televízión keresztül.

Megjegyzés: Igazi „családbarát” felhasználási mód. A kihívással élők és egészséges emberek szeretteik körében, közösen élvezhetik a sugárzott vagy vetített televíziós tartalmat.

Fontos megjegyeznünk, hogy a Broadcast mix és a Receiver mix csak a digitális televíziózás technikai körülményei között valósítható meg.

7.1.3 Open vagy Closed Audio Description

Lényegében ugyanaz a megoldás, mint a Broadcast mix és a Receiver mix esetében. Az AD narráció vagy külön hozzárendelhető a film kevert hangjához (Open AD), vagy nem (Closed AD). Az előbb felsorolt lehetőségek függenek a tartalomszolgáltatók adatátviteli lehetőségeitől. 2008-ban Kanadában indult az első „open description” megoldást alkalmazó televíziós csatorna, a THE ACCESSIBLE CHANNEL (TAC), mely 100%-ban sugároz AD-vel ellátott filmeket, televíziós programokat.

Megjegyzés: A csak egy csatornára koncentrált szolgáltatást fontos lépésnek tartom, de Magyarországon nem javaslom bevezetését, mert véleményem szerint ebben a formában diszkriminatív. A cél nem a kihívással élők hátrányos helyzetére való felhívás, mely egyben megkülönböztetés is, hanem segítségnyújtás számukra és a társadalom számára az elfogadáshoz és az integrációhoz.

7.1.4 Secondary audio program on television

A program a sztereó tv kísérletek idejére nyúlik vissza. A *sztereó tv* csatorna kiosztása, jobb (Right) és bal (Left) csatorna. Ha az adott filmet nem sztereóban sugározzák, akkor az egyik csatornán (pl. Right Channel) a film eredeti mono kevert hangja mellett, a távirányító (remote control) segítségével lehetősége legyen a néző-hallgatónak más nyelvet választania a másik csatornán (Left Channel). Spanyolt, olaszt, németet stb. Az analóg televíziózás idejében a *sztereó tv* mint technikai megoldás, komoly sikerekkel kecsegtetett.

Megjegyzés: Magyarországon a menürendszerbe illesztett „nyelvválasztás” opció már minden nagyobb kábeltévé-szolgáltató (UPC; T-online stb.) által kínált programválaszték része. A menürendszer bővítése járható útnak kínálkozik az AD opció integrálásához, a választás lehetőségének felkínálásához.

7.1.5 Online AD

Az online felületek, akár az Internet TV, akár az IPTV, akár a *video on-demand,* kiaknázatlan lehetőségeket biztosítanak a jövő AD szolgáltatásának. Az első internet alapú Audio Description a BBC iplayer szolgáltatásához kapcsolódik, mely 2009-ben indult hódító útjára. Az új kitörési pontokban rejlő kiaknázatlan lehetőségek felkeltették más tartalomszolgáltatók figyelmét is, úgymint az ALL 4, azaz az Egyesült Királyság legnézettebb kereskedelmi televíziója (Channel 4) 2006-ban indított video-on-demand alcsatornájának (4oD) figyelmét is. A set-top-box menürendszerében kiválasztható szolgáltatás már a XXI. század megoldási lehetőségeit rejti magában.

Megjegyzés: Magyarországon a szélessávú internet bővítése nemzetstratégiai kérdés, kormányprogram keretén belül komoly lépések történtek fejlesztésében.[216] Erről a későbbiekben még szó lesz.

7.1.6 AD az oktatásban

1997 áttörést jelent az AD számára az oktatás területén. A *The Individuals with Disabilities Education Act* (IDEA) egy olyan, többnyire központi támogatásból fenntartott oktatási intézmény az Egyesült Államokban, mely a vakok és gyengénlátók speciális igényeinek kielégítésére szakosodott. Hasonló szervezet létrehozására hazánkban is komoly igény lenne. Az IDEA az audiovizuális tartalmakat elsősorban az interneten teszi elérhetővé célközönsége számára. Ennek érdekében a World Wide Web (WWW.) Konzorcium a tartalomszolgáltatáshoz, a *streaming* videókhoz az SMIL 1.0 (Synchronized Multimedia Integration Language) használatát javasolja, mely az interneten standard „nyelvi" alkalmazásként ismert. Ez a technológia biztosítja a „keretet" az internetes médiában a 2007-től széles körben elterjedt és használt streaming videoprogramok (RealPlayer, QuickTime, Ambulant, valamint a Windows Media Player) támogatásához. 2007-től már az SMIL 2.1 verzió fejlettebb formában támogatja a videoprogramokat.[217]

A tabletek és okostelefonok korában a technológiai fejlődés mindennap új lehetőségek felé fordítja a fejlesztők és a felhasználók figyelmét. „*Az audio specialista Sennheiser MobileConnect rendszere a legeslegelső olyan megoldás, amely élő hangot közvetít a mobileszközökhöz. Ez az univerzális rendszer wi-fi kapcsolaton keresztül*

---

[216] *Orbán: 2018-ra szélessávú internet lesz minden magyar háztartásban,(MTI)* (http://www.vg.hu/vallalatok/infokommunikacio/orban-2018-ra-szelessavu-internet-lesz-minden-magyar-haztartasban-422122) utolsó letöltés 2016.01.11.

[217] *cf. Described and Captioned Media Program* http://www.dcmp.org/ai/193/ 2016.01.10. 20:40

streaming formátumban és tökéletes szájszinkronnal továbbítja az audio tartalmakat a felhasználó okostelefonjához, amely egy alkalmazás segítségével rögtön mobil vevőegységgé alakul át.{…} A kiválasztott adat a MobileConnect többcsatornás alkalmazáson keresztül jut el az eszközökhöz, így a felhasználók a tartalmakat kényelmesen, fejhallgatón keresztül hallgathatják."[218]

7.1.7 A szélessávú internetfejlesztésben lévő lehetőségek

Fontos kormányzati bejelentésről számolt be a www.*vilaggazdasag.hu* 2014. február 2-án.[219] A meghirdetett kormányprogram szerint 2018-ra Magyarországon minden háztartásban lesz szélessávú internet. A beruházás és fejlesztés erősíti a digitális televíziózás és az online felületek előretörését.

Chris Mikul projektmenedzser által 2010 szeptemberében közzétett kutatási összefoglaló szerint a digitális televíziózás adta lehetőségek a Broadcast mix esetében az adott film normál hangcsatornájának adatátviteli sebességét kb. 192 kbits/sec-ben határozták meg, ahol a második hangcsatorna tartalmazza a kevert AD hangsávot. A második hangsáv szintén nagyjából 192 kbits/sec adatátviteli sebességgel érkezik, mely összeadódva már 384 kbits/sec-ot jelent, de a végfelhasználónak választania kell, hogy AD-val vagy anélkül szeretné „nézni" az adott programot.[220]

Az ausztrál mérési adatok inkább támpontot jelentenek a technikai továbbgondolásban, mintsem kizárólagos útmutatóként való adoptálást. A szélessávú internet a digitális jelcsomag továbbításában messze fölülmúlja az analóg televíziózás lehetőségeit. A meghirdetett kormányprogram komoly fejlesztéseket ígér, ezért érdemes lenne a magyar modell esetében a Receiver mix irányába elmozdulni. További lehetőségek adódnak a vevőkészülékek menürendszerének fejlesztésére, melyben helyet kaphatna egy, a néző-hallgató igényeire alakítható hangkeverési-modul rendszerbe illesztése is. Az online AD esetében ez sokkal egyszerűbben kivitelezhető, gondoljunk csak az audiovizuális tartalmak „előugró" audio csatorna-panel adta keverési lehetőségre, mely egy normál PC esetében Windows opcióként is elérhető. Nem véletlenül említettük korábban a kutatás

---

[218] *Fedezz fel új világokat a MobileConnect segítségével!* (http://www.audiopartner.hu/fedezz-fel-uj-vilagokat-a-mobileconnect-segitsegevel-a-sennheiser-mobileconnect-elo-hangot-tovabbit-az-okostelefonokhoz-_315) utolsó letöltés 2016. 01. 16.

[219] *Orbán: 2018-ra szélessávú internet lesz minden magyar háztartásban*, (http://www.vg.hu/vallalatok/infokommunikacio/orban-2018-ra-szelessavu-internet-lesz-minden-magyar-haztartasban-422122) utolsó letöltés 2016.01.11.

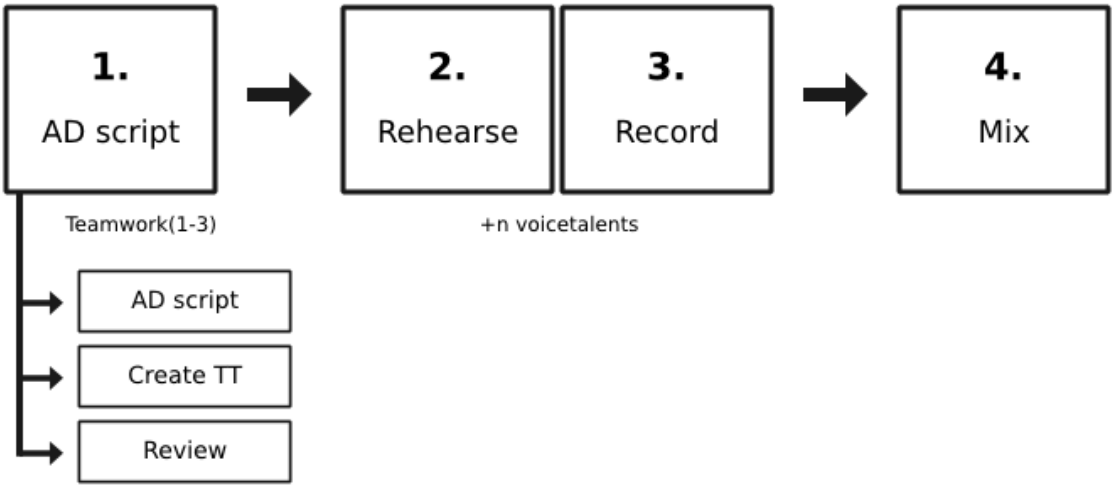
[220] Chris Mikul: Audio Description Background Paper, *Media Access Australia*, September 2010. (http://www.mediaaccess.org.au/) utolsó letöltés 2016.01.13. 20:11

más területekre való kiterjesztését is. Az Európai Unió és Magyarország kiemelt támogatást biztosít a kutatás-fejlesztésre. A kutatási területben rejlő technikai fejlesztések, letölthető applikációk területén Ausztrália jár jelenleg az élen,[221] de nem lehetetlen a felzárkózás.

A mobil eszközök televíziós alkalmazása szintén ígéretes kutatási terület nemcsak a számítógépes programíróknak, de az AD szakembereknek is. Együttműködésük eredményeiből elindulhatnak azok a pályázati úton is támogatott fejlesztések és megvalósítási programok, melyek kényelmesebbé tehetik a célközönség mindennapi életét.

7.2 Az ADLAP protokoll rövid ismertetése

AZ ADLAB által javasolt AD folyamatábra



(Figure 1: The AD production process)[222]

Az első fázis az AD script elkészítése, ami csapatmunka. Joel Snyder[223] különbséget tesz az Audio Describer és a hangját kölcsönző személy között. Az első személy az, aki megírja az AD scriptet, a második pedig a hangi adottságait kiaknázva „alámondja" a filmet. Előfordulhatnak olyan esetek, amikor ezt a két funkciót egy személy

[221] RNIB Audio Description App Trial For Video-On-Demand Services, (http://www.mediaaccess.org.au/audio-description-on-radio/rnib-audio-description-app-trial-for-video-on-demand-services) utolsó letöltés 2016.01.09. 23:19

[222] *cf.* ADLAP project http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html#index utolsó letöltés 2016.06.04. 14:56

[223] Joel Snyder, PhD. President, Audio Description Associates, LLC Director, Audio Description Project, American Council of the Blind, USA

tölti be. Mindkét esetben a személyeknek és a személyiségüknek a háttérbe húzódását javasolja a szerző. A folyamat további szereplője még a konzultáns (consultant) is, aki rendszerint ugyanúgy látássérült. Az ő feladata ellenőrizni, hogy az elkészült AD-ben elhangzó szöveg megfelel-e a követelményeknek, nincs-e benne olyan zavaró elem, amely gátolja akár az üzenetdekódolást, akár az információ, a tartalom teljes befogadását és megértését.

A második fázis a próba (Rehearse). Ebben a fázisban a szöveget mondó narrátor „rápróbálja" a megírt szöveget a film dialógusai közötti temporális lyukakra. Cél, hogy ne legyen átfedés az AD narráció és a film dialógusai között. Ha hosszú a megírt AD szöveg, ebben a fázisban van még mód a változtatásokra. A változtatás alapkritériuma, hogy az AD szöveg tartalma, üzenete a lehető legkevésbé sérüljön.

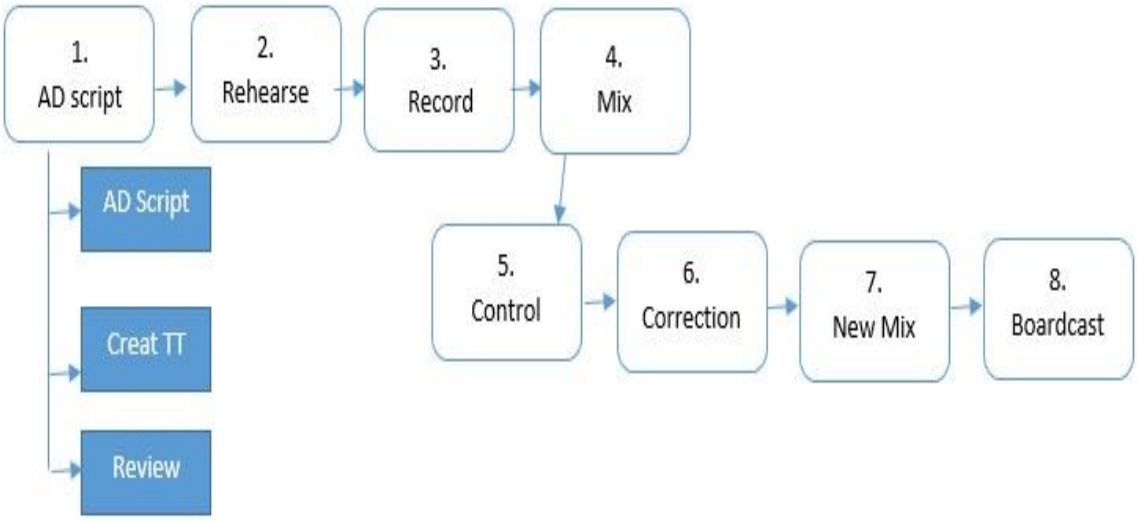
A harmadik fázis a felvétel (Recording). A hangstúdióban rögzítésre kerül a megírt AD narráció. A Recording fázis is alkalmas még apróbb módosításokra, ha kiderül, hogy bár a szöveget rá lehet illeszteni a temporális lyukakra, de a felolvasás vagy túl gyors, vagy túl vontatottnak tűnik, ami zavarhatja a megértést.

A negyedik, utolsó fázis a keverés (Mix). Ebben a fázisban az adáskópiák standard technikai előírásai szerint a hangmérnök elkészíti a végleges Audio Description-t.

Az ADLAB folyamatábrája olyan esetben alkalmazható sikeresen, amikor a forrásnyelv és a célnyelv azonos.

A magyar modell és protokoll a televíziókban sugárzott, vásárolt audiovizuális tartalmakra, programokra is figyelmet fordít, ahol a forrásnyelv rendszerint nem egyezik meg a célnyelvvel. Azon európai országokban, ahol sikeresen működik AD szolgáltatás, ahol a szinkronizálás évtizedek óta része a televíziós, filmes kultúrának, ahol elképzelhetetlen a médiafogyasztás nyelvi lokalizáció nélkül (Spanyolország, Olaszország, Németország, Lengyelország), ott a forrásnyelv tartalom-átültetése a célnyelvre újabb szakmai kihívások elé állítja a szakembereket. A tartalom-átültetés, jelen esetben a nyelvi lokalizáció kultúra specifikus. A „száj-szinkron" (lip-sync) elfogadott gyakorlatának alkalmazása országonként változik. Magyarországon a magas művészi színvonalat, mesterségüket aktívan gyakorló, többnyire főiskolát vagy egyetemet végzett művészek közreműködése garantálja. Ez a szignifikáns tényező a környező országok nyelvi lokalizációs tevékenységéről nem mondható el. Még nagyobb a szakadék azon országok között, ahol az audiovizuális tartalmak nyelvi lokalizációja a hangalámondás (voice-over) bevett gyakorlatához igazodik. Lásd a skandináv országokat, valamint Lengyelországot.

7.2.1 A magyar AD modell folyamatábrája



Az első lépés az audiovizuális tartalom AD scriptjének elkészítése. Az AD script, vagy magyarul forgatókönyv elkészítése Magyarországon alapvetően négy területet fed le.

1. Amikor a filmek, televíziós programok még NEM rendelkeznek AD forgatókönyvvel, ezért azt külön kell elkészíteni a magyar nyelvi változattal párhuzamosan.
2. Amikor a filmek, televíziós programok rendelkeznek már előre elkészített AD forgatókönyvvel (script), melyet a filmek, televíziós programok nyelvi lokalizációs folyamatába kell beilleszteni oly módon, hogy ne sérüljön a művészi üzenet továbbítása.
3. Amikor a már meglévő, magyar nyelven készült filmek, televíziós programok, művészfilmek sikeres, külföldi piacra történő értékesítésének reményében utólag készül az AD verzió.
4. Napjainkban készülő, még be nem mutatott filmek, televíziós programok AD verziójának elkészítése a filmmel közel egy időben.

Az első csoportba tartozó filmek jelentik mennyiségileg a legnagyobb halmazt. A második csoportba az Egyesült Államokban készült vagy forgalmazott filmek jöhetnek szóba, valamint a BBC által gyártott vagy forgalmazott filmek, amik tartalmazhatnak *már meglévő*, többnyire angol nyelvű AD forgatókönyvet. Ezt kiegészíthetik az Egyesült Királyság területén sugárzó piacvezető tematikus csatornák többsége által sugárzott audiovizuális tartalmak, melyek hazánkban is elérhetők. Az európai művészfilmek

rendszerint csak az MTVA közszolgálati csatornáin kapnak helyet, de többnyire *nem rendelkeznek* meglévő AD script-tel.

A harmadik csoportra szeretném felhívni a figyelmet, mert ez a halmaz képezi a hazai filmgyártás színe-javát. Ide tartozik a MOKÉP, a Magyar Filmintézet, a MANDA vagy az MTVA archívuma. A magyar filmkultúra legjelentősebb alkotásait nemcsak a Magyarországon kihívással élők számára, de a filmek külföldi forgalmazásának fellendítése szempontjából is szerencsés lenne AD verzióval ellátni. A magyar filmek iránti megnövekedett érdeklődés ékes példája a Nemes Jeles László rendezte *Saul fia* című alkotás sikere, ami több mint 60 országban kerül majd forgalmazásra, de Jancsó Miklós klasszikusnak számító *Szegénylegények* című remekművét is gyakran vetítik fesztiválokon. Az előbb említett két alkotásnak nincs még AD verziója.

A negyedik csoportba tartozó kategóriába az SZFE végzős hallgatóinak dokumentum- és játékfilmjei is bekerülhetnének, a készülő hazai alkotások mellett.

A magyar modell esetében az első négy fázis ugyanaz, amit az ADLAB javasol, viszont a 4. fázis, a keverés (Mix) után az 5. fázis, az ellenőrzés (Control) munkastádiummal bővül a folyamat. Az ellenőrzés lehetőleg egy független, az AD script elkészítésében eddig részt nem vevő, látássérült vagy vak ember bevonásával valósul meg. Fontos, hogy az eddig elkészített AD script felvételével és keverésével ellátott végső anyag független ellenőrzésen is átmenjen. Ez a minőségbiztosítás alapja. Az ellenőrzés (Control) munkastádiumot egy 6. korrekciós (Correction) szakasz kell hogy kövesse, hogy a javításokat, változásokat ismét alkalmazni és rögzíteni tudjuk. A 7. fázis az újrakeverés (New Mix), amit a 8. fázis, a sugárzás (Broadcast) zár le.

A fent leírt folyamat nagyon költséges. Az Ofcom szerint egy két órás film (120 perc) audionarrációs változatának elkészítése átlagosan 60 munkaórát ölel föl.[224]

7.2.2 AD forgatókönyvírás és az AD-dramaturgia

Bordwell szerint kétféle játékfilmes elbeszéléselmélet-csoportot különböztetünk meg. A *diegetikus elméletek* csoportját, mely a narrációt analógiás értelemben vett *verbális aktusként*, azaz *elmondásként*, illetve a *mimetikus elméletek* csoportját, mely a narrációt a

[224] Ofcom: "ITC guidance for standards in audio description." 2000.12. (http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc_publications/codes_guidance/audio_description/index.asp.html) utolsó letöltés 2016.06.18. 23:22.

látvány ábrázolásaként, azaz *megmutatásként* értelmezi.[225] A perspektívát, mint elbeszélést a mimetikus elméletek először a színház, valamint a képzőművészethez tartozó festészet területén vizsgálják behatóbban, ahol az elbeszélés a bemutatással, a befogadás az észleléssel azonos. A mimetikus elméletek megújítását a film megjelenése tette lehetővé, ahol a narrátor a kamera szemszögéből, nézőpontjából kiindulva meséli el a történetet.[226] A diegetikus elméletek az elbeszélést *nyelvi tevékenységként* értelmezik, és felerősödik a vizsgálódás szintaktikai és szemantikai szempontrendszere a verbális nyelv analógiája szerint. A film és a nyelv közötti hasonlóságot először az orosz formalisták fogalmazzák meg. Bordwell, Colin MacCabe-re hivatkozik, aki az elbeszélést metanyelvként értelmezi, és úgy gondolja, a filmben a narrációt a beszédmódok hierarchiája irányítja, valamint Setphen Heath-t idézi, aki megfogalmazza a kijelentéstétel-elméletet, melyben a nyelv paradigmaként jelenik meg a tér, az elbeszélő és az alanyi pozíció közötti logikai viszony leírásához.[227] Az Audio Description magában hordja a két elméletcsoport megközelítéseit, mert az AD verbális aktusként a látvány ábrázolására törekszik.

Az AD-dramaturgia az adott film narratívájának „újra-narrativizálása."[228] Célja az Audio Description segítségével az eredeti film narratívájának közvetítése - mely mindkét elbeszéléselmélet-csoportot figyelembe véve az AD esetében is nyelvet igényel. A látássérült emberek esetében az adott műalkotás esztétikai élményének megtapasztalása az adott film auditívcsatornájának (dialóg + effekt + zene) és a vele párhuzamosan észlelt verbáliscsatorna (AD csatorna) információfeldolgozásának következtében jön létre. Míg a film és az irodalom metanyelve hierarchikus, addig az AD mellérendelő struktúraként definiálható.

A spanyol, ami az egyetlen hivatalos Audio Description standard, kétféle AD-t különböztet meg. Élő televíziós-adások audionarrációját (Live AD) és rögzített film vagy televíziós-adások audionarrációját.[229] Bár az élő AD alkalmazási területe jelenleg viszonylag szűk mozgástérre koncentrálódik, nagy felkészültséget, az adott tartalom,

---

[225] David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, (ford. Pócsik Andrea), Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.16.
[226] Bordwell *i.m.*1996.17-22.
[227] Bordwell *i.m.*1996.29-39.
[228] Jan-Louis Kruger: Audio narration: Re-narrativising film, *Perspectives Studies in Translatology* 18 (3):231-249. September 2010.
[229] Laura Puigdoménech, Anna Matamala, Pilar Orero: Audio Description of films: State of the Art and Protocol Proposal, in: Lukasz Bogucki - Krisztof Kredens (szerk.): *Percpectives on Audiovisual Translation,* Peter Lang, 2010.28-29.

tematika beható ismeretét követeli meg az Audio Describertől.[230] A rögzített tartalmak AD protokollját a korábbiakban ismertettük.

Az AD-dramaturgia kétféle metódust használ. Az első a *Standard AD,* a második a *Cinematic AD.*[231] Az első metódus a narráció szövegének megfogalmazásában közelebb áll az irodalmi nyelvhez. A második filmnyelvi zsargont használ. Joel Snyder, a Standard AD leírást objektív *verbális kameranézőpontként* határozza meg.[232] Véleménye szerint a leírás követi a kameramozgást, de nem feltétlenül használ filmes zsargont.[233]

Példa a Standard AD-ra: (Fiktív jelenet): *Helyszín, könyvtár belső. A könyvespolcok előtt – kezében könyvvel - áll Sue. Tőle kisé távolabb, Joe félszegen várakozik. A lány észreveszi a fiút. Sue rámosolyog Joe-ra. A fiú elvörösödik, elkapja a tekintetét. Tovább megy, úgy tesz, mintha nem látná a lányt.*

Az előbbi fiktív jelenetet Cinematic AD-vel a következőképpen írnánk le*: Helyszín, könyvtár belső, fél-közeli kép Sue arcáról. Sue rámosolyog Joe-ra. Vágás Joe közelijére. A fiú elvörösödik, elkapja a tekintetét. Vágás, kistotálban Sue szemszögéből látjuk, hogy Joe továbbmegy, miközben úgy tesz, mintha nem látná a lányt.*

A Cinematic AD kifejezetten arra koncentrál, hogy a filmnyelv megjelenítése hangsúlyt kapjon a leírásban. Éppen ezért a filmes eszközök (beállítás, kameramozgás, vágás, montázstechnika stb.), valamint az alkalmazott jelek, kódok és jelrendszerek ismerete a helyes megjelenítés miatt elengedhetetlen a „fordító" számára.[234]

Ahogyan azt a fentiekben kifejtettük, a nyelv szerepe az AD-ban központi szerepet kap. Maija Hirvonen szerint a térábrázolás, a Gestalt-pszichológiából ismert *alak-háttér* (Figure - Ground) szerveződés vizuális percepciójának helyes lingvisztikai fordítása az AD-ben a látássérültek számára is érzékeltethető. Hirvonen, Leonard Talmy kutatásaira hivatkozva építi fel tézisét.

Például: *The bike (F) is near the house (G),*

---

[230] Gondoljunk itt a Rómából közvetített nagypénteki körmenet közvetítésére, mely a katolikus liturgia beható ismeretét igényli, vagy az újévi koncert közvetítésére Bécsből, mely a klasszikus zeneművek elhangzásán túl, rövid ismertetésre is kitér a felvételről látható balett táncosok koreográfiájára és ruházatára, miközben rövid leírást ad a helyszínekről.

[231] Louise Fryer: *An Introduction to Audio Description, A Practical Guide*, New York, Routledge, 2016.132.

[232] {…} „verbal camera lens" objectively recounting visual aspects of an event. *Cf.* Joel Snyder: *The Visual Made Verbal, A Comprehensive Training Manual and Guide to the History and Applications of Audio Description*, ACB, Arlington,VA, 2014.43.

[233] Snyder *i.m.*2014.43.

[234] Frederic Chaume: Film Studies and translation studies: two disciplines at stake in audiovisual translation, *Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translators's Journal* Volume 49, numéro 1, avril 2004, p.12-24.

vagy, *The house (F) is near the bike (G)*.[235]

A filmnyelvi zsargon használatát az ITC Guidance is tárgyalja. Ez kiemeli, hogy nem minden látássérültnek van vizuális emléke vagy személyes tapasztalata a mozgóképművészetről. A célcsoport összetételét figyelembe véve (gyerek, ifjúsági, vagy felnőtt) elképzelhető, hogy a filmes zsargon a csoport számára nehezen értelmezhető vagy teljesen ismeretlen.[236]

Építve az ITC Guidance-ban megfogalmazottakra, a német AD-modell ezért a filmes terminológia használatát csak nagyon leegyszerűsítve javasolja beépíteni a narrációba, és csak az általánosan ismert filmes kifejezésekre koncentrál. Javaslata szerint a narrációban például a v*isszaemlékezést* és ne a *flashback* kifejezést használjuk, ha ilyen jelenetre utalunk.[237] Joel Snyder javaslata szerint, ha van rá módunk, a visszaemlékezés kifejezés mellé adjunk pontos leírást arról, hogy az időutazást milyen filmes képi eszközökkel ábrázolják, például, az addig színes képsorok fekete-fehérre változnak.[238]

Nincs teljes egyetértés a kutatók között, mégis jól kitapintható az az új megközelítés, miszerint a Standard AD és a Cinematic AD elemeinek keverése dramaturgiai szempontból a befogadói oldalon segítheti a narratíva megértését, az esztétikai élmény befogadását. Louise Fryer és Jonathan Freeman kísérletei bebizonyították, hogy a két metódus külön-külön közel azonos hatásfokkal közvetíti a film narratíváját, mégis a kísérletben résztvevő látássérültek több mint fele értékelte úgy, hogy nemcsak követni tudták az eseményeket, de kifejezetten szórakoztató volt a Cinematic AD-ban használt, a kameramozgásra és az effektekre vonatkozó leírás. Természetesen a filmes zsargon alkalmazása bizonyos fokú tapasztalatot, látásemlékből kialakult mentális képet, vagy korábbi, tanuláson alapuló ismeretet feltételez a befogadói oldalon is.[239]

---

[235] Maija Hirvonen: Sampling similarity in image and language – figure and ground in the analysis of filmic audio, *SKY Journal of Linguistics* 26 (2013), 87-115.
Cf. Leonard Talmy: *Toward a Cognitive Semantics,* Volume I: Concept Structuring Systems. Massachusetts/London: MIT Press, 2000.314.
[236] ITC Guidelines 2004.6.
[237] Elmar Dosch, Bernd Benecke: *Wenn aus Bildern Worte werden: durch Audio-Description zum Hörfilm,* München, Bayerischer Rundfunk, 2004. 25.
[238] Snyder *i.m.*2014.59.
[239] Louise Fryer, Jonathan Freeman: Cinematic language and the description of film: keeping AD users in the frame. *Perspectives* 21, no.3. 412-426. Jun 2012.

7.2.3 Az AD-dramaturgia lépései

Az AD-dramaturgia a film AD-forgatókönyvének megírásával kezdődik. Az első lépés tehát az AD forgatókönyv elkészítése. A film megtekintésére az ADLAB két metódust javasol. Az egyik szerint kép nélkül, csak a hangra koncentrálva „nézhetjük" végig az adott filmet (oly módon, mintha mi is látássérültek lennénk), a másik szerint képpel-hanggal, mint az egészséges emberek (Lohr-féle elemzés). Az ADLAB javaslatában a szerzők az eredeti filmet „forrásanyagnak", „forrásszövegnek" (source material; source text) nevezik, melyből a folyamat végén „célszöveg" (target text) lesz. A magyar folyamatábra lefektetésében – hasonlóan az ADLAB javaslatához – szükségünk lesz saját szakzsargon kialakítására. Tekintettel arra, hogy Magyarországon az idegen nyelvű műalkotások „lokalizált" változatát vetítik, ezért a „forrásanyag" kifejezést javaslom az eredeti filmalkotás megnevezésére, mert esetünkben a „forrásszöveg" többletjelentéssel bír, ezért félreértelmezésre adhat alapot. Jelentheti ugyanis egyszerre az eredeti film hangzóanyagának szerves részét képző eredeti dialógot is (mint „eredeti szöveg, idegen nyelven elmondott párbeszéd"), illetve a film kép és hang alkotta filmes „szöveg" (textúra) egységét is.

Ahhoz, hogy technikai értelemben beazonosíthassuk, melyik jelenet mikor kezdődik, és mikor fejeződik be, melyik dialógusrészlet mikor kezdődik és meddig tart, a filmet egy képzeletbeli lineáris időszalagra helyezzük, ahol minden filmkockához rendelünk egy időkódot. Az időszalag segítségével határozhatjuk meg az események kezdetét és végét. A kezdőpont és a végpont valójában egy-egy időkód, jelölésére filmes nyelven, Magyarországon is az angol Time Code (T/C) kifejezést használjuk.

A forgatókönyvben először jelenetenként, Time Code-pontosan feltüntetjük a dialógusok „helyét". A T/C-ok igazodási pontként szolgálnak arra, milyen hosszú ideig tartó *temporális „helyünk"* marad az AD számára. A narráció a dialógusok alatt nem szólhat, azok fedésére nem nyúlhat át.

A film megtekintése közben jegyzeteket készítünk a fontosabb hanghatások temporális „elhelyezkedéséről", valamint arról, hogy az effektek vagy a zenei betétek (klasszikus darabok, ismert zeneszámok, leitmotiv stb.) külön magyarázatra szorulnak-e vagy sem.[240] A jegyzeteket ismét a Time Code-okhoz igazítjuk. Figyelembe vesszük, hogy a művészi filmhang (dialóg, zene, effekt) képes szinesztéziás hatásokat kelteni,

[240] Puigdoménech at all. *i.m.*2010.34-35.; *C.f.* ITC Guidance *i.m.*2000.24.; *C.f.* Paula Igareda: Lyrics Against Images: Music and Audio Description, in.: Rosa Agost – Pilar Orero – Elena di Giovanni (eds.): *Multidisciplinarity in Audiovisual Translation*. *MonTI* 4 (2012), pp.233-254.

helyszíneket atmoszférával jelölni, a szereplők, karakterek magatartását megfogalmazni. A visszatérő elemeket (leitmotiv) szintén rögzítjük az AD forgatókönyvünkben. Az így elkészült forgatókönyvet ismét „illesztjük” a film képi világához. A filmben szereplő karakterek bemutatására nincs közösen elfogadott szabályrendszer. A spanyol AD-standard nem fogalmaz meg semmilyen konkrét útmutatást. Joel Snyder gyakorlati útmutatója azt javasolja, csak miután a dialógusban elhangzik, csak azután nevezzük nevén az új karaktert a narráció további részében.[241] Az ITC Guidance - Aline Remaelhez hasonlóan - éppen ellenkezőleg érvel. Az új szereplő belépésének pillanatát lehetőleg a megjelenéséhez legközelebb eső temporális „helyre” illesztve tudassuk a nézővel, hogy ki jelent meg a színen, hacsak dramaturgiailag nem éppen a későbbi meglepetés hatáskeltése a cél.[242] A maradék temporális „helyek” figyelembevételével újragondoljuk, milyen rövid egységekre bonthatjuk a filmet ahhoz, hogy a cselekményt, a történés kulcsjeleneteit az AD során ezekben a rendelkezésünkre álló temporális „helyekben” megjeleníthessük.

Dokumentumfilmek esetében a lehetséges temporális „helyeket” a Szarkowska – Jankowska modell ábráján figyelhetjük meg.

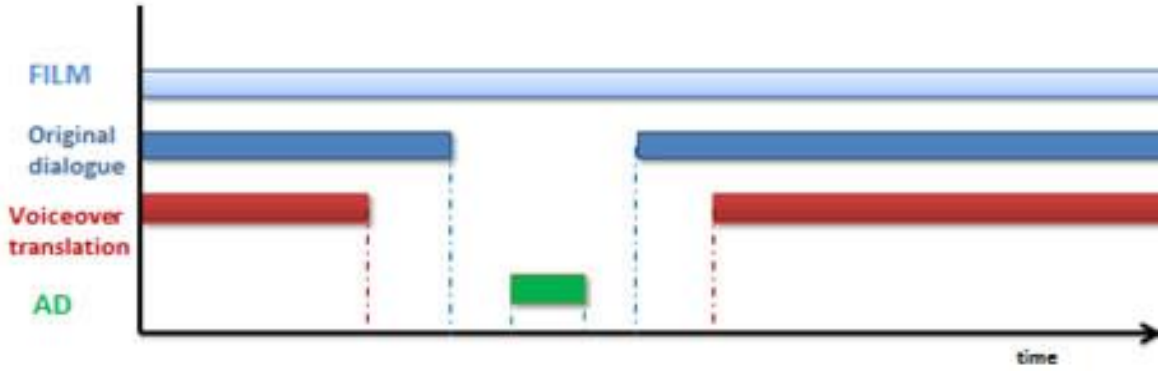


Figure1. Szarkowska – Jankowska AD modell[243]

A világoskék vonal jelzi a filmrészlet hosszát. A sötétebb kék az eredeti film dialógusait jeleníti meg. Jól látható, hogy a dialógusok között szünet (temporális „hely”) van. A piros színű lengyel hangalámondás (voiceover translation) nem fedi el az eredeti dialógust (sötétkék vonal), hanem azt az eredeti dialóg fölé „keverik” oly módon, hogy a háttérben, halkan halljuk, érzékeljük az eredeti dialógus tónusát, hangulatát (sötétkék színű

[241] Snyder *i.m.*2014.54.
[242] ITC Guidance *i.m.*2000.16.
[243]Agnieszka Szarkowska, Anna Jankowska: Audio describing foreign films, *JoStrans, The Journal of Specialised Translation,* issue 23, January 2015.pp.243-269.

eredeti dialóg). A zöld színű AD csak a sötétkék és a piros vonal által jelzett temporális „helyekbe” szerkeszthető be. Az AD nem fedheti sem az eredeti dialógusok, sem a voiceover translation végét, sem a következő megszólalások elejét.

Az idegen nyelvű dokumentumfilmek magyar változatának elkészítési metódusa megegyezik a lengyel gyakorlattal, ezért a dokumentumfilmek estében a Szarkowska – Jankowska modell változtatások nélkül alkalmazható Magyarországon is. Ennek analógiájára a magyar AD-t - lengyel modell szerint - a temporális „helyekbe” illeszthetjük be, a magyar Audio Description hangcsatorna készítésekor.

Játékfilmek esetében az idegen nyelvű filmeket Magyarországon, hasonlóan Franciaországhoz, Németországhoz és Olaszországhoz, úgynevezett szinkronizált (lip-sync) formában forgalmazzák. A helyes filmszinkron definiálása Magyarországon Fodor István nevéhez fűződik. „*A szinkronizáláson főleg azt értjük, hogy az eredeti zörejen és kísérőzenén kívül új hangfelvételt készítenek a szinkronizálást végző vállalat nyelvére fordított szövegből, s ezt a hangfelvételt egyesítik a képpel úgy, hogy az új beszédhangok a képen látható szájmozgással minél tökéletesebben egybeessenek. A jó szinkron filmhez szükséges az eredeti szöveg minél hívebb és művészileg is kielégítő fordítása, az új beszédhangok a képen látható szájmozgással való minél tökéletesebb azonosítása és az új színészi beszédstílusnak a képen látható színészi játékkal való minél művészibb egységbeforrasztása. {…} az említett három követelmény megvalósításakor a szinkronizált film teljes szinkronja alakul ki, ellenkező esetben a mozilátogató diszkroniát észlel. A beszédmozgás és az új beszédhang egysége esetében fonetikai szinkronia alakul ki, ennek hiányakor fonetikai diszkronia keletkezik. A színész külseje, mozgása, játéka és szinkron színész hangja (egyéni hangszíne, hangereje, beszédtempója stb.) közti egység a karakteri szinkronia, hiánya pedig a karakteri diszkronia. A film cselekménye és az új szinkronszöveg közti összhang a tartalmi szinkronia, ennek hiánya a tartalmi diszkronia. A szinkron és a diszkronia kontradiktórikus fogalmak, az egyik jelenléte a másik hiányát vonja maga után.”*[244]

Fodor definícióira támaszkodva a terület kutatása gazdag nemzetközi szakirodalommal rendelkezik.[245] A filmek nyelvi lokalizálása, az „átültetés” közben

[244] Fodor István*:* A filmszinkronizálás nyelvtudományi és lélektani problémái, *Filmkultúra*, 1962. 14. szám. 115-116.

[245] *cf.* Frederic Chaume Varela: Translating nonverbal communication in dubbing, in: Fernando Poyatos (szerk.): *Nonverbal communication and Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1997.315-326.

elkerülhetetlen az eredeti film érzelmi, indulati információinak módosulása, mert a verbális információk befogadásához az adott nyelv ismerete igényeltetik, és fordítás közben a dialógus textúrájának „szájnyitástól szájzárásig” történő illesztése hozzátesz, vagy elvesz az eredeti tartalomból.[246]

A szinkronizált filmek esetében a magyar változat „szájnyitástól szájcsukásig”, teljes mértéjben elfedi az eredeti kevert hangot (dialóg + effekt + zene), ezért a képleírást hivatott AD csak a dialógusok közötti temporális „helyeken” szólalhat meg.

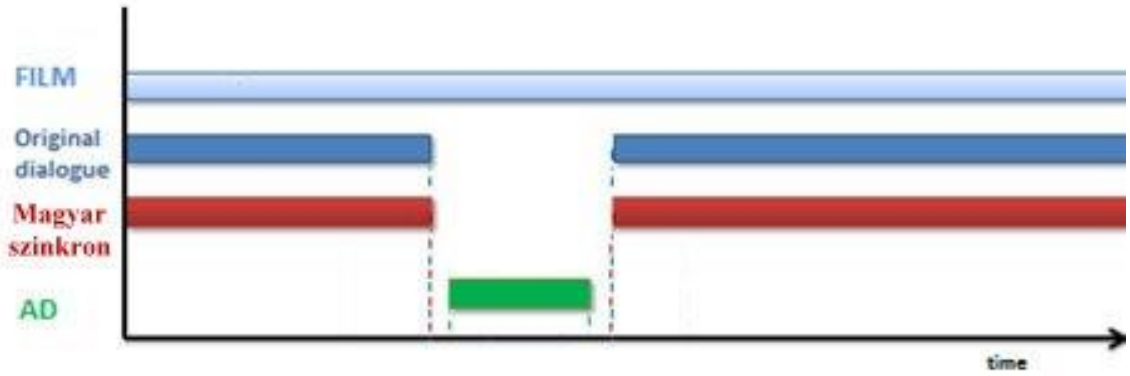


Figure 2. A magyar AD modell, a film teljes kép- és hangstruktúrájába illesztve.(Zalán János)

A műfajok sajátosságai miatt a televíziós sorozatok, szappanoperák audionarrációja szűkebb keretek között mozog a vizuális elemek megjelenítését illetően, hiszen a közlés inkább az auditív csatornára támaszkodik, mint a vizuálisra. A magyar AD modell esetében ez azt jelenti, hogy az ábrán látható original dialógot (sötétkék) elfedő magyar szinkronsáv (piros) minimális temporális „helyet” biztosít az AD (zöld) megjelenítésére.

7.2.4 Makk Károly: Szerelem (audionarráció forgatókönyvrészlet)

Az AD-dramaturgia gyakorlati alkalmazását Makk Károly *Szerelem* (1971) című filmjének első hétperces részletének audionarrációval ellátott forgatókönyvén keresztül mutatom be. A választást az indokolta, hogy ez az alkotás a magyar filmművészet egyik remekműve, ahol a vizuális kifejezésmód és a filmdialóg megjelenítése, szerkesztés szempontjából harmóniát alkot. A *Szerelemben* a narratíva közel ugyanolyan mértékben támaszkodik mind a vizuális, mind az auditív megjelenítésre.

Diana Sánchez: Subtitling Methods and team-translation, in: Pilar Orero (szerk.): *Topics in Audiovisual Translation,* John Benjamins Publishing, 2004.9-19.
Delabastita *i.m.*193–218.

[246] *Kézikönyv Film és Tévéalkotóknak*, Magyar Operatőrök Társasága (HSC), 2009.222.

Név / Felirat / AD	T/C	Dialóg / felirat /szöveg	Megjegyzés	Javaslat
AD	0:01	Borítékra ragasztott bélyegek közeli képe…	Az első tábla megjelenéséig összesen 17 másodperc áll a rendelkezésünkre. Ennyi idő alatt nem adhatunk pontos képleírást.	Cinematic AD segítségével rövid hangulati leírást adunk. Előnye, hogy a képleírás szövegét a zenéhez és az effektekhez igazíthatjuk. Ebben az esetben nem kell kockapontosan követnünk az eseményeket, az Audio Describerre van bízva, mit priorizál, illetve hogyan tárja elénk a visszatérő képsorokat.
AD	0:03	...Egy férfi arcának közeli képe…		
AD	0:06	...Egy nő arcának közeli képe…		
AD	0:10	…Illusztrációval díszített könyv közeli képe...		
AD	0:11	...Egy női kalap képe…		
AD	0:12	...Egy női kéz virágcsokrot vázába igazgat...		
AD	0:13	…Illusztrációval díszített könyv közeli képe...		
AD	0:14	… A könyv alól kikandikáló német nyelvű írásrészlet képe…		
AD	0:16	…Fémből készült antik óra közeli képe…		
AD	0:17	Ágyban fekvő idős asszony, fején fehér fejkendő, felül az ágyban…		

Felirat	0:24	Stúdió I. bemutatja	Eldöntendő kérdés, hogy érdemes-e a képleírást, a film kezdő hangulatának érzékeltetését megtörni a felirat felolvasásával.	Ha nem olvassuk fel, akkor érdemes folytatni az egységes hangulati összefoglalót, melyben rövid Cinematic AD leírással színesíthetjük a vizuális elemek verbális ábrázolását.
AD	0:26	...A tőle jobb oldalon található éjjeliszekrényre akasztott botja felé nyúl…		
Felirat	0:28	Darvas Lili	Eldöntendő kérdés, hogy érdemes-e a képleírást, a film kezdő hangulatának érzékeltetését megtörni a felirat felolvasásával.	Ha nem olvassuk fel, akkor érdemes folytatni az egységes hangulati összefoglalót, melyben rövid Cinematic AD leírással színesíthetjük a vizuális elemek verbális ábrázolását.
AD	0:30	...A bot segítségével feláll…		
Felirat	0:36	Törőcsik Mari	Eldöntendő kérdés, hogy érdemes-e a képleírást, a film kezdő hangulatának érzékeltetését megtörni a felirat felolvasásával.	Ha nem olvassuk fel, akkor érdemes az első képkockától egységes hangulati összefoglalót adni, melyben rövid Cinematic AD leírással színesíthetjük a vizuális elemek verbális narrációját.
AD	0:38	...A botra támaszkodva lassan kibotorkál a szobából…		

Felirat	0:42	és	Eldöntendő kérdés, hogy érdemes-e a képleírást, a film kezdő hangulatának érzékeltetését megtörni a felirat felolvasásával.	Ha nem olvassuk fel, akkor érdemes az első képkockától egységes hangulati összefoglalót adni, melyben rövid Cinematic AD leírással színesíthetjük a vizuális elemek verbális narrációját.
AD	0:43	az ablakhoz botorkál, ahol kinéz…		
Felirat	0:59	Darvas Iván főszereplésével	Eldöntendő kérdés, hogy érdemes-e a képleírást, a film kezdő hangulatának érzékeltetését megtörni a felirat felolvasásával.	Ha nem olvassuk fel, akkor érdemes folytatni az egységes hangulati összefoglalót, melyben rövid Cinematic AD leírással színesíthetjük a vizuális elemek verbális ábrázolását.
AD	1:02	Ismét az ágyon ül.		Cinematic AD-val színesíthetjük a leírást. Ha nincs elég idő, hogy elmondjuk, húzzunk a szövegből.
AD	1:06	…Fémből készült antik óra képe…		
AD	1:06	…Macskaköves úton tempósan közeledik egy nő…		
AD	1:10	…Fekete-fehér régi családi fotó…	Ha nincs rá idő, kihagyható.	
AD	1:11	… Az idős hölgy az ágya szélén ül, kezében bot, maga elé néz…		

AD	1:17	…Egy középkorú bajszos, rövid őszes pofaszakállas katonaember fekete-fehér portréja…	Ha nincs rá idő, kihagyható.	
AD	1:18	… Az idős hölgy az ágya szélén ül, kezében bot, maga elé néz…		
Felirat	1:19	Szerelem című filmjét	Eldöntendő kérdés, hogy érdemes-e a képleírást, a film kezdő hangulatának érzékeltetését megtörni a felirat felolvasásával.	Ha nem olvassuk fel, akkor érdemes az első képkockától egységes hangulati összefoglalót adni, melyben rövid Cinematic AD leírással színesíthetjük a vizuális elemek verbális narrációját.
AD	1:22	… kicsit távolabbi kép. Az idős hölgy az ágya szélén ül, kezében bot, maga elé néz…		Cinematic AD-val színesíthetjük a leírást. Ha nincs elég idő, hogy elmondjuk, húzzunk a szövegből.
AD	1:28	…nyitott könyv közelije… rajta fémkeretes, körlencsés régi szemüveg…		
AD	1:29	…az idős hölgy visszajön a szobájába, becsukja maga mögött az ajtót...		
Felirat	1:31	Írta: Déry Tibor	Eldöntendő kérdés, hogy érdemes-e a képleírást, a film kezdő hangulatának érzékeltetését megtörni a felirat felolvasásával.	Ha nem olvassuk fel, akkor érdemes folytatni az egységes hangulati összefoglalót, melyben rövid Cinematic AD leírással színesíthetjük a vizuális elemek verbális ábrázolását.
AD	1:34	…botja segítségével a bútorokba kapaszkodva botorkál…		Cinematic AD segítségével érzékeltethetjük a képváltást.

AD	1:48	…Fémből készült antik óra előterében a fémkeretes, körlencsés szemüveg...		
Felirat	1:49	Szereplők: Orsolya Erzsi, Mensáros László, Bitskei Tibor	Eldöntendő kérdés, hogy érdemes-e a képleírást, a film kezdő hangulatának érzékeltetését megtörni a felirat felolvasásával.	Ha nem olvassuk fel, akkor érdemes folytatni az egységes hangulati összefoglalót, melyben rövid Cinematic AD leírással színesíthetjük a vizuális elemek verbális ábrázolását.
AD	1:53	…szemben velünk, az idős hölgy régi bútorhuzattal letakart öreg foteljában ül…maga elé réved…		Ha nincs elég idő, hogy elmondjuk, húzzunk a szövegből.
AD	2:01	…nyitott könyvön, a fémkeretes, körlencsés szemüveg…		
Felirat	2:03	További szerepekben: Ambrus András, Almási József, Bán Zoltán, Bányai Éva, Dávid Ágnes, Garamszegi Mária, Halda Aliz, Horváth Magda, Káldy Nóra	Eldöntendő kérdés, hogy érdemes-e a képleírást, a film kezdő hangulatának érzékeltetését megtörni a felirat felolvasásával.	Ha nem olvassuk fel, akkor érdemes folytatni az egységes hangulati összefoglalót, melyben rövid Cinematic AD leírással színesíthetjük a vizuális elemek verbális ábrázolását.
AD	2:07	…töredezett vásznú, fiatal nőt ábrázoló olajfestmény képe…		

Felirat	2:08	Kiss Gábor, Király Dezső, Lay Béla, Lékai Géza, Máriáss József, Némethy Ferenc, Petur Ilka, Szakács Eszter, Vajda György, Versényi Ida	Eldöntendő kérdés, hogy érdemes-e a képleírást, a film kezdő hangulatának érzékeltetését megtörni a felirat felolvasásával.	Ha nem olvassuk fel, akkor érdemes folytatni az egységes hangulati összefoglalót, melyben rövid Cinematic AD leírással színesíthetjük a vizuális elemek verbális ábrázolását.
AD	2:12	…régi kör alakú kilincs, középen kulcslyuk közeli képe…		
Felirat	2:14	Díszlettervező: Romvári József, Ruhatervező: Katona Piroska	Eldöntendő kérdés, hogy érdemes-e a képleírást, a film kezdő hangulatának érzékeltetését megtörni a felirat felolvasásával.	Ha nem olvassuk fel, akkor érdemes folytatni az egységes hangulati összefoglalót, melyben rövid Cinematic AD leírással színesíthetjük a vizuális elemek verbális ábrázolását.
AD	2:18	…az idős hölgy szürke kötött kardigánnal a vállán, csípőig betakarózva nagy párnákkal a háta mögött az ágyában ül, szemüvegét igazgatva az ajtó felé tekint, miközben magában beszél…		Ha nincs elég idő, hogy elmondjuk, húzzunk a szövegből.
AD	2:22	Kezében egy cserép kaktusszal, benyit a házvezetőnő…		
Irén	2:23	Új virága nőtt a kaktusznak.		
AD	2:24	Az idős hölgy csodálkozva a házvezetőnőre bámul…		

Felirat	2:27	Felvételvezető: Szép Gyuláné, Építész: Martin Éva, Berendező: Vidéki Judit, Ruhakivitelező: Homonnai Zoltánné, Maszkmester: Hermann Istvánné, Fodrász: Száki Jánosné, Kameraasszisztens: Kovács Gyula, Fővilágosító: Kátay Ferenc, Technikus: Velezdy György, Rendezőasszisztens II.: Tamási János	Eldöntendő kérdés, hogy érdemes-e a képleírást, a film kezdő hangulatának érzékeltetését megtörni a felirat felolvasásával.	Ha nem olvassuk fel, akkor érdemes folytatni az egységes hangulati összefoglalót, melyben rövid Cinematic AD leírással színesíthetjük a vizuális elemek verbális ábrázolását.
AD	2:33	A kamera hátulról egy fiatal nőt követ, aki a macskaköves utcán közeledik…		
Felirat	2:34	Dramaturg: Bacsó Péter	Eldöntendő kérdés, hogy érdemes-e a képleírást, a film kezdő hangulatának érzékeltetését megtörni a felirat felolvasásával.	Ha nem olvassuk fel, akkor érdemes az első képkockától egységes hangulati összefoglalót adni, melyben rövid Cinematic AD leírással színesíthetjük a vizuális elemek verbális narrációját.
AD	2:35	Egy férfi, majd New York felvillanó fekete-fehér képei.		Cinematic AD-val színesíthetjük a leírást. Ha nincs elég idő, hogy elmondjuk, húzzunk a szövegből.
AD	2:37	Szobabelső: A kamera az idős hölgyet mutatja, aki az ablakhoz botorkál és várakozón kitekint…		
AD	2:59	A fiatal nő, akit az előbb az utcán láttunk, a havas erdőszélen, virággal a kezében a házhoz közeledik...		
AD	3:12	A kerítések mögül a szomszéd kutyája megugatja...		

AD	3:13	Belép a rozzant deszkakapun és a hó olvadta, latyakos járdán az omladozó villa falai mellett a kopott bejárati ajtóhoz siet…		
AD	3:25	Mielőtt az ajtón belépne, kézi tükre segítségével megigazítja a sminkjét.		
AD	3:41	Bekopog a bejárati ajtó üvegén…		
AD	3:44	A házvezetőnő ajtót nyit neki.		
Irén	3:47	Bal lábbal kelt fel ma reggel az öreg nagysága.		
Nő	3:49	Hmm, felkelt?		
Nő	3:51	Krisztus lejött, csodát tett.		
Irén	3:53	Azon füstölög már este óta, hogy még mindig nem kapta meg az új terítőt a kacsájára. / Sós süteményt tetszett hozni?		
Nő	4:00	Egy mázsával. / Magának is hoztam egy kis háztartási pénzt.		
Irén	4:05	Egy mázsával?		
Nő	4:06	Frászt. 500-at, elég lesz?		

Irén	4:09	Annyi már nem is kell ebben a hónapban.		
AD	4:11	A nő öt darab papír százforintost a konyhaasztalra számol…		
Nő	4:14	Öt. / Na, majd elszámolunk, hogyha marad.		
Nő	4:18	Nem kell spórolni, öreganyám! Más baj nincs?		
Irén	4:21	Nincs. Magának marad pénze?		
Nő	4:24	Dögivel. // A postás még nem jött?		
AD	4:25	A házvezetőnő és a fiatal nő a konyhában beszélgetnek. Készül az uzsonna.		A két ember kapcsolatát jelezhetjük a szövegben, lassan feltárva a viszonyrendszert.
Irén	4:28	Még nem.		
Nő	4:29	Majd nézzen ki, Irénke, a levélszekrényhez! Ma levél jön. Amerikából!		
Nő	4:25	Azt szeretném, ha akkor olvasná el, amikor itt vagyok. / Maradjon, majd én bemegyek.		
Irén	4:40	Na, már megint csenget! Hát, ha ma reggeli óta nem csöngetett be legalább tízszer, akkor egyszer se. Úgy járt rá a keze, mintha viszketne neki.		

AD	4:50	A fiatal nő bemegy az ágyban fekvő anyósához.		A két ember kapcsolatát jelezhetjük a szövegben, lassan feltárva a viszonyrendszert.
Nő	4:53	(halkan) Hülye tyúk! / Kezit csókolom! Mama!		
Mama	4:57	Már annyit csöngettem, Irén, Még mindig nem kész a vajas pirítós?		
Nő	5:01	Én vagyok, Mama!		
Mama	5:02	Maga az? / Hozta nekem a sós süteményt?		
Nő	5:05	Persze hogy hozta. És még mit hoztam a Mamának?		
Mama	5:09	Biztosan virágot. Maga sosem tanul meg spórolni.		
Mama	6:16	Jól van. Én azért mondok minden nap ugyanazt, mert maga minden nap ugyanazt csinálsz. / Nem kell minden nap virágot hozni. Kölnivízt tessék venni nekem!		
Nő	5:28	Na? Mit hoztam még a Mamának?		
Mama	5:32	Na, adja ide! / Vagy má' elvesztette?		
AD	5:34	A nő leül anyósa ágyára.		

Nő	5:37	(nevet)		
AD	5:40	Hatalmas fehér kendőt húz elő táskájából…		
Mama	5:41	Jól van! / Tessék engem megcsókolni!		
Mama	5:48	Gyönyörű! // De honnét veszi maga azt a sok pénzt?		
Nő	5:53	Megkeresem! Nagy kurva vagyok Mama, hisz tudja!		
Mama	5:56	Kurva?		
Nő	5:57	Ühüm.		
Mama	5:58	Oh, menjen! / Megmondalak Jánosnak, ha visszajön, és kapsz két akkora pofát, hogy…		
Mama	6:07	Tessék rátenni!		
Nő	6:09	Jó.		
AD	6:12	Ráteríti a fehér kendőt anyósa éjjeliedényére.		

Nő	6:13	Gyönyörű! / Legfőbb ideje volt, mert délután jön Hetényi professzor úr! És az Irén izgatott lesz, / és akkor talán elfelejti megint elrámolni, mint múltkor. És akkor tessék!		
Irén	6:27	Látott már olyat a professzor úr! És különben is, honnan veszi, hogy pont ma délután jön?		
Mama	6:33	Mindig hallgatózik!		
Nő	6:34	Dehogy hallgatózik!		
Irén	6:37	Hogy én hallgatózom?		
Nő	6:38	Megüti a guta, Irénke! Ha így felfújja magát, biztos gutaütés, na, vigye már oda azt a pirítóst!		Miután megtudtuk a házvezetőnő nevét, azután már név szerint említhetjük az elkövetkezendőkben.
AD	6:43	Irénke behozza a szobába az uzsonnát.		
Nő	6:45	Azért jön ma délután a professzor úr, mert már nagyon régen volt itt. / Legalább egy hónapja. / És megígérte, hogy minden hónapban egyszer eljön.		
Nő	6:57	Azért jön ma délután a professzor úr, mert a Mama szerelmes belé. / És minden nap várja, hogy eljöjjön és Geothe-ről társaloghassanak. / És közben nem akarja, hogy a professzor úr lássa a pisijét.		

Nő	7:08	Nem igaz, Irénke? Hát ez csak természetes!		

Hogy melyik AD metódust alkalmazzuk, többnyire az Audio Describer felkészültségétől és a rendelkezésre álló temporális „helyek” függvényétől függ. Már az AD script elkészítésekor felmerül a helyes nyelvezet megválasztásának kérdése, mely a helyes szókincset, nyelvtani szerkezeteket és stílust jelenti. Stílus tekintetében nincs egyetértés a szakemberek között. A spanyol AD standard abból indul ki, hogy a narráció nyelvezetének stílusa kövesse az eredeti film nyelvezetének stílusát.[247] Ez azt jelentené, hogy egy Eddy Murphy film szleng használatának valamilyen formában vissza kellene köszönnie az AD-ben. A német modell ezzel ellentétes megoldást javasol. A németek nem használnak sem dialektust, sem szlenget a narrációban. Vígjátékok esetében viszont a helyzetkomikumok verbális ábrázolásánál megengedőbbek a könnyedebb nyelv alkalmazása területén (comic-style-language).[248] A brit ITC Guidance az erotikus vagy erőszakos jelentek ábrázolása terén visszafogottságra és a téma érzékenységére hívja fel az AD-forgatókönyvíró figyelmét.[249] A helyes szókincs a célközönség szerint választandó. Ugyanannak a tartalomnak más-más célközönsége lehet. Az adott filmet közvetíthetjük felnőtteknek, gyermekeknek, sérült, fogyatékos, esetleg halmozottan fogyatékos embereknek, de ritka betegségben szenvedőknek is. Ugyanazt a tárgyat, eseménysort, alakot, formát és színt más-más szókészlettel, máshogyan kell leírnunk, körülírnunk, magyaráznunk. A szókincs megválasztása függ attól is, hogy olyan embereknek készül-e az AD, akiknek van vizuális emlékképük, vagy olyanoknak, akiknek nincs. Az AD szöveg grammatikai struktúrája mindig jelen idejű. Kerülni kell a műveltető szerkezet alkalmazását. Javasolt a rövid, kijelentő módban történő fogalmazás. Kerüljük a többszörösen összetett, hosszú, bővített mondatokat. Hasonlító nyelvtani szerkezetek alkalmazása gazdagítja a képleírást. Amennyiben audiovizuális tartalmunk nem a tudományos művek kategóriájába tartozik, nyelvezetünket a beszélt köznyelv szókészletéből válasszuk. Ha a tartalom tudományos, alkalmazzunk az adott területhez

[247] *Une 153020: Audiodescripción para personas con discapacidad visual: requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías.* Madrid, 2005.7.
[248] Elmar Dosch, Bernd Benecke *i.m.*2004.24.
[249] ITC Gudance *i.m.*2000.33-34.

legjobban értő tapasztalati szakértőt, így az AD nyelvezete az eredeti filmmel harmóniában szakszerűségről árulkodik.[250]

Az elméleti tudás mellett a gyakorlatból szerzett tapasztalatnak felbecsülhetetlen értéke van. Ezért az oktatásnak - mely mind az elméletet, mind a gyakorlatot magában foglalja - kulcsszerepe van.

7.2.5 Az Audio Description oktatása Magyarországon

A Fogyatékos Személyek Esélyegyenlőségéért Közhasznú Nonprofit Kft. és a Színház- és Filmművészeti Egyetem közösen indított két féléves képzés keretében audio-narrátor modellprogramot. A meghirdetett program a TÁMOP-5.4.5-11/1-2012-0001 azonosítószámú, „*A fizikai és infokommunikációs akadálymentesítés szakmai tudásának kialakítása*" című kiemelt projekt keretében a 2014/2015-ös tanévben valósult meg. A felvételt nyert hallgatók a FAT-akkreditált audio-narrációs program befejeztével, vizsgadíj ellenében tanúsítványt szerezhettek. Az alapozó modulok az egyenlő esélyű hozzáférés elvének, az „egyetemes tervezés"fogalmának, valamint a fogyatékos személyt megillető jogok ismertetésével kezdődtek. A modellprogram az audionarráció elméletének rövid ismertetésén túl, gyakorlati beszédtechnikai órák keretében hívta fel a figyelmet a szép magyar beszéd jelenőségére az audionarráció során. A színházi és filmes alapismeretek elsajátításához az SZFE biztosította a szakmai hátteret. Az egyetemi oktatók mellett tapasztalati szakértők mélyítették a hallgatók tudásbázisát. A művészettörténettel és dramaturgiai alapismeretekkel bővített modellprogram megteremtette a lehetőségét annak, hogy az audionarráció oktatásának alapjai lerakhatóak legyenek.

2016 októberében a Pesti Magyar Színházban *Kihívás - Felelősség – Lehetőség* címmel megtartott *I. Akadálymentesítés az előadó-művészet területein nemzetközi konferencia és workshop* résztvevői és előadói (az érdekvédelmi szervezetek képviselői, valamint a nemzetközi és hazai előadók) közösen fogalmazták meg, hogy a napjainkig elért szép eredmények ellenére a jövő a minőségbiztosítás alapjainak lerakásában, valamint a felsőoktatás keretei között megvalósuló audionarrátor-képzés kiszélesítésében van. A résztvevők egyetértettek abban is, hogy a minőségbiztosítás és az oktatás területén felmerülő szakmai kérdésekre a jövőben közösen keresik majd a válaszokat.

---

[250]*Une 153020: Audiodescripción para personas con discapacidad visual: requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías.* Madrid, 2005.7.

7.2.6 A magyar AD narrátori-szerepkör lehetséges alternatíváinak összehasonlítása Gerard Genette narratológiájával

Tekintettel arra, hogy egy kialakulófélben lévő szakterületről beszélünk, figyelembe kell vennünk azt a tényt, hogy még nem rendelkezünk megfelelő szakzsargonnal. A doktori kutatásomban megemlített öt iránymutatás mindegyike megegyezik abban, hogy javasolják az adott ország, nemzet, nyelv Audio Description szakszótárának, szakzsargonjának kialakítását. A szakzsargon kialakításának egyik lehetséges útja más szakterületek (irodalom, dráma, film) már jól bevett és elfogadott kifejezéseinek adoptálása, hiszen az átjárás az említett művészeti ágak között közismert. Genette narratológiájának segítségül hívása tűnik az egyik legkézenfekvőbb megoldásnak, mert egyszerre alkalmaz irodalmi és filmes terminusokat a narrátor szerepkörének meghatározásához, az elbeszélő diskurzus leírásához.[251]

Az audionarrátor (Audio Describer) elsődleges feladata a verbális közlés, a verbális leírás. Az irodalmi alkotások narrátori szerepköre és a filmes AD narrátori szerepkör között párhuzam vonható. Az Audio Description is egyfajta elbeszélés, az Audio Describer (audionarrátor) is egyfajta elbeszélő. A párhuzamot akkor értjük meg igazán, ha megvizsgáljuk az elbeszélő „ábrázolás", azaz a mód és az idő kapcsolatát az Audio Description esetében is.

Az irodalmi elemzések lehetséges narratológiájáról Genette szemléletesen ír *Narrative Discourse: An Essay in Method* című művében. Genette szerint a narráció egyetlen lehetséges módja kizárólag csak kijelentő lehet, akár valós, akár fiktív tényeket közöl.[252] Az AD narrátor szerepe ebben a tekintetben megegyezik a Genette-i megközelítéssel. Feladata nem a vágyak, érzelmek ábrázolása, hanem a képi, non-verbális jelek lefordítása verbális jelekké, majd azok továbbítása kijelentő módban az egyszerű közlés szintjén.

A közléshez az AD narrátornak – ugyanúgy, mint az irodalomban – perspektívára és distanciára van szüksége. A distancia kérdésében Genette Platon *Az Állam* (Kr.e. 360) című művéig megy vissza, melyben „*tiszta narratíva", „mimézis",* illetve *„a drámai mimézis*" lehetséges hármas bontását javasolja, attól függően, hogy az elbeszélő (narrátor)

---

[251] *cf.* Gerard Genette: Az elbeszélő diskurzus, in: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.*, Pécs, JPTE - Jelenkor, 1996.1-3. (http://users.atw.hu/irodalomelmelet/genette2.pdf) utolsó letöltés 2016.01.17. 22:40

[252] Gérard Genette*: Narrative Discourse: An Essay in Method* (ford. Lane E. Lewin), New York, Cornell University Press,1983.161.

egy és ugyanaz, vagy a narrátor más szerepébe bújik-e.[253] Mivel az AD verbális jelekkel dolgozik, ezért a közlés, a leírás nyelv kérdése is, mely jelölő funkcióval bír. Esetünkben nincs tehát különbség a szavak narratívája és az események narratívája között, hiszen az események narratívája (a film képi és hangi dualizmusa által) az AD „előállítás" folyamatán keresztül verbális narratívává alakul. A filmes AD verbális narratíva viszont – a filmszalag technikai attribúciói miatt – csak valós idejű lehet (real time). Ebben a kontextusban a beszéd, a kimondott szó, a nyelv szerepe felértékelődik. „*Az emberek hangja a szó, mégpedig nemcsak abban az értelemben, hogy a szó mindig valamilyen meghatározott gondolatot, tudattartalmat, szándékot vagy elhatározást közöl, hanem olyan értelemben is, hogy a hang színe, magassága is jellemző erejű. Elárul valamit a tulajdonosáról. A filmábrázolás sajátossága, hogy ez a hangkolorit legalább olyan jelentős szerepet játszik a film szerkezetében, mint az általa közölt szöveg tartalma.*"[254] Az AD-ben a szó nemcsak a nyelv mimetikus megjelenítésével, de annak fonetikus, akusztikus információs tartalmával is kiegészül. Bíró Yvette megállapítása nemcsak a film dialógusaira igaz, de a filmet kiegészítő AD narráció megjelenítésére is alkalmazható. Az irodalommal szemben a film – a verbális információ bősége miatt – más dimenzióba helyezi az elbeszélés sebességét, ezért a filmes AD-ben törekednünk kell a megfelelő arány megtalálására, ha nem akarjuk, hogy az AD narráció szimplán mimetikus legyen.

A distancia szempontjából Genette három elbeszélőmódot különböztet meg: az elbeszélt beszédet, az áttett beszédet és a közölt beszédet. Az Audio Description esetében a három elbeszélőmód egyike sem alkalmazható – változtatások nélkül. Sokkal fontosabb az információközlés szempontjából, hogy ki lát vagy láttat. Esetleg melyik karakter nézőpontján keresztül kerülünk be az események sodrásába, vagy kerülünk ki belőle. Genette átvette Todorov és Pouillon hármas tipológiáját a tárgyilagos mindentudó elbeszélőről (aki többet tud a szereplő tudásánál), a nézőpontos elbeszélőről (aki ugyanannyit tud, mint a szereplő) és a harmadik kategóriába sorolható elbeszélőről, aki kevesebbet tud, mint a szereplő.[255] Az Audio Description narrátora a középső kategóriába sorolható. Nézőpontos elbeszélőként csak a jelent ismeri, és objektíven csak az eseményeket közvetíti.

Amennyiben a fokalizáció szempontjából közelítünk a narrációhoz, úgy gyújtópont nélküli, belső gyújtópontos és külső gyújtópontos elbeszélést különböztethetünk meg az

---

[253] Genett *i.m.*162.
[254] Bíró Yvette: *A hetedik művészet*, Budapest, Osiris, 2003.121.
[255] Genette *i.m.*189.

irodalomban. A belső gyújtópontos elbeszélés további három, rögzített, változó és sokszoros gyújtópont szerinti alcsoportosításra bontható.[256]

Az Audio Descriptionhöz a külső gyújtópont áll a legközelebb, mert nem tudhatjuk direkt módon, a szereplő mit gondol vagy mit érez. Úgy kell az AD narrátornak közvetítenie, hogy ne áruljon el semmit a később bekövetkezendő eseményekről. A hőstől független elbeszélőnek el kell nyomnia „mindentudását", és csak az objektív tényekre, a képi és a hangi világ közvetítésére kell hogy koncentráljon. Ha jól csinálja, az eredmény hatással lesz a befogadói oldalon a szövegkohézió egészére.

A Genette-féle terminológia szerinti HANG (Voice) nem más, mint maga a narrátor. Genette-tel ellentétben azt mondhatjuk, hogy a történetmesélés temporális definiálása mellett az Audio Description esetében nemcsak a helyszín leírása, de az idő definiálása is fontos szerepet kap. Az AD befogadónak tudnia kell, hogy az események a múltban, a jelenben, vagy a jövőben játszódnak, hiszen a dialógust kiegészítő verbális narratív információhalmaz pontos hely és időképet kell hogy közöljön. Az auditív módon helyesen definiált idő- és helymeghatározás pontosan pozícionálja az eseménysor vagy cselekménysor lineáris „előremenetelét", segítve ezzel a befogadást, a megértést. A négyféle elbeszélő helyzet (utólagos, előzetes, egyidejű, közbeiktatott) közül az Audio Description az egyidejű narrációval mutat hasonlatosságot. A helyes AD-ben a narrátor szinte észrevehetetlen. A vizuális és az auditív elbeszélés verbalizálása révén maga az elbeszélés, az esemény, a cselekmény, a dialóg kerül kizárólag előtérbe.

Genette a „mesélő" helyzetétől függően különböző elbeszélés-szinteket határoz meg, ami lehet intradiegetikus, azaz történeten belüli, amennyiben a beszélő (narrátor) és az elbeszélői tevékenység szerves része az elbeszélésnek, illetve extradiegetikus, amennyiben ez a komplex tevékenység kívül esik az elbeszélésen.[257] Az Audio Description esetében a „mesélő" (narrátor) helyzete csak és kizárólag – a genette-i terminológiát alkalmazva – extradiegetikus lehet, attól függetlenül, hogy a film kép- és hangeseményei (egymáshoz kapcsolt eseménysorai által ábrázolt történetei) magyarázók-e, tematikusak-e vagy függetlenek-e egymástól.

[256] Genette *i.m.*189-211.
[257] Genette *i.m.*212-263.

7.3 A filmdialógus és az AD közötti párhuzam

Mind a filmdialógus, mind az AD narráció az emberi beszéd strukturált, analóg vagy digitális formában rögzített változata. Mindkét esetben igaz a következő: „*A filmbeli emberi beszéd sokkal közelebb áll az életbeli beszédhez, mint az irodalmilag formált, annak igényei szerint alakított színpadi dialógushoz. {...} A felnagyított premier plánban sem „játszani", sem szenvelegni, sem hazudni nem lehet. Valódi belső átélésből születő, végsőkig leegyszerűsített szövegmondást igényel ez a közelség, mikromozgások, árnyalatok finom jelzéseivel, melyeknek „kilengése", határértékei sokkal kisebbek, mint a színpadénak. Ugyanakkor intellektuális tartalma bizonyos értelemben hátrébb szorul, viszont bátrabban támaszkodhat a hangszín, a hanggal való moduláció, a pianissimo érzéki, érzelmi hatásaira.*"[258]A dialóg intellektuális tartalma ebben a kontextusban feltételezi a hangzó anyaghoz szervesen kapcsolódó vizuális élményt.

A filmdialógus mellé újabb akusztikus információt kapunk, hiszen ez történik az AD rögzített, verbalizált képleíráskor. „*Az intellektust egyedül az élet látványa elégíti ki, vagy az érzékszervek együttese? Az életben az van-e, amit látunk, vagy az igaz-e, amit hallunk. Amit hallunk, az vajon csupán megerősíti a látványt, vagy ellent is mondhat neki? Az életben a hang kíséreti jelleggel szerepel? A hang az életben díszíti a látványt?"*[259]

Joggal merül fel a kérdés, vajon mi a látvány. Mozgófilm esetében a látvány nem más, mint képek sorozata. Tudatosan szerkesztett kép-szekvencia. A kép a filmes elbeszélés vizuális kódrendszerének alapegysége.

7.4 A látás és a gondolkodás

A mentális kép – hasonlóan a megfigyelt tárgy képe esetében – alak, forma, mozgás és színinformációk feldolgozásából áll. Kialakulásukban fontos szerepet kapnak az asszociációk, fogalmak és jeleik (pl. tárgy és betűképe), melyek leírásával a reprezentáció elméletek foglalkoznak bővebben.

Megkülönböztetünk fogalmi gondolkodást és képi gondolkodást, de mindkettő a látás fiziológiai és biológiai folyamataira épül. A filmes elbeszélések képi eszközökkel hatnak az emóciókra és a fogalmi gondolkodásra egyszerre.

---

[258] Bíró *i.m.*121.
[259] Lohr *i.m.*10.

A látott kétértelmű képek a magasrendű vizuális területek agyi aktiválódásával hatnak a tudati működésre. A tanulásnak fontos szerepe van a mentális kép kialakításában. Kutatások bizonyítják, hogy „felelevenítéskor” a vizuális memóriából előhívott kép ugyanazokat a neuronokat aktiválja, mint amikor ugyanannak a tárgynak a valóságos képét látjuk, de a hozzá kapcsolódó tudatosuló élmény más lesz.[260]

7.4.1 Az AD mint fordítás. A kép fordíthatósága. A kép definíciója

„*A fenomenológiai világ nem egy előzetesen adott lét értelmezése, hanem a lét alapítása; a filozófia pedig nem egy előzetesen adott igazság visszatükrözése, hanem a művészethez hasonlatosan, az igazság realizációja*.”[261]

A filmek kultúrák közötti átjárhatóságát a fordítás teszi lehetővé, aminek kutatását a fordítástudomány az audiovizuális tartalmak speciális területének (Audiovisual Translation; AVT) tárgykörébe sorolja. Aline Ramael, a terület specialistája, az AD kialakulásának gyökereit egészen a némafilmkorszak belsőfeliratainak (intertitles) egyik nyelvről másik nyelvre való átültetéséig vezeti vissza. Szerinte ennek elsődleges okait az amerikai filmek tengerentúli piachódítási törekvése indukálta. A hangosfilm megjelenése a 30-as években új lendületet adott e terület kibontakozásának, de az igazi áttörés, az audiovizuális tartalmak tudományos kutatásának valós igénye a 90-es évek kezdetére vezethető vissza.[262]

A kutatók külön figyelmet szentelnek az audiovizuális tartalmak esetében a feliratnak,[263]a hangalámondásnak[264] és a szinkronnak.[265]A különböző médiaformátumok

---

[260] Kovács Gyula: A vizuális tudat, *Magyar Tudomány*, 2001/10. (http://www.matud.iif.hu/01okt/kovacs.html) utolsó letöltés 2015.12.04. 17:56

[261] *cf.* Merleau-Ponty: *Phénomenologie de la Perception*, Gallimard, 1945., az idézet a magyar nyelvű kiadvány előszavából származik, in: Bacsó Béla: *Kép – fenomén – valóság*, Kijárat kiadó, 1997.5.

[262] Aline Ramael: Audiovisual translation, in: Yves Gambier (szerk.): *Handbook of translation studies*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2010.12-18.

[263] Neves Josélia: Interlingual Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing, in: J. Díaz Cintas - G. Anderman (szerk.): *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.151-169.

[264] Pilar Orero: Voice-over in Audiovisual Translation, in: J. Díaz Cintas - G. Anderman (szerk.): *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009. 130-139.

[265] Jan-Emil Tveit: Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited, in: Díaz Cintas, Jorge - Anderman, Gunilla (szerk.): *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, Basingstoke, Palgrave, Macmillan, 2009.85-97.

technikai fordítási és kivitelezési standardjai saját diszciplínával[266] rendelkeznek, melyek biztosítják a nagy mennyiségben előállított audiovizuális tartalmak kultúrák közötti átjárhatóságának alapját. A 90-es évektől – a terület kutatásakor – idejekorán megfogalmazódott az az új megközelítés, mely a filmek esetében nemcsak a kimondott dialóg (verbális kódok), de a film képi (nonverbális kódok) és hangi szövegelemeinek átültetésének fontosságát is hangsúlyozza. Az AD esetében ezek a szempontok nagy hangsúlyt kapnak. A képszekvenciák és a dialóg közvetítésekor egyszerre jelennek meg az interszemiotikus (különböző jelrendszerek közötti) és az interlingvális (nyelvek közötti) fordítás különböző elemei. Roman Jakobson a nyelvek közötti fordításról szóló tanulmányában felhívja a figyelmet az interferenciák kiküszöbölésére is.[267]

Az audiovizuális tartalmak fordítása (AVT) összetett feladat. Vizuális kódokat fordítunk verbális kódokká. A vizuális kódok „képek" formájában jelennek meg. Ahhoz, hogy a képeket lefordítsuk, előbb definiálnunk kell, mit értünk „kép" alatt. A kép rendszeres újradefiniálását az az elképesztő technológiai fejlődés indukálja, mely az audiovizuális tartalmak vonatkozásában az első fénykép, majd mozgókép megjelenése óta napjainkig végbement. A művészettörténetnek újabb módszertani eszközökre van szüksége ahhoz, hogy a folyamatos változást, átalakulást lekövesse. Magában az AD alkalmazásában is hatalmas változás állt be megjelenése óta. 1980-ban még analóg technológia állt csak rendelkezésre, ma már a digitális technológia kiszélesítette a felhasználás lehetőségét. Az interaktív televíziózás berobbanása új horizontot nyitott, de a szakemberek véleménye szerint az internet alapú felhasználásé a jövő. Nem állunk messze attól a technikai lehetőségtől, hogy ugyanannak a tartalomnak, ugyanabban az időben – más-más korosztály tudásának és igényeinek figyelembevételével – többféle AD verziója álljon rendelkezésre. Ha csak az oktatásra gondolunk, ugyanannak az ismeretterjesztő filmnek célcsoportonként más-más verziója készülhet, figyelembe véve a befogadói célközönség életkorát, iskolai végzettségét, a kihívással élő vak és gyengénlátó nézők egyéb, speciális (halmozottan sérült, ritka betegségben szenvedők stb.) igényeit is. Az

---

[266] A megrendelők pontos technikai specifikációt írnak elő a feliratok karakterszámának egy sorban történő megjelenítésére, mely követelmény alapvetően meghatározza a tartalom lehetséges, a magyar nyelv szabályai szerinti „megfogalmazását". A szinkron esetében a legtöbb „munkaszerződés" meghatározza, mit ért szinkronon, a fordítások esetében milyen nyelvezet használata megengedett és mi az, amit – bár az eredeti szöveg tartalmaz – de „finomítani" kell. A nyelvezet vonatkozásában egy adott sugárzási időintervallumon belül vetített program a médiahatóságtól korosztályi besorolást kap, mely tovább szabályozza az elhangzó szöveg engedélyezett nyelvezetét.

[267] Jakobson Roman: On Linguistic Aspects of Translation, in: Breuer, R.A. (szerk.): *On Translation*, New York, Oxford University Press, 1966.232–238.

AD-t ugyanis az ő mentális képességeikhez is igazítani lehet. Ne feledjük, a cél az esélyegyenlőség biztosítása kulturális javainkhoz.

Christian Doelker a képek esetében hangsúlyozza a határoltság (egyfajta keretrendszer felállítását), a transzferálhatóság (a jelrendszer átfordíthatóságát), valamint a reprodukálhatóság fontosságát,[268] mely hármas szempontrendszer az Audio Description-nél alapvetés. Technikai értelemben elengedhetetlen a határoltság, a keretrendszer felállítása. Az események, akciók irányának pontosítása e nélkül a keretrendszer nélkül értelmét veszti, és térbeli zavart okoz (a kép közepétől jobbra vagy balra; a szereplő jobbján vagy balján; a feje fölött vagy a talpa alatt; az ajtótól egy lépésre stb.). Olyan denotatív tartalommal bíró leírást kell alkalmazni, melyben a vizuális jel könnyen verbális jellé transzferálható, és nem utolsósorban reprodukálható (ennek jelentősége leginkább az előadó-művészet terén van).

Hogy mi látható a képen – melynek középpontjában az a gondolati kép van, melyet Aby Warburg leképzés (Abbild) és gondolati kép (Denkbild) egységeként határoz meg[269]–, filozófiai szempontból három irányból közelíthető meg, esztétikai, fenomenológiai és képhermeneutikai szempontból. A különböző megközelítések közös halmaza tartalmazza az AD, a képleírás tudományos megközelítéseit. Mindhárom esetben a reprezentáció fogalmának pontosítása a kiindulópont. A képre vonatkozó reprezentációelmélet-alkotók a denotáció, a hasonlóság, a képmás, az ábrázolás, a szimbólum, az intencionalitás fogalmainak definiálásain keresztül közelítik meg a kérdést. „*Azt mondani, hogy egy kép ezt-és-ezt reprezentálja, súlyosan többértelmű, mert vonatkozhat arra is, amit a kép denotál, de arra is, hogy milyen fajta képről van szó.*”[270]

W.T.J. Mitchel ötféle kategóriát állít fel, melyek mindegyike valamilyen formában tetten érhető az audiovizuális művészetekben, így a filmben is. Az öt kategória a következő. Az első a grafikai kép (ebbe a csoportba tartoznak a rajzok, festmények, Mitchel szerint még a szobrokat is idesoroljuk). A második az optikai kép (mely lehet tükörkép vagy valamilyen projekció képe). A harmadik a perceptuális kép (mely az érzékelés révén létrejövő képek csoportja). A negyedik a szellemi kép (gyakran álomképek vagy emlékképek formájában jelennek meg). Az ötödik a nyelvi képek csoportja (melyek

---

[268] *cf.* Christian Doelker: *Ein Bild ist mehr als ein Bild: Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft,* Clett-Kotta, Stutgart, 1997.

[269] Moritz Ballensiefen: *Bilder machen Sieger - Sieger machen Bilder*: *Die Funktion von Pressefotos im Bundestagswahlkampf* 2005, Springer-Verlag, 2009.81.

[270] Nelson Goodman: Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols, Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis/Cambridge,1968/1976, in: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok,* Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982.34.

metaforák vagy allegóriák formájában nyilvánulnak meg).[271] A Mitchel-féle kategorizálásnak fontos szerepe van az AD-ben is, hiszen amennyiben lehetőségünk van rá, és az adott film dramaturgiája megkívánja, tudatnunk kell a nézővel, hogy álomképet, emlékképet, perceptuális képet vagy más kategóriába tartozó képet továbbítunk egy adott filmjeleneten belül. A kategorizálás segíti a befogadót az események, az akció, a történet követésében és megértésben.

Már az ókori görögök, többek között Platon is foglalkozott a kép esztétikájával. Platon a képet „utánzásként" definiálja. Platon szerint a művészeti alkotásoknak csak látszatvalósága lehet, egyedül az isteni idea az, ami valóságos. A 20. századi reprezentáció másoló-elméletek a platoni megfogalmazást - a világi dolgok esetében, melyek a látszatvalóságra vonatkoznak – árnyalják, és az utánzást másolásként határozzák meg. Nelson Goodman ezen a megfogalmazáson is finomít, és újabb meghatározással él. „*Egy tárgy reprezentációjában nem lemásolunk egy ilyesféle létrehozatalt vagy értelmezést – előállítjuk ezt.*"[272] Az AD közelebb áll az „előállít" meghatározáshoz, hiszen sokkal inkább az objektivitás, mint a szubjektivitás a cél.

A bizánci képvita központi kérdése a „képrombolás" és a „képtisztelet". Kérdés, lehet-e az anyagi képmást „egylényegűnek" tekinteni az istenséggel. Központi helyre kerül a képmás fogalmának újragondolási igénye. A középkori kérdésfelvetés mind a mai napig foglalkoztatja a művészettörténészeket és a filozófusokat. Gombrich az „érintetlen szemből" indul ki. Szerinte a képmás nem valaminek a helyettesítője, hanem valamilyen vizuális élmény megörökítettsége. „*A művészetnek nevezett furcsa terület olyan, mint egy tükörterem, vagy mint egy visszhang-galéria. Minden forma ezernyi emléket és utó-kép(más)t idéz fel. Abban a percben, hogy egy képmást művészetként prezentálunk, máris egy új referencia-keretet alkotunk (épp ezen aktus által), amelyből aztán nincs menekvés.*"[273]

Az AD vonatkozásában a képmás ábrázolások különösen érzékeny kérdést jelentenek napjainkban. Bár multikulturális Európában élünk, ahol a különböző kultúrák szabadon gyakorolhatják vallásukat, az elmúlt években felerősödtek az Allah, Mohamed, vagy a Szentháromság (Atya-Fiú-Szentlélek) ábrázolásokból adódó vallási konfliktusok.

---

[271] W.T.J. Mitchel*: What is an image?,* New Literary History, Vol. 15, No. 3, Image/Imago/Imagination (Spring, 1984),503-537.

[272] Nelson Goodman: Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól, in: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról* (2. kiadás), Typotex, 2003.45.

[273] E.H. Gombrich: Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei, in: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról* (2. kiadás), Typotex, 2003.37.

Amennyiben a célközönség körében a képmás-ábrázolás „leírása” konfliktust válthat ki, érdemes megfontolni az adott tartalomnak megfelelő AD elkészítésének relevanciáját. A kérdés megválaszolása természetesen technikailag is túlmutat önmagán, ebben a kutatásban csak jelezzük a kérdés felvetésből adódó fokozott érzékenység jelenlétét.

Husserl különbséget tesz a képdolog, képobjektum és a képszüzsé között. A képdolog nem más, mint a teljes észlelés által megragadott fizikai valóság. A képobjektum-jelenség minden esetben perceptív. A képszüzsé az emberben megjelenhet fantázia, vagy emlékkép formájában is. Képelmélete a képtudat-fantázia-fikció elemzésén alapul.[274] Az AD-ben arra törekszünk, hogy a folyamat végén a befogadói oldalon a lehető legpontosabb képtudat jöjjön létre egy adott szóban forgó képobjektumról. „*Egy költemény, egy festmény. A mű leírása. A leírás fogalmi megragadás, de valami szemléletinek és a szemlélet által beteljesítendőnek a kifejezése. A leírással az olvasóban valamilyen szemléletet kell létrehozni. De ugyanannak a műnek sok leírása van, és az lenne jó, ha valamennyi nemcsak illene a műre, hanem a mű szemléletét (megjelenítő szemléletét) is azonosan tudná közvetíteni.”*[275]

Amennyiben oktatási szempontból közelítjük meg a kérdést, akkor az AD szempontjából számunkra elfogadható a husserli megközelítés. Egy adott festmény, fotó, film ismertetésekor elengedhetetlen minden olyan kiegészítő információ megemlítése, amely teljesebb „képet” alkot az adott mű létrejöttének külső körülményeiről (történelmi kor, helyszín, stílusirányzat stb.) Az adott többletinformáció nem kapcsolódik direkt módon a mű leírásához, csak támpontot nyújt, segíthet a befogadásban, a képtudat létrejöttében.

Egy műnek sokféle leírása lehet, különösen akkor, ha a verbális textúra szerkesztettségére gondolunk. Nehezebb kérdés a fogalmi megragadás, egy szemlélet átadásának kérdése, hiszen amit mindenféleképpen el kell kerülnünk az AD által, az a befolyásolás. Amennyiben a Black-féle megközelítést relevánsnak tekintjük, a fogalmi megragadás, szemléletlétrehozás csak abban az esetben működhet, ha önmagával leírható denotatív tartalmat fogalmazunk meg.

„*Csak az az általános, amely „fedi” a leírást, tartozik magához a tárgyhoz, ez azonban pusztán keret, amelyet meghatározatlan tartalom tölt ki, így ezt nem tekinthetjük határozottan magához a megjelenített tárgyhoz tartozónak. Ez analóg azzal, ahogyan egy*

---

[274] Edmund Husserl: Fantázia, képtudat, emlékezet. A szemléleti megjelenítések fenomenológiájához, in: Bacsó Béla (szerk.): *Kép – Fenomén – Valóság* (ford. Rózsahegyi Edit), Kijárat kiadó, 1997.9-46.
[275] Husserl *i.m.*30.

képmegjelenítéskor megkülönböztetjük azt, ami a leképzettnek tulajdonítható, és azt, ami csak töltelék. Azt kell tehát mondanunk: a leírás a tárgy képét nyújtja?"[276]

Az AD – hasonlóan az általános leíráshoz – csak megadott keretek között működhet. Minél pontosabb egy denotatív vizuális kód verbális átfordítása, annál pontosabb a leírás. Minél pontosabb a leírás, annál szűkebb hermeneutikai keretet biztosít a befogadói oldalon, annál pontosabban mutat rá a szóban forgó tárgyra. Egészséges, látó emberek esetében, fizikai értelemben, mindannyian ugyanazt a „képet" látjuk, ezért a képről való diskurzusban van egy közös pont, maga a vizuális, fizikai világ mind az öt érzékszerv bevonásával történő érzékelése. Látássérült emberek valóságérzékelése lényegesen különbözik az egészségesekétől. A látássérülteknek vannak olyan érzeteik, melyek valamelyik érzékelés hiányában átveszik a hiányzó szerepét és felerősödnek, ezért a környezet érzékeléséből – bár ugyanaz a fizikai környezet – más „képobjektumot" hoznak létre. Amíg egészséges, látók számára a leírás képobjektuma megegyezik, addig a látássérült emberek képobjektuma különbözhet az egészséges emberekétől. A különbözőség oka a látássérülés súlyosságának fokától, valamint attól függ, hogy rendelkezik-e a látássérült a fizikai világból származó mentális emlékképpel. Olyan emlékképpel, melynek elemei a fizikai valóságra visszavezethetők. Amennyiben nem rendelkezik, akkor a képleírás folyamatában a képobjektum csak és kizárólag a fantáziában konstruálódik, így a képszüzsé is fantázia alapú lesz az AD által. Ennek következtében a mentális kép merőben eltérhet az eredetinek vélt képobjektumtól. Az egészséges emberek esetében „*magában a képtudatunkban van egy bizonyos vonatkozás a szüzsére, és arra, hogy a képobjektumban mi felel meg, vagy mi nem felel meg a szüzsének. Egészen más vonatkozás az, hogy a kép hű kép-e, a portré jó-e vagy sem.*"[277]

A folyamatot komplikálja, hogy különböző szemiotikai rendszerek vesznek részt a leírásban. Nem szabad megfeledkeznünk a beszélt nyelv, a köznyelv szerepéről. A hangosan kiejtett grammatikai elemek tudatosan szerkesztett struktúrákban, szóképzetek formájában jelennek meg a befogadóban, melyek mindegyikéhez egy szemléleti képzet is társul. A szemléleti képzet gazdagodhat vagy szegényedhet az Audio Describer hangszínének tonális információi által, attól függetlenül, hogy a leírást végző távolságtartóan, semlegességre törekszik. Fink felállítja az intencionális-konstitutív képelemzés szemléletmódját. A kép-hordozóból kiindulva fogalmazza meg a kép ablakszerűségének jelentőségét. Az ablakstruktúrából kiindulva felerősödik a kép

[276] Husserl *i.m.*30.
[277] Husserl *i.m.*31.

szemlélőjének az „*énhasadása {..} ő annak a reális világnak a szubjektuma, amelyhez a kép mint egész, nem pusztán mint hordozó, hanem a kép mint egy mediális aktus korrelátuma, hozzá tartozik.*”[278]

Flient Schier hangsúlyozza a művészek szerepét abban a bonyolult kommunikációs folyamatban, ami alkotó és befogadó között létrejön, és ikonikus „predikációról” beszél. „*Egy kép nem csupán ábrázolja tárgyát, hanem van mondanivalója is {…} Az a kép, amely nem mond semmit, nem kép*.”[279]Az AD mindig valamit közölni akar, de sem nem mondani valót, sem nem szándékot, csak azt, ami „van”.

Wollheim igazat ad azoknak, akik úgy gondolják, a reprezentáció a látás egy bizonyos formája, de a reprezentációt nem e szerint kell megértenie a nézőnek, szükség van bizonyos referenciára is. „*A reprezentációknak megfelelő látásban az az egyedülálló, hogy érvényes rá a helyessége valamely normája, ez a norma pedig a reprezentáció készítőjének intenciójából ered, a „művészéből”, ahogyan általában nevezik…*”[280]

Az alkotó intenciójának kérdése megkerülhetetlen. Vannak, akik úgy gondolják, hogy az Audio Description a mű készítőjének intencióját hivatott transzferálni, és vannak, akik úgy gondolják, hogy a „végterméket”. A két nézőpont nagyon távol áll egymástól a képhermeneutika tudományának vizsgálatában, bármilyen reprezentációról is beszélünk (festmény, fotó, film stb.). Meg kell jegyezzük, egyetlenegy AD irányelv sem fordít erre a kérdésre érdemi figyelmet. Ez a kérdés csak akkor releváns, ha művészeti alkotásról beszélünk, olyanról, ami túlmutat önmagán, Schier szavaival élve: „van mondanivalója”. Ezen a ponton lép be a verbalitás, egy másik nyelv, egy másik szemiotikai jelrendszer segítségül hívása. Goodman analógiát vél felfedezni a képi reprezentáció és a nyelvi leírás között: „*A tárgyra való referálás szükséges feltétele ábrázolásának vagy leírásának, de a hasonlóság semmilyen foka nem szükséges vagy elégséges feltétele egyiknek sem. Mind az ábrázolás, mind pedig a leírás részt vesz a világ alakításában és jellemzésében; kölcsönösen hatnak egymásra, s összefüggésben vannak az észleléssel meg a tudással.*”[281]

Az első csoport képviselői komoly bajba kerülnek, ha elfogadjuk Max Black érvelését. Black, Paul Grice-t idézi, aki a jelentés kapcsán azt állítja, „egy megnyilatkozás” jelentése ízekre szedhető az alkotói szándék vizsgálata szerint, hiszen a szándéknak

---

[278] Eugen Fink: Megjelenítés és kép. Adalékok a nem-valóság fenomenológiájához, in: Bacsó Béla: *Kép – fenomén – valóság* (ford. Rózsahegyi Edit), Kijárat kiadó, 1997.95-96.
[279] Flint Schier: Képekkel mondva: mi van egy ikonban?, in: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról* (2. kiadás), Typotex, 2003.311.
[280] Richar Wollheim: Valamiként-látás, benne-látás és a képi reprezentáció, in: Bacsó Béla: *Kép – fenomén – valóság* (ford. Papp Zoltán), Kijárat kiadó, 1997.229.
[281] Goodman *i.m.*66.

köszönhetően nyerte el végső formáját az a bizonyos alkotás, melynek végső célja hatáskiváltás a befogadói oldalon. Az alkotói szándék ugyanis célt téveszthet. Black egy egyszerű példával érvel: „*Tegyük fel, hogy lovat akarok rajzolni, de ügyetlenségem miatt olyasmit produkálok, amit ránézésre senki meg nem tud különböztetni egy tehéntől; ló rajza volna-e ez akkor is, csak mert lovat akartam rajzolni? Rajzolhatnék lovat egyszerűen egy pontot téve a papírra? Ha a válsz igenlő, akkor a művész szándékait a csalhatatlanság különös jellegével kellene felruháznunk: pusztán akarva azt, hogy egy festmény ennek-és-ennek a képe legyen, szükségképpen azzá válna. Ez nyilván túlságosan paradox ahhoz, hogy elfogadjuk. Az elrontott és fölismerhetetlen rajzról azt kel mondanunk, hogy lovat akart rajzolni, de nem sikerült neki.*”[282]

A vita tovább folytatódik a két nézőpont képviselői között. Az Audio Description bizonyos mértékig feloldja az előbbi konfliktust, mert az AD nem mondhat mást, csak azt, ami a képen látható; ha tehenet, akkor tehenet, ha pontot, akkor pontot. Alapszabály: az AD nem értelmezi a képet a befogadó számára, csak transzferálja és közvetíti. Az alkotói szándék csak abban az esetben továbbítható, ha az a reprezentáció első szintjén, a vizuális jel denotatív értelemben megjelenik, és az verbálisan „önmagával” leírható. Ezért kihívás az AD számára minden, ami absztrakció. Az absztrakció közvetítése nagy felkészültséget kíván az Audio Describer-től és a befogadótól egyaránt. Ne felejtsük el, a szimbolikus gondolkodás a képek és a fogalmak kombinációjának eredményeképpen jön létre.[283]Az AD-ben mindig van egy közvetítő. A kép továbbításában a nehézséget az jelenti, hogy „*nem tudunk észlelni anélkül, hogy anticipálnánk, de nem szabad kizárólag azt néznünk, amit anticipálunk.”*[284]

Ahhoz viszont, hogy a verbálisan transzferált és közvetített jeleket a befogadó értelmezhesse, feltételeznünk kell egy bizonyos közös tudást. A közös tudást Kissing a nyelvi tudással (linguistic knowlidge) hozza összefüggésbe, melyben a nyelvi reprezentáció játssza a főszerepet.[285] Geerts a szimbólumok szerepéről ír, melyek

---

[282] Max Black: A reprezentáció természete, in: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról (*2. kiadás), Typotex, 2003.132.

[283] *cf.* Jean Piaget – Bärbel Inhelder: A mentális képek gyermekeknél, in: Séra László – Komlósi Annamária (szerk.): *Perceptuális tanulás és képzelet*, Szöveggyűjtemény, Budapest, Tankönyvkiadó, 1989.164-167.

[284] Ulric Nesser: *Megismerés és valóság*, Budapest, Gondolat, 1984.51.

[285] Melford E. Spiro: Roger M. Keesing: Linguistic Knowlidge and Cultural Knowlidge: Some Doubts and Speculations vol.81. 1979.14-36, in: *American Anthropology*, 1971-1995: Papers from the American Anthropologist, (szerk. Regna Darnell), U of Nebraska Press, 2002.273-307.

megértéséhez a kultúra mindent átfogó hálója nyújt segítséget.[286] Az előbbi gondolatot egészíti ki Niedermüller Péter, amikor a szimbólumokon és a jelentésen túl a gyakorlatra, a társadalmilag konstituálódó eseményekre helyezi a hangsúlyt.[287] Jakab Albert Zsolt a kulturális emlékezet reprezentációi keretében az egyéni, a népi, a nemzeti és a kollektív emlékezet kultúrában betöltött szerepét kutatja, s megfogalmazza, hogy a Husserl-féle életvilágnak nevezett empirikus világ kézzelfogható módon van jelen a mindennapjainkban, és a múlt (elővilág) hatással van a jelenünkre.[288]

Az a bizonyos közös tudás, amit feltételezünk, társadalmanként és generációnként változhat, ezért fontos a célcsoport, a befogadói oldal minél pontosabb definiálása az AD esetében. Nem mindegy ugyanis, hogy kiknek írjuk le a szóban forgó vizuális világot. Milyen korosztály, milyen feltételezhető közös tudás (háttérismeret) várható el tőlük. Felnőtteknek vagy gyerekeknek készül. Milyen iskolai végzettségük van. Szimplán látássérültek vagy veleszületett vaksággal rendelkeznek, akiknek nincs vizuális emlékképük. Olyanoknak írunk-e le, akik esetleg betegség, vagy más okból kifolyólag veszítették el a látásukat, vagy csak egyszerűen időskori gyengénlátásban szenvednek. Azt is tudnunk kell, ha más fogyatékossággal is rendelkeznek hallgatóink, esetleg halmozottan fogyatékosok vagy ritka betegségben szenvedők. Az AD mindezt figyelembe kell hogy vegye, ugyanis ennek megfelelően kell a szó és kifejező készletet megválasztanunk, ellenkező esetben borítékolható a kudarc mind a leíró, mind a befogadói oldalon.

7.4.2 Az AD néző tevékenység pszichológiai megközelítése

„*A kognitív pszichológia eszköztárát összeházasítva a narratológiai fogalmakkal a narratív befogadás úgy írható le, mint egy folyamatos fordítás, átalakítás a vászon (képernyő) tere, ideje és a befogadóban megkonstruálódó történet tere, ideje között. Ez a fordítási folyamat nemcsak a filmnézés aktuális pillanatát jellemezi, hanem olyan a film és a történet egészére kiható sémák működtetését, mint a tudás eloszlás és a narratív szinteződés (a narráció*

[286] *cf.* Clifford Geertz: *Az értelmezés hatalma*. Antropológiai írások, válogatta Niedermüller Péter (ford. Andor Eszter), Századvég Kiadó, Budapest, 1994.
[287] Niedermüller Péter: Paradigmák és esélyek avagy a kulturális antropológiai lehetőségei Kelet-Európában?, *Replika*, 1994/13-14. pp.89-129.
[288] Jakab Albert Zsolt: *Emlékállítás és emlékezési gyakorlat. A kulturális emlékezet reprezentációi Kolozsváron*, Editura ISPMN, 2012.25-53.

mely szintjéhez kapcsolódik a narratív információ, ami egyben ki is jelöli annak értékét a történet létrehozásában).”[289]

A néző tevékenység kapcsán vizsgáljuk meg – a pszichológiai gondolkodás öt főbb nézőpontja közül[290] - a konstruktivista-kognitív és a behaviorista irányzat megközelítésében az Audio Description-t.

A behaviorista megközelítés a percepció során az ingerekre adott válaszok kapcsolatrendszerét vizsgálja, és figyelmen kívül hagyja a tudatot. A tudat nem jelenik meg a folyamatban, mely a korábban szerzett ismeretek és tapasztalatok összességére építve hipotéziseket állít fel. A behaviorista megközelítésben a kondicionálás kerül a középpontba, mely az ingerek-válaszok, oda-vissza csatolásának megfelelő, többnyire tudattalan reakciók vizsgálati eredményeire építve állítja fel modelljét. A tapasztalatszerzés és a tanulás tehát kondicionálás révén érhető el, és nem logikai, kognitív folyamat eredménye.

A konstruktivista perceptuális-kognitív elmélet[291] ennek az ellenkezőjét mondja. A filmnézés olyan aktív pszichológiai folyamatnak tekinthető, melyben a megértés a perceptuális képességektől, az előzetes tudás, tapasztalat, valamint magának a filmanyagnak és struktúrának az ismeretétől függ. A történet megértése – a mentális képességek figyelembevételével – valójában egyfajta tanulási folyamat eredményeként írható le. A megértésben fontos szerepe van a gondolkodásnak. A gondolkodás a filmnézésben célorientált feladat, melyben a néző oksági viszonyokat keres. Bár az elmélet szerint nehéz elkülöníteni az észlelést és a megismerést, mégis jól látszik, hogy a perceptuális-kognitív pszichológiai folyamat közben következtetéseket vonunk le. A szerzett adatok feldolgozása (ami „fölfelé” történik), bizonyos már előzőleg szerzett háttértudásra alapozva (ami „lefelé” történik) a teljes kép megértését feltételezi.[292]

A perceptuális folyamat mellé társuló csoportosítás vagy emlékezés fontos szerepet játszik a hipotézisek megalkotásában. A sztereotípiák és sémák a nagy mennyiségű információ gyors feldolgozását teszik lehetővé.[293] *„A séma a teljes észlelési ciklusnak az a része, amely az észlelőhöz képest belső, a tapasztalat által módosítható, az észlelt dologra*

---

[289] Edward Branigan: Narráció, in: Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és irodalmi narráció. Szöveggyűjtemény*, Szeged, Pompeji, 2011.39.
[290] Edward P. Kardas: *History of Psychology: The Making of a Science*, Cengage Learning, 2013.9.
[291] Nánay Bence*:* Filmelmélet és kognitív tudomány, *Metropolis*, 1998/4. http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9804/nanay.htm utolsó letöltés 2016.05.14. 20:29
[292] David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben* (ford. Pócsik Andrea), Magyar Filmintézet, 1996. 42-47.
[293] Bálványos *i.m.*73.

nézve valamiképpen specifikus."[294]A sémák, sablonok vagy műveletminták beépítése a történetek megértésében kulcsszerepet játszik. Sablonok segítségével állítjuk fel azokat a hipotéziseket, melyekkel „megjövendöljük", hogy mi fog történni a következő pillanatban. A tapasztalati emlékek konstruktív hipotézisei alapján alakítjuk ki feltételezéseinket, fogalmazzuk meg elvárásainkat, s amennyiben nem a várt esemény következik be, új hipotéziseket állítunk fel. Minél nagyobb számú tapasztalati emlékkel rendelkezünk, annál kiszámíthatóbb a felállított hipotézis igazolása vagy cáfolata.[295] *„Az elbeszélő filmet eleve úgy készítik el, hogy az a nézőt egy történet megformálására ösztönözze: olyan jelzéseket, mintákat, hézagokat tartalmaz, amelyre a közönség ráillesztheti sémáit, valamint segítségükkel ellenőrizheti hipotéziseit.*"[296]

A hipotézisek felállításánál fontos szerep hárul a tapasztalati emlékekre. A tapasztalati emlék – perszonális volta mellett – sok szerzett közös tudást, ismeretet tartalmaz, melyet maga a kultúra határoz meg. A kultúra olyan közös ismeretanyagot feltételez, melyet a közösség tagjai magukra nézve elfogadnak. André Bazin rávilágít a filmnyelv egyetemességére egy adott közösségen belül, de ugyanez az egyetemesség már egy másik kultúra tagjai számára veszít relevanciájából. Klasszikus példaként említi azt az esetet, amikor angol misszionáriusok Dél-Afrika fekete lakossága számára oktató szándékkal filmet vetítettek, és a kísérlet kudarcba fulladt. A filmszalag újdonsága ugyanis kevésbé hatott a fekete lakosságra, ellenben a filmszalag sarkában feltűnt fehér tyúk lázba hozta a nézőket.[297] Kérdés tehát, hogy kinek mit jelent egy vizuális jel megléte, vagy a kontextuson belül annak hiánya.

A nyugati világ és a keleti világ mindennapi tapasztalatai nagyon távol állnak egymástól. A szerzett tapasztalatokat, ismereteket országonként, társadalmanként, különböző kulturális világok alkotásai is gazdagítják. A befogadó személy attól függően közelít egy adott műalkotáshoz, hogy melyik társadalomhoz, kultúrához, valláshoz, keleti vagy nyugati világhoz tartozik. Annak a világnak a sémáit és hipotéziseit használja fel a megértéshez, amelyik meghatározza az identitását. Maga a műalkotás is bizonyos határokat szab, hiszen önmaga is kikényszerít egy bizonyos nézői attitűdöt, tevékenységet.[298]

Az említett nézői tevékenység az AD esetében jelentősen módosul, mert a befogadói oldalon a látás által észlelt vizuális jelek befogadása egy közvetítő

---

[294] Nesser *i.m.*59.
[295] Bordwell *i.m.*44.
[296] Bordwell *i.m.*46.
[297] Bazin *i.m.*12.
[298] Bordwell *i.m.*44-45.

közbeiktatásával, a hallás útján verbális jelként továbbítódik. Esetünkben a nézői tevékenység elsősorban az Audio Describer személyére vonatkoztatható csak, aki adott prioritások figyelembevételével verbálisan „újra előállítja” az eredeti képet, melyet „leír” vak és gyengénlátó nézőink számára. A látássérültek „nézői tevékenysége” csak e jelentős szűrőn keresztül vizsgálható. A szűrő maga az Audio Describer, aki figyelembe veszi a kulturális különbözőségeket a célcsoport meghatározásnál, és az elvárt mindennapi tapasztalatok és ismeretek meglétére építi a narrációt. Az Audio Description és a látássérült nézői tevékenység között eltérések mutatkoznak. Mindkettőre igaz, hogy a film az aktív befogadói részvétellel válik egységessé, kidolgozottá, azzal a különbséggel, hogy a látássérültnek nincs módja az egyes részletelemek pontosabb „megfigyelésére”, mert lemarad a következő vizuális jel befogadásának mozzanatáról, kilépve ezzel a filmes reprezentáció köréből. *„A film történetének megértése nem jelent mást, mint annak megfigyelését, mi, hol, mikor és miért történik.”*[299]

Amennyiben az AD-ben pontosan szeretnénk közvetíteni a vizuális jeleket, akkor úgy kell fogalmaznunk a köznyelv helyes grammatikai struktúráját felhasználva, hogy a látássérült válaszokat kapjon valamennyi fenti kérdésre. A prototípus sémák fontos szerepet játszanak a film alkotói számára, hogy egységes szerkezetbe foglalva olyan vizuális elemeket alkalmazzanak, melyek segítik a nézőt egy történelmi kor, egyes karaktertípusok egyéni jellemzői, illetve a környezet beazonosításához feltétlenül szükséges attribútumok, tettek, célok azonosításakor.[300] A látássérültek – ugyanúgy, mint az egészséges emberek – a sérülés fokától függően, a mentális képtudatként rögzített prototípus sémák előhívásával alakítják ki „saját belső mozijukat”. Akkor hordoz művészi értéket az Audio Description, ha a narrátor felismeri ezeket a prototípus sémákat, sablonokat, műveletmintákat, amiket verbálisan „újra előállítva” a lehető legpontosabban közvetít a gyengénlátók felé. A visszaadás módja, az Audio Describer technikai lehetőségeitől függően (rendelkezésre álló idő), szabadon választott. Egy-egy jól megfogalmazott kifejezésben, kihagyásos mondatban, a narrátor hangszínében, előadásmódjában felcsillanhat az eredeti alkotók szándéka és üzenete.

A nézői tevékenység feltérképezése, megismerése jelentheti azt a biztos hátteret, melyre a sikeres művészi AD építhet.

---

[299] Bordwell *i.m.*47.
[300] Bordwell *i.m.*47.

7.5 W.Y.S.I.W.Y.S. – "WHAT YOU SEE IS WHAT YOU SAY"

Az alapvető konvencionális irányelv a következő: W.Y.S.I.W.Y.S. – "WHAT YOU SEE IS WHAT YOU SAY" (American Council of the Blind's Audio Description Project 2010). Amit látsz, azt mondd! De vajon mit látsz a képen (képernyőn)? Juhász Litza kutatási eredményeit publikáló cikke, a Seeing Questions műalkotás-elemző kérdőívének első két kérdése alapján a „MIT LÁTSZ? és MÉG MIT LÁTSZ?" óvodások körében végzett felmérésének eredményeit elemzi. A cikk hasonló szituációról számol be, mint ami az AD esetében merül fel, ahol egy közvetítő, a narrátor segítségével mondja el, MI LÁTHATÓ A KÉPERNYŐN! Juhász kísérletében 6-7 évesek próbáltak a saját szavaikkal körülírni egy Chagall képet. A befogadói attitűd és nyitottság már ebben a korban is mérhető, akár rajzról, akár festményről, akár fotográfiáról legyen szó. A szerző szerint a művek szemlélése, az olvasás és a beszélgetés magukról a művekről, tágabb értelemben a művészetről, segítenek annak megértésében.[301] A 6-7 éves korban kialakítható képességek, attitűdök középiskolában, majd a felsőoktatás keretei között történő továbbfejlesztése lehet a kulcs a jövő szakembereinek nevelésében. Hogy mit látunk a képen, és hogy a látottakat hogyan tudjuk továbbadni gyengénlátó honfitársaink számára, sokkal összetettebb feladat, mint az az első látásra tűnik. A siker kulcsa az oktatásban rejlik, és a mindennapos művészeti nevelés[302] témakörébe tartozik.

A Joel Snyder által javasolt módszer nem minden audiovizuális tartalom esetében alkalmazható módosítások nélkül. Agnieszka Szarkowska kutatásai ennél is messzebbre mutatnak. Ebben a szerző eltérő megközelítést javasol a művészfilmek esetére. Szarkowska Pedro Almodóvar *Volver* (2006) című filmjét hozza példának, ahol a szituáció, a karakterek, a beállítások „leírásához", a szerző egyedi ábrázolási intencióinak megjelenítéséhez Almodóvar saját „scriptjét" javasolja kiindulópontnak. Ez ellentmond a konvencióknak. Az általános Audio Description szabályokat figyelembe véve ugyanis tilos érzelmekre utaló kifejezéseket használni a narráció alatt, hiszen ezzel befolyásolnánk a nézőt, így nem a saját elképzelésére támaszkodva jelenítjük meg a helyszínt, a karaktert vagy az eseményeket, hanem az Audio Describer személyisége, érzései kerülnek előtérbe a

[301] Juhász Litza: Óvodai ismerkedés a művészettel. in: *Új Pedagógiai Szemle*, 2009. LIX.évf. 5-6.sz 185-190. http://epa.oszk.hu/00000/00035/00133/pdf/EPA00035_upsz_200905_185-190.pdf utolsó letöltés 2016.01.02. 19:19

[302] Nat: *Mindennapos művészeti nevelés* http://www.budapestedu.hu/data/cms149320/MK_12_66_NAT.pdf utolsó letöltés 2016.01.02. 20:10

közvetítés folyamata alatt. Almodóvar Raimunda férjének, Pacónak képernyőn történő első megjelenését a következőképpen írja le: „unshaved”(borotválatlan), „sprawled on the sofa” (elterpeszkedik a szófán) „he is watching a football game on TV while sipping on a beer” (nézi a meccset a tévében, miközben sört kortyolgat) – idézi a szerző. Ezzel ellentétben a konvencionális Audio Description a következőképpen írná le az eseményt: Paco „lying on the sofa, drinking some beer” (Paco fekszik a szófán, és sört iszik). Az egyik esetében negatív konnotáció is kapcsolódik a leíráshoz, míg a másik távolságtartó és érzelemmentes. Szarkowska kutatásának végső konklúziója, hogy a lengyel gyengénlátók sokkal jobban szerették az expresszívebb, az Almodóvar-féle leírásra támaszkodó Audio Descriptiont, mint a klasszikusnak számító konvencionális távolságtartót.[303]

A magyar modell képleírási metódusa közelebb áll az Almadóvar-féle leíráshoz. A legjobb filmalkotások egyedi látásmódjuk, személyes hangvételük és a kreatív technikai kivitelezés miatt emelkednek ki a tömegtermékek közül. A *Sound design* című fejezetben pont ezt az egyediséget ragadtuk ki, és próbáltuk Csíkszentmihályi segítségével megfogalmazni, mit is jelent a kreativitás a filmhangban. Fenntartás nélküli kreatívoknak[304]neveztük azokat az alkotókat, akik tevékenységükkel, kimagasló alkotásaikkal kultúránkat valamilyen jelentős szempontból megváltoztatták.

A remekművek hatással vannak a kultúránkra. Csak kreatív módon, az alkotások egyedi „hangvételét” szem előtt tartva szabad az AD scripteket elkészíteni. Arra kell törekedni, hogy az AD-n keresztül megjelenjen maga az eredeti alkotás. Ebben a kontextusban megengedett a szabályoktól való eltérés, hiszen az egyediséget csak egyedi eszközökkel jeleníthetjük meg. Ne feledjük, az AD maga is lehet műalkotás.

7.6 Az AD szempontjából releváns filmfeliratok a hangosfilmben

A némafilm korszak áttekintésekor már beszéltünk a feliratok kialakulásának körülményeiről. A hangosfilm esetében ugyanúgy alkalmazunk feliratokat, igaz más funkciókkal, mint a filmtörténet hőskorában. Az elejefőcím (opening credits) vagy végefőcím (end credits) tartalmazhat olyan intertextuális információt, melyet hasznos felolvasnunk. Erre csak abban az esetben kerülhet sor, ha temporálisan alatta nem hallható

[303] Agnieszka Szarkowska: Auteur Description: From the Director's Creative Vision to Audio Description, *Journal of Visual Impairment & Blindness*, Sep/Oct 2013, Vol. 107 Issue 5, p.383.
[304] Csíkszentmihályi Mihály: *Kreativitás. A flow és a felfedezés avagy a találékonyság pszichológiája* (ford. Keresztes Attila), Akadémia, 2009.35.

a történetmesélés szempontjából elengedhetetlen belső monológ, külső narrátor szöveg, vagy a szereplők között zajló dialóg. Felirat nemcsak a film címe lehet, hanem szereplő, hely- vagy időmeghatározás céljából alkalmazott textúra is.

7.7 Az AD narrátor feladata és döntési felelőssége

Valamennyi AD standard megegyezik abban, hogy az Audio Description a képen éppen történő események verbális közvetítésére koncentrál, ezért nyelvtanilag mindig jelen időben fogalmaz, és jelen idejű cselekvést vagy történést ír le.

A következő szempont a fontos/kevésbé fontos információ közötti különbségtétel, azaz a prioritások meghatározása. Ennek a szempontnak a hangsúlyozása azért is elengedhetetlen, mert a képi elbeszélésmód, a gyorsan váltakozó képszekvenciák vizuális befogadása rövidebb időbe telik, mint a hanginformáció feldolgozása, mely valós idejű információfeldolgozás. Erről beszéltünk a némafilm korszak képszerkesztés elveinek ismertetésekor. Azt is megemlítettük, hogy a hangosfilm lelassította a narratívát, mert egy mondat „hangos kiejtése" valós-időt (real time) igényel. Jó példa erre Makk Károly *Szerelem* (1971) című klasszikusa, ahol a kezdő képszekvenciák egy percen belül olyan gyorsan váltakoznak, hogy fizikai lehetetlenség azokat verbálisan leírni, mert több időbe telik „kimondani" a megjelenített képet, mint amíg a képre vágott következő képkocka felbukkanásának és eltűnésének ideje tart. De említhetnénk Huszárik Zoltán *Szindbád* (1971) című remekművét is, mely hasonló elbeszélésmódot alkalmaz. A narrátorra van bízva, mely képszekvenciákat választja ki annak érdekében, hogy a jelenetsorban felbukkanó montázselemek tartalmát és hangulatát leírja, oly módon, hogy az alkotásról kialakuló összkép ne sérüljön.

Fontos szempont a beszélő (narrátor) nézőpontjának és személyének meghatározása. Az AD narrátor az információközlést mindig a képen látható szereplőhöz kell, hogy viszonyítsa. Pl. *Charles belép a szobába, tőle jobbra kopott kanapé, két lépést tesz annak irányába és leül rá.* Fontos, hogy a szereplőket a karakternevükön szólítsuk, személyessé tegyük őket, jól megkülönböztethetőek legyenek, nehogy a hallgató összekeverje *ki, mit, hol, miért* tesz éppen.

Minden irányelv megegyezik abban, hogy az AD legfőképpen alakok, formák (karakterek; tárgyak; helyszínek), mozgás (akció; változás; eseménysor), színek (beleértve nemcsak a tárgyak, helyszínek, de a szereplők külső megjelenésén túl a bőrszínnek, a rassznak a leírását is), hangok (diegetikus; non-diegetikus; on screen; off screen; zene;

effektek), perspektíva (beállítások; kameramozgások; világítás; nézőpontok), valamint minden olyan kiegészítő információ említésére törekszik, melyek segítik a verbális információ befogadását, megértését.

A magyar audionarráció a fent említett szempontokat is figyelembe veszi. Fontos azonban, hogy ne tegyen hozzá, és ne vegyen el a látottakból. Törekedjen az objektív leírásra. Az amerikai modellből kiindulva kezdjük ott, hogy nem minden „temporális lyukban" kötelező a narrátornak megszólalnia.[305] Törekedjünk egy átfogó, erős benyomás kialakítására.[306] Figyelembe véve az irányelvekben megfogalmazott alapokat, a legfontosabb szempont mégis az érthetőség.[307]

7.8 A magyar audionarráció minőségi követelményei

Minden követelmény valamiféle viszonyrendszert feltételez. Valamihez képest jó vagy rossz, szép vagy csúnya, tiszta vagy zavaros. Így van ez a hangzás esetében is. A Magyar Operatőrök Szövetsége (HSC) kézikönyvben dr. Erdélyi Gábor felállított egy alapkövetelmény-rendszert, *mi a jó hang a filmen és a tévében* címszó alatt. Alapvetően hat pontot fogalmaz meg, melyek a technikai paramétereken túl a minőségi elvárások szempontjaira terjednek ki:

„1. A hang stílusa megegyezik a mű egészének a stílusával, a mű szerves része, egyezik a drámai, a gondolati, rendezői szándékkal.

2. Közelsége vagy távolsága megegyezik a látványéval, a képi világgal. Harsánysága vagy visszafogottsága a rendező szándéka szerinti.

3. A szöveg legyen könnyen érthető, a rendező szándéka szerinti információ jusson el a nézőhöz.

4. A szöveg legyen folyamatos és egyenletes, kiegyensúlyozott a magas és mély hangok arányában.

5. A hangeffektek és zenék minden vetítésen ugyanazt a hatást váltsák ki a nézőkből (félelem, megijedés, szimpátia stb.), vagyis a hatás ismétlődően minden vetítéskor jöjjön létre.

6. A hang minőségének eleget kell tennie a közvetítési szabványokban rögzített technikai minimum-igényeknek. Hangdinamikában: biztosítania kell a filmszínház és a

[305] „{d}escription should not fill every available pause" (Audio Description Coalition 2009.2.)
[306] „…giving a strong overall impression" (Independent Television Commission 2000.14.)
[307] „…it is more important to make a production understandable…"(American Council of the Blind 2009.16.)

tévé-közvetítőláncok szükséges kivezérlési szintjét és nem tartalmazhat hanghibákat (recsegés, pattogás, hangkimaradás, torzítás, sustorgó vagy búgó alapzaj, túl sok magas vagy mély hang, aszinkron a képpel). A hangnak művészileg – és ennek érdekében – technikailag egyaránt jónak kell lenni.”[308]

Figyelembe véve Erdélyi szabályrendszerét és Lohr Ferenc elemző módszerét, a következő minőségi kritériumrendszer felállítását javaslom az audionarráció bírálatához, megítéléséhez.

1. Az eredeti filmalkotás és az audionarráció hangcsatornája két különálló hangcsatorna, amelyek fizikailag, technikailag jól elválnak, és megkülönböztethetők egymástól.
2. Az audionarráció hangvétele, stílusa közvetíti az eredeti mű hangvételét, stílusát, de nem szerves része az eredeti műnek, hanem az audionarráció külön, önálló művészi alkotást képez.
3. Az audionarráció hangdinamikában nem követi a film képi világához szervesen kapcsolódó hangzásvilágot. Se nem harsány, se nem visszafogott, hanem kiegyensúlyozott és objektív.
4. A képi és a hangzásvilág által bemutatott események közelségét, távolságát csak verbálisan fogalmazza meg.
5. Az audionarrációs szöveg a befogadó vak és gyengénlátó, előre meghatározott célcsoport számára (gyermek, felnőtt, halmozottan fogyatékos, ritka betegségben szenvedő stb.), a tőlük elvárhatóan ismert közös tudásra építve, a magyar nyelv szabályainak megfelelően, a köznyelvben használt, a célcsoport által ismerhető szó- és kifejezés-készletet használja, kerüli a félreértést, első hallásra könnyen érthető.
6. Az audionarrációs szöveg mennyisége a jelenet leírásához szükséges mennyiségre koncentrálódik, csak a dialógusok temporális „helyében” (szünetében) hangzik el, átfedés nem megengedett, nem akadályozza a film teljes hangzásvilágának befogadását.
7. Az audionarráció célja – a karakterek, hely, forma, mozgás, hangzás, a perspektíva és kiegészítő információk ismertetésén, leírásán keresztül – az eredeti filmalkotás verbális közvetítése.
8. Az audionarráció kerüli a közvetítendő tartalom, az eredeti mű értelmezését.

[308] Kézikönyv Film és Tévéalkotóknak *i.m.*224.

9. Az audionarrációnak minden vetítésen a film befogadásához és megértéséhez szükséges ugyanazon információt kell közvetítenie, s mindig ugyanazt a hatást kell kiváltania (félelem, szimpátia stb.).

10. Az audionarráció hangminőségének eleget kell tennie a filmszínházak és a televíziós közvetítések szabványokban rögzített technikai paramétereinek. Hangdinamikában, hangvételben, keverésben el kell különülnie az eredeti hangzástól, nem tartalmazhat hanghibákat (recsegés, pattogás, hangkimaradás, torzítás, sustorgó vagy búgó alapzaj, túl sok magas vagy mély hang). Az audionarrációnak törekednie kell a film eredeti művészi értékeinek verbális közvetítésére.

8 Összegzés

A jogharmonizáció következtében az Európai Parlament és a Tanács 2010/13/EU irányelve Magyarországon is kijelölte az elkövetkezendő évek feladatait. A kultúrához való egyenlő hozzáférést, a jogon túl, a kihívással élők számára a valós életben is biztosítani kell. A magyar Audio Description modell és protokoll lehetőséget biztosít arra, hogy a fogyatékos emberek az audiovizuális tartalmakat a jövőben magyar nyelvű narrációval hallgathassák. A modell túlmutat önmagán. Lehetőséget biztosít arra, hogy alkotók és befogadók újragondolják az audiovizuális tartalmak kép- és hangcsatornáinak technikai, művészi és strukturális lehetőségeit. A magyar AD protokoll kontrollrendszert biztosít az alkotóknak és a befogadóknak. Az alkotók ellenőrizhetik az alkotói intenció megjelenését a befogadói oldalon, a befogadói oldal ellenőrizheti az audiovizuális tartalom zavarmentes megjelenését a célközönség oldalán. További részletes kutatásokat igényel a befogadói oldal teljes feltérképezése.

Az audiovizuális tartalmak magyar AD modellje csak az első lépés a kultúra területén az esélyegyenlőség biztosítása felé. Hasonló modell felállítása szükségeltetik a képzőművészeti tartalmak közvetítése, illetve az előadó-művészet, elsősorban a színházi és táncelőadások professzionális lebonyolítása érdekében is. Mindegyik terület saját diszciplína felállítását igényli, hiszen a háromdimenziós térben történő alak, forma, kép, tárgy, esemény, történés verbális leírása csak terület-specifikus kontextusban értelmezhető a közvetítői oldalon.

A legfontosabb feladat az AD szakemberképzés alapjainak lefektetése. A képzés és a további kutatások elindítása csak az érintettek érdekvédelmi szervezeteinek bevonásával,

velük közösen, együttműködve valósítható meg. Minden terület saját minőségi követelményrendszer felállítását igényli. Csak a terület-specifikus szempont- és követelményrendszer biztosíthatja az egyes művészeti területeken a kontrollt és a minőségi AD szolgáltatást a jövőben.

9 Bibliográfia

9.1 Könyvek, kiadványok, folyóiratok

Aczél Petra: Az új. Média, Kultúra, Műveltség, in: Lányi András - László Miklós (szerk.): *Se vele, se nélküle? - Tanulmányok a médiáról*, Wolters Kluwer, 2014.

Ahern, Eugene: *What and How to play for Picture*, Twin Falls, Idaho, News Print,1913.

Altman, Rick: Films sonores/Cinéma muet, ou comment le cinéma holliwoodien apprit á parler at á se taire, in: *Conférence du collége d'histoire de l'Art cinemtographique* (Páris: Cinemthéque francaise), 1992.145.

Altman, Rick: *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press, 2004.78.

Analogue Switch-off: *A Signal Change in Television; Second Report of Session* 2005-06, 53-55.

Anderson, Gillian B.: *Music for Silent Films 1894-1929*, A Guide, Library Of Congress, 1988.

Arnheim, Rudolf: *A film mint művészet*, Budapest, Gondolat, 1985.7.

Arnheim, Rudolf: *A vizuális élmény, Az alkotó látás pszichológiája*, Budapest, Gondolat, 1979.15.

Axel, Elisabeth Salzhauer - Levent, Nina Sobol: *Art Beyond Sight: A Resource Guide to Art, Creativity, and Visual Impairment*, American Foundation for the Blind, 2003.218.

Balázs, Barbara – Bubik, Veronika – Hadabás, Gitta – Hegyi, Béla – Kárpáti, Andrea – Király, Andrea – Péntek, Silla – Váradi, Judit – Zsupponits, Judit: *Vizualizáció a tudománykommunikációban*, Eötvös Lóránd Tudományegyetem ELTE TTK. 2013. egyetemi jegyzet

Balázs Béla: *A film szelleme* (lekt. Lajta Andor), Budapest, Bibliotheca,1958.152.

Ballensiefen, Moritz: *Bilder machen Sieger - Sieger machen Bilder*: *Die Funktion von Pressefotos im Bundestagswahlkampf* 2005, Springer-Verlag, 2009.81.

Bazin, André: *Mi a film?*(ford. Brencsán János), Osiris, Budapest, 2002.10.

Bálványos Huba (szerk.): *Látás és szemléltetés*, szöveggyűjtemény, Budapest, Balassi, 2003.73.

Berg, Charles: *An Investigation of the Motives for and Uses of Music to Accompany the American Silent Film, 1896-1927*. Dissertations on Film Series of the Arno Press Cinema Program, New York, Arno,1976.158.

Beynon, Georg W.: *Musical Presentation of Motion Pictures*, New York, G. Schrimer, 1921.102-103.

Bíró Yvette: *A hetedik művészet*, Budapest, Osiris, 2003.121.

Bokor Pál: *A siker helye Hollywood, Magyarok találták fel az amerikai filmet?*, Atlantic Press, 2008.174.

Black, Max: A reprezentáció természete, in: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról* (2. kiadás), Typotex, 2003.132.

Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben* (ford. Pócsik Andrea), Magyar Filmintézet, 1996.42-47.

Bowker, Lynne: *Lexicography, Terminology, and Translation: Text-based Studies in Honour of Ingrid Meyer*, University of Ottawa Press, 2006.234.

Branigan, Edward: Narráció, in: Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és irodalmi narráció. Szöveggyűjtemény*, Szeged, Pompeji, 2011.39.

Brown, Royal S.: *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley and Los Angeles, University Of California Press, 1994.

Cary, Jonathan: *A megfigyelő módszerei* (ford. Lukács Ágnes), Osiris, 1999.63-76.

Chaume, Frederic: Film Studies and translation studies: two disciplines at stake in audiovisual translation, *Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translators's Journal* Volume 49, numéro 1, avril 2004, p.12-24.

Chaume Varela, Frederic: Translating nonverbal communication in dubbing, in: Fernando Poyatos (szerk.): *Nonverbal communication and Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1997.315-326.

Chion, Michel: *Audio-Vision, Sound on Screen, Foreword By Walter Murch*, edited and translated by Cludia Gorbman, New York, Columbia University Press, 1994.5.

Chion, Michel: *Film, A sound Art* (ford. Claudia Gorbman), New York, Columbia University Press, 2003.3-8.

Clair, René: *A film tegnap és ma*, Budapest, Gondolat,1977.27-28.

Clark, Suzannah: *Analyzing Schubert*, Cambridge University Press, 2011.146-204.

Coller, Jeremy - Chamberlain, Christine: *The lives, loves and deaths of splendidly unreasonable inventors*, Oxford, Infinite Ideas, 2009.159-166.

Cooke, Mervyn (szerk.): *The Hollywood Film Music Reader*, New York, Oxford University Press, 2010.5-15.

Crystal, David: *A nyelv enciklopédiája* (ford. Kis Katalin, László Zsuzsa, Rebrus Péter), Budapest, Osiris, 2003.25.

Csányi Yvonne: *Hallás-beszéd nevelés*, Budapest, Tankönyvkiadó,1966.5-8.

Csíkszentmihályi Mihály: *Kreativitás. A flow és a felfedezés avagy a találékonyság pszichológiája* (ford. Keresztes Attila), Akadémia, 2009.35.

Dakic, Vesna: *Sound Design for Film and Television*, GRIN Verlag, 2009.1.

Delabastita, Dirk: Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics, *Babel*, 1989, Vol. 35 No. 4. 193–218.

Doelker, Christian: *Ein Bild ist mehr als ein Bild: Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft*, Clett-Kotta, Stutgart, 1997.

Dosch, Elmar – Benecke, Bernd: *Wenn aus Bildern Worte werden: durch Audio-Description zum Hörfilm*, München, Bayerischer Rundfunk, 2004. 25.

Eliot, Lise: *What's going on in there? How the brain and mind develop in the first five years of life?*, New York, Bantam Books, 2000.228-260.

Elliott, Kamilla: *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambrige, Cambridge University Press, 2003.87-96.

Eizenstein: *Forma és tartalom, Válogatott tanulmányok, I. kötet*. Budapest, Filmművészeti Könyvtár, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Közlekedési Dokumentációs Vállalat, 1964.337.

Fink, Eugen: Megjelenítés és kép. Adalékok a nem-valóság fenomenológiájához, in: Bacsó Béla: *Kép – fenomén – valóság* (ford. Rózsahegyi Edit), Kijárat kiadó, 1997.95-96.

Fodor István*:* A filmszinkronizálás nyelvtudományi és lélektani problémái, *Filmkultúra*, 1962. 14. szám. 115-116.

Fogytékosságtudományi Fogalomtár (első kiadás), ELTE; Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar, 2009.81

Fónagy Iván: *A költői nyelvről*, Egyetemi Könyvtár, Corvina, 1999.33.

Fryer, Louise: *An Introduction to Audio Description, A Practical Guide*, New York, Routledge, 2016.132.

Fukuyama, Francis: *Poszthumán jövendőnk: a biotechnikai forradalom következményei*, Budapest, Európa, 2003.341.

Geertz, Clifford: *Az értelmezés hatalma, Antropológiai írások*, válogatta Niedermüller Péter (ford. Andor Eszter), Századvég Kiadó, Budapest, 1994.

Genette, Gérard*: Narrative Discourse: An Essay in Method* (ford. Lane E. Lewin), New York, Cornell University Press, 1983.161.

Goldstein, Dennis: *Polarized Light*, (Revised and Expanded), New York, Marcel Dekker, 2003.1-2.

Goldstein, E. Bruce: *Sensation and Perception*, Wadsworth, Cengage Learning, 2013.267-311.

Gombrich, E. H.: Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei, in: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról* (2. kiadás), Typotex, 2003.37.

Goodman, Nelson: Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols, Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis/Cambridge, 1968/1976, in: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok,* Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982.34.

Goodman, Nelson: Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól, in: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról* (2. kiadás), Typotex, 2003.45.

Guilford, John P.: Az alkotóképességek a művészetben, in: Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*, Budapest, Gondolat, 1973.

Handman, Gary P (szerk.)*: Video Collection Development in Multi-type Libraries: A Handbook*, Westport, Greenwood Library Management Collection, 2002.140.

Herbert, Stephen (szerk.): *Eadweard Muybridge*: *The Kingston Museum Bequest*, The Projection Box in association with Kingston Museum and Heritage Service, 2004.123.

Hirvonen, Maija: Sampling similarity in image and language – figure and ground in the analysis of filmic audio, *SKY Journal of Linguistics* 26 (2013), 87-115.

Hoffmann, Frank (szerk.): *Encyclopedia of Recorded Sound*, New York, London, Routledge, 2004.2085.

Husserl, Edmund: Fantázia, képtudat, emlékezet. A szemléleti megjelenítések fenomenológiájához, in: Bacsó Béla (szerk.): *Kép – Fenomén – Valóság* (ford. Rózsahegyi Edit), Kijárat kiadó, 1997.9-46.

Hutterer, Claus-Michael: Audio Description (AD), avagy hogyan teszik hozzáférhetővé az audiovizuális információkat vakok és gyengénlátók számára, *Forrrástudomány*, XII.(2010) 1. szám 63-70.

Igareda, Paula: Lyrics Against Images: Music and Audio Description, in.: Rosa Agost – Pilar Orero – Elena di Giovanni (eds.): *Multidisciplinarity in Audiovisual Translation. MonTI* 4 (2012), pp.233-254.

ITC Guidance on Standards for Audio Description, May 2000.4.

Jakab Albert Zsolt: *Emlékállítás és emlékezési gyakorlat. A kulturális emlékezet reprezentációi Kolozsváron*, Editura ISPMN, 2012.25-53.

Jakobson, Roman: On Linguistic Aspects of Translation, in: Breuer, R.A. (szerk.): *On Translation,* New York, Oxford University Press, 1966.232–238.

Ropolyi László: *Az internet természete*, Budapest, Typotex, 2006.143.

Juhász Márta - Laufer László: Megismerő folyamatok, in: Juhász Márta – Takács Ildikó (szerk.): *Pszichológia*, Budapest, Typotex, 2006.14.

Kardas, Edward P.: *History of Psychology: The Making of a Science*, Cengage Learning, 2013.9.

Kézikönyv Film és Tévéalkotóknak, Magyar Operatőrök Társasága (HSC), 2009.222.

Kirk, G.S. – Raven, J.E. – Schofield, M.: *A preszókratikus filozófikusok*, (ford. Cziszter Kálmán, Steiger Kornél), Budapest, Atlantisz, 2002.382.

Kittler, Friedrich A.: *Gramophone, Film, Typewriter* (ford. Geoffrey Winthorp-Young és Micheal Wutz), Stanford, Stanford University Press, 1999.21.

Klooster, John W.: *Icons of Invention*: *The Makers of the Modern World from Gutenberg to Gates*, Los Angeles, ABC-CLIO, 2009.264-265.

Kovács Balázs: *Médium, hang, esztétika: zeneiség a mediális technológiák korában*, Szeged, Universitas, 2009.171.

Könczei György: *Fogyatékosságtudományi Tanulmányok I. Fogyatékosságtudományi Fogalomtár* (első kiadás), ELTE, Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar, 2009.14.

Kracauer, Siegfried: *A film elmélete I-II, A fizikai valóság feltárása*, Budapest, Filmművészeti könyvtár, Filmtudományi Intézet, 1964.212.

Kruger, Jan-Louis: Audio narration: Re-narrativising film, *Perspectives* Studies in Translatology 18 (3):231-249. September 2010.

Lacasse, Germain: The Film Lecture, in: André Gaudreault - Nicolas Dulac - Santiago Hidalgo: *A Companion to Early Cinema*, UK, John Wiley & Sons, 2012.491-495.

Le Bon, Gustave: *Psychology of Crowds*, Sparkling Books, 2009.17-29.

LoBrutto, Vincent: *Sound-on-Film, Interviews with Creators of Film Sound*, Praeger, Westport, Connecticut, London, 1994.93-94.

Lénárd Ferenc (szerk.): *Alkalmazott pszichológia*, Budapest, Gondolat, 1984.10.

Litovsky, Ruth: Development of the auditory system, in: Gastone G. Celesia, Gregory Hickok (szerk.): *The Human Auditory System: Fundamental Organization and Clinical Disorders* (3rd Series), Elsevier, 2015.55-73.

Lohr Ferenc: *A hangzó filmnyelv. Két tanulmány*, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1980.10.

Manvell, Roger (szerk.), *"Screenwriting", in The International Encyclopedia of Film*, New York, Crown, 1972.449.

Melnick, Ross: *American Showman: Samuel "Roxy" Rothafel and the Birth of the Entertainment Industry, 1908-1935*, Columbia University Press, 2014.251-343.

Merleau-Ponty: Phénomenologie de la Perception. Gallimard, 1945. az idézet a magyar nyelvű kiadvány előszavából származik, in: Bacsó Béla: *Kép – fenomén – valóság*, Kijárat kiadó, 1997.5.

Middlebrooks, John C.: Sound localization, in: Gastone G. Celesia, Gregory Hickok (szerk.): *The Human Auditory System: Fundamental Organization and Clinical Disorders* (3rd Series), Elsevier, 2015.99-117.

Mikko Yrjönsuuri: Seeing Distance, in: José Filipe Silva - Mikko Yrjönsuuri (szerk.): *Active Perception in the History of Philosophy: From Plato to Modern Philosophy*, Springer Science & Business Media, 2014.199.

Miller Marks, Martin: *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*., New York, Oxford University Press, 1997.27.

Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő, A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*, Budapest, Magvető, 1984. 9-14.

Nesser, Ulric: *Megismerés és valóság*, Budapest, Gondolat, 1984.51.

Neves, Josélia: Interlingual Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing, in: J. Díaz Cintas - G. Anderman (szerk.): *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen,* Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.151-169.

Niedermüller Péter: Paradigmák és esélyek avagy a kulturális antropológiai lehetőségei Kelet-Európában?, *Replika*, 1994/13-14. pp.89-129.

Niemi, Robert: *History in the Media: Film and Televison*, Los Angeles, ABC-CLIO, 2006. 37.

Oláh Attila: *Pszichológiai alapismeretek*, Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006.118-119.

Orero, Pilar: Audio Description Behaviour: Universals, Regularities and Guidelines, *International Journal of Humanities and Social Science,* Vol. 2 No. 17; September 2012.

Orero, Pilar: Sampling audio description in Europe, in: Jorge Díaz-Cintas, Pilar Orero, Aline Remael (szerk.)*: Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language,* New York, Rodopi, 2007.111.

Orero, Pilar: Voice-over in Audiovisual Translation, in: J. Díaz Cintas - G. Anderman (szerk.): *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.130-139.

Orero, Pilar – Wharton, Steve: "The Audio Description of a Spanish Phenomenon: Torrente 3", *JosTrans*, 2007/7:164-178.

Piaget, Jean – Inhelder, Bärbel: A mentális képek gyermekeknél, in: Séra László – Komlósi Annamária (szerk.): *Perceptuális tanulás és képzelet*, Szöveggyűjtemény, Budapest, Tankönyvkiadó, 1989.164-167.

Pinch, Trevor – Bijsterveld, Karin: Social Studies of Science, Vol. 34, No. 5, Special Issue on Sound Studies: *New Technologies and Music,* (October, 2004),635-648.

Puigdoménech, Laura –Matamala, Anna – Orero, Pilar: Audio Description of films: State of the Art and Protocol Proposal, in: Lukasz Bogucki - Krisztof Kredens (szerk.): *Percpectives on Audiovisual Translation*, Peter Lang, 2010.28-29.

Rapée, Ernö: *Motion picture moods, for pianists and organists: a rapid-reference collection of selected pieces, adapted to fifty-two moods and situations*, Encyclopedia of Music for Picture, New York, Arno Press, 1924.

Raichel, Daniel R.: *The Science and Applications of Acoustics* (second edition), Springer, eISBN 0-387-30089-9, 2006.15-29.

Reay, Pauline: *Music in Film: Soundtracks and Synergy*, Wallflower Press London, 2004. 12-18.

Remael, Aline: Audiovisual translation, in: Yves Gambier (szerk.): *Handbook of translation studies*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2010. 12-18.

Robinson, David: *From Peep show to Palace: The Birth of American Film*, New York, Columbia University Press, 1996.21.

Roeckelein, Jon E.: *Dictionary of Theories, Laws, and Concepts in Psychology*, Greenwood Publishing Group, 1998.487.

Sallai Gyula: Converging Information, Communication and Media Technologies, in: Gerhard Banse – Armin Grunwald – Imre Hronszky – Gordon Nelson (et al): *Assessing Societal Implications of Converging Technological Development*, Berlin, Edition Sigma, 2007.25-44.

Sánchez, Diana: Subtitling Methods and team-translation, in: Pilar Orero (szerk.): *Topics in Audiovisual Translation*, John Benjamins Publishing, 2004.9-19.

Schier, Flint: Képekkel mondva: mi van egy ikonban? in: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról* (2. kiadás), Typotex, 2003.311.

Sharp, Dennis: *The Picture Palace*, New York, Praeger, 1969.70.

Snyder, Joel: *The Visual Made Verbal, A Comprehensive Training Manual and Guide to the History and Applications of Audio Description*, ACB, Arlington,VA, 2014.43.

Spiro, Melford E.: Roger M. Keesing: Linguistic Knowlidge and Cultural Knowlidge: Some Doubts and Speculations vol.81. 1979.14-36, in: *American Anthropology*, 1971-1995: Papers from the American Anthropologist (szerk. Regna Darnell), U of Nebraska Press, 2002.273-307.

Szabó Laura: A boldogság relatív - fogyatékosság és szubjektív életminőség, *Szociológiai szemle*, 2003/3. 86-105.

Szarkowska, Agnieszka: Auteur Description: From the Director's Creative Vision to Audio Description, *Journal of Visual Impairment & Blindness*, Sep/Oct 2013, Vol. 107 Issue 5, p.383.

Szarkowska, Agnieszka – Jankowska, Anna: Audio describing foreign films, *JoStrans, The Journal of Specialised Translation*, issue 23, January 2015.pp.243-269.

Talmy, Leonard: *Toward a Cognitive Semantics*, Volume I: Concept Structuring Systems. Massachusetts/London: MIT Press, 2000.314.

Tarkovszky, Andrey*: Sculpting in Time*, The Great Russian Filmaker Discusses His Art, Translated from russian by Kitty Hunter-Blair, Austin: University of Texas Press, 1986. 155-164.

The Review of the BBC's Royal Charter: *1st Report of Session 2005-06*,528-530.

Tokuhama-Espinosa, Tracey (szerk.): *The multilingual mind: issues discussed by, for, and about people living with many languages*, Westport, Greenwood Publishing Group, 2003. 103.

Tveit, Jan-Emil: Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited, in: Díaz Cintas, Jorge - Anderman, Gunilla (szerk.): *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.85-97.

Une 153020: *Audiodescripción para personas con discapacidad visual: requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid, 2005.7.

Vercauteren, Gert: Towards a European guideline for audio description, in: Pilar Orero, Aline Remael (szerk.): *Media for All: Subtitling for Deaf, Audio Description, and Sign Language*, Rodopi, Amsterdam - New York, 2007.141.

Weiss, Richard J.: *A Brief History of Light and Those That Lit the Way*, World Scientific, 1996.33-44.

White, Glenn - Louie, Gary J.: *The Audio Dictionary: Third Edition, Revised and Expanded*, University of Washington Press, 2005.144.

Whittington, William: *Sound Design and Science Fiction*, Austin, University of Texas Press, 2009.3-10.

Winkler, Max: *A penny from Heaven*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1951.

Wittgenstein, Ludwig: *Logikai – filozófiai értekezés*, (ford. Márkus György), Akadémia, Budapest, 1963.117.

Wollheim, Richard: Valamiként-látás, benne-látás és a képi reprezentáció, in: Bacsó Béla: *Kép – fenomén – valóság* (ford. Papp Zoltán), Kijárat kiadó, 1997.229.

Yorke, Peter: *William Haggar Fairground Film Maker, Biography of a pioneer of the cinema*, UK, Accent Press, 2011.47.

Yost, Willian A. - Poppers, Arthur N. - Fay, Richard R.: *Auditory perception of sound sources*, New York, Springer, 2008.1-13.

9.2 Internetes hivatkozások

ADLAP project (http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html#index) utolsó letöltés 2016.06.04. 14:56

Audio Description Coalititon (http://www.audiodescriptioncoalition.org/history.html) utolsó letöltés 2015.02.15 20:38

The Audio Descrition Project – American Council of the Blind (ACB) http://www.acb.org/adp/ad.html utolsó letöltés 2016.06.05. 10:36

Bittner, Hansjörg: *Audio description guidelines – a comparison*. (https://www.uni-hildesheim.de/media/_migrated/content_uploads/AD_Guidelines_Comparison_-_Read.pdf) utolsó letöltés 2015.12.30. 21:19

Balázs Gábor – Zányi Tamás: *A filmhang készítés technológiája*, 2004. (http://haes.hu/dokumentumok/filmhangkeszites_technologia.pdf) utolsó letöltés 2016.06.27. 0:23

Clark, Joe: "Standard techniques in audio description," 2001. (http://joeclark.org/access/description/ad-principles.html) utolsó letöltés 2016.01.17. 22:24

Clark, Joe: "Comments on U.K. guidelines on audio description," 2001. (http://joeclark.org/access/description/ukad.html) utolsó letöltés 2016.01.17 23:44

Described and Captioned Media Program http://www.dcmp.org/ai/193) 2016.01.10. 20:40

Fedezz fel új világokat a MobileConnect segítségével! (http://www.audiopartner.hu/fedezz-fel-uj-vilagokat-a-mobileconnect-segitsegevel-a-sennheiser-mobileconnect-elo-hangot-tovabbit-az-okostelefonokhoz-_315) utolsó letöltés 2016. 01. 16.

European Union Audiovisual Media Services; (http://eur-lex.europa.eu/legal-content/HU/TXT/PDF/?uri=CELEX:32010L0013&from=EN) utolsó letöltés 2016.05.16. 6:05

Genette, Gerard: *Az elbeszélő diskurzus*, Az irodalom elméletei I., Thomka Beáta (szerk.), Pécs, Jelenkor, 1996. 1-3. (http://users.atw.hu/irodalomelmelet/genette2.pdf) utolsó letöltés 2016.01.17. 22:40

Jorge, Arandes - Orero, Pilar: Pioneering audio description: An interview with Jorge Arandes, *Jostrans - The Journal of Specialised Translation*, 2007/7, pp.190-194. (http://www.jostrans.org/issue07/art_arandes.php) utolsó letöltés 2015.02.20.

Juhász Litza: Óvodai ismerkedés a művészettel, in: *Új Pedagógiai Szemle*, 2009. LIX .évf. 5-6.sz 185-190. (http://epa.oszk.hu/00000/00035/00133/pdf/EPA00035_upsz_200905_185-190.pdf utolsó letöltés 2016.01.02. 19:19

Kovács Gyula: A vizuális tudat, *Magyar Tudomány*, 2001/10. (http://www.matud.iif.hu/01okt/kovacs.html) utolsó letöltés 2015.12.04. 17:56

Mikul, Chris: Audio Description Background Paper, *Media Access Australia*, September 2010. September 2010. (http://www.mediaaccess.org.au/) utolsó letöltés 2016.01.13.

Nánay Bence: Filmelmélet és kognitív tudomány, *Metropolis*, 1998/4. (http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9804/nanay.htm) utolsó letöltés 2016.05.14. 20:29

Nat: *Mindennapos művészeti nevelés* (http://www.budapestedu.hu/data/cms149320/MK_12_66_NAT.pdf) utolsó letöltés 2016.01.02. 20:10

Office of Communications (Média Felügyeleti Szervezet az Egyesült Királyságban); (http://stakeholders.ofcom.org.uk/binaries/broadcast/other-codes/tv-access-services-2015.pdf) utolsó letöltés 2016.05.16. 6:30

Ofcom: "ITC guidance for standards in audio description." 2000. 12. (http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc_publications/codes_guidance/audio_description/index.asp.html) utolsó letöltés 2016.06.18.

Orbán: *2018-ra szélessávú internet lesz minden magyar háztartásban*! (http://www.vg.hu/vallalatok/infokommunikacio/orban-2018-ra-szelessavu-internet-lesz-minden-magyar-haztartasban-422122) utolsó letöltés 2016.01.11.

Rigán Lóránd: Plótinosz pillantása, Szemlélődés és fizikai látás, *Erdélyi Digitális Adattár*, (http://eda.eme.ro/handle/10598/25871) utolsó letöltés 2015. november 26. 13:28

RNIB Audio Description App Trial For Video-On-Demand Services, (http://www.mediaaccess.org.au/audio-description-on-radio/rnib-audio-description-app-trial-for-video-on-demand-services) utolsó letöltés 2016.01.09. 23:19

Rai, Sonali - Greening, Joan - Petré, Leen: *A comparative Study of Audio Description Guideline Prevalent in Different Countries*, (http://audiodescription.co.uk/uploads/general/RNIB._AD_standards1.pdf) utolsó letöltés 2016.01.17. 23:55

Statisztikai adatok http://emberijogok.kormany.hu/fogyatekkal-elok) utolsó letöltés 2015.06.07.

Szabó Sándor: *A zene metafizikája. A zenei érzékelés a poláris valóságban*, (http://www.napkut.hu/naput_2003/2003_05/073.htm) utolsó letöltés 2015.07.03

Wilheim András: *Hangzás és jelentés* (Elméleti és gyakorlati válaszok a 20. század közepén), Bartók levele Geyer Stefihez, Csikkarcfalva, 1907. július 27., in: Béla Bartók: Briefe an Stefi Geyer 1907-1908., Basel, Privatdruck Paul Sacher Stiftung, 1979. (http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/frawilheim.html) utolsó letöltés 2016.01.16

WBU Audio Description Toolkit 2011 (http://www.itu.int/en/ITU-D/Digital-Inclusion/Persons-with-Disabilities/Documents/International%20Audio%20Description%20Toolkit_updated%202016.pdf) utolsó letöltés 2016.06.05 10:21

9.3 Egyéb források, hivatkozások

A lengyel modellről, nyelvi nehézségeiről *cf.* Agnieszka Szarkowska: *Text-to-speech audio description: towards wider availability of AD.* (http://www.jostrans.org/issue15/art_szarkowska.php) utolsó letöltés 2016.01.16. 18:38

Akiknek a szemüveggel korrigált látásélessége a jobban látó szemen több 1%-nál, de látóterük mindkét oldalon körkörösen 20 foknál szűkebb, szembetegségük súlyos fokú. (http://www.katasztrofavedelem.hu/letoltes/palyazat/3sz_melleklet.pdf) utolsó letöltés 2014.03.04.

Az ép látás maximum 10%-ával rendelkeznek. Fizikálisan látnak, ez a látás segítséget nyújt számukra a mozgásban, tájékozódásban, de nem elegendő ahhoz, hogy a síkírás-olvasást elsajátítsák. (látásteljesítményük 1% és 9% közötti. (http://www.katasztrofavedelem.hu/letoltes/palyazat/3sz_melleklet.pdf) utolsó letöltés 2014.03.04.

Az Európai Parlament és a Tanács 2010/13/EU irányelve (23) http://eur-lex.europa.eu/legal-content/HU/TXT/PDF/?uri=CELEX:32010L0013&from=EN) utolsó letöltés 2016.05.16. 7:00

Az Európai Parlament és a Tanács 2010/13/EU irányelve (46) http://eur-lex.europa.eu/legal-content/HU/TXT/PDF/?uri=CELEX:32010L0013&from=EN) utolsó letöltés 2016.05.30 23:24

Fényt nem érzékelnek, nincs látásteljesítmény (http://www.katasztrofavedelem.hu/letoltes/palyazat/3sz_melleklet.pdf) utolsó letöltés 2014.03.04.

Látásteljesítményük 1-4% közötti, amely elegendő a síkírás optikai és/vagy elektronikus eszközökkel történő olvasásához, de az oktatásban más érzékszerveikre is kell támaszkodni (http://www.katasztrofavedelem.hu/letoltes/palyazat/3sz_melleklet.pdf) utolsó letöltés 2014.03.04.

Látásteljesítményük 4% alatti, különleges optikai segédeszközökkel képesek a síkírás olvasására, de a többségük általában a pontírást – olvasást sajátítja el. Látásukat a mindennapi életben jól felhasználhatják (http://www.katasztrofavedelem.hu/letoltes/palyazat/3sz_melleklet.pdf) utolsó letöltés 2014.03.04.

Nincs mérhető vízus, vagyis látásélesség, ám a tájékozódásban fel tudják használni látásukat (http://www.katasztrofavedelem.hu/letoltes/palyazat/3sz_melleklet.pdf) utolsó letöltés 2014.03.04.

2010. évi CLXXXV. törvény a médiaszolgáltatásokról és a tömegkommunikációról; A jogszabály mai napon (2014.IX.5.) hatályos állapota; (http://net.jogtar.hu/jr/gen/hjegy_doc.cgi?docid=A1000185.TV) utolsó letöltés 2015.06.06.

1998. évi XXVI. törvénya fogyatékos személyek jogairól és esélyegyenlőségük biztosításáról 4. § E törvény alkalmazásában a) fogyatékos személy: az a személy, aki tartósan vagy véglegesen olyan érzékszervi, kommunikációs, fizikai, értelmi, pszichoszociális károsodással - illetve ezek bármilyen halmozódásával - él, amely a környezeti, társadalmi és egyéb jelentős akadályokkal kölcsönhatásban a hatékony és másokkal egyenlő társadalmi részvételt korlátozza vagy gátolja; 1998. évi XXVI. törvény; A jogszabály mai napon (2014.IX.5.) hatályos állapota; (http://net.jogtar.hu/jr/gen/hjegy_doc.cgi?docid=99800026.TV) utolsó letöltés 2015.06.06.

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola
Művészettudományi képzés

Audio Description

Láttatni a láthatatlant – az audiovizuális tartalmak audionarrációja

PhD doktori értekezés tézisei

Zalán János

(2016)

Témavezető:
Dr. M. Tóth Géza PhD, DLA

Doktori kutatásom célja, hogy az amerikai és európai irányelvek figyelembevételével az audiovizuális tartalmakra vonatkozóan felállítsam az Audio Description magyar modelljét, és megfogalmazzam a minőségbiztosításhoz elengedhetetlenül szükséges minimális követelményrendszert.

Megvizsgálom, hogy az Európai Unió tagországaiban 2014. január 1-jével bevezetésre került Audio Description (AD) milyen technikai, művészi és esztétikai kérdéseket vet fel az alkotói, közvetítői és a befogadói oldalon. A jelenleg alkalmazott AD iránymutatások szempontrendszereinek egyes gyakorlati elemeit – a kultúra-specifikus elemek kivételével – beillesztem a hazai modellbe, biztosítva ezzel a magyar modell európai kompatibilitását. A kultúra-specifikus elemek és a hazai médiafogyasztási szokások figyelembevételével válaszokat keresek arra, milyen alapvető fizikai, technikai törvényszerűségeket kell figyelembe vennie a magyar AD standard szerint dolgozó alkotóknak, hogy az audiovizuális tartalmak képi és hangi világa ne csak a percepció szintjén, de a művészi tudatosság eredményeképpen, a legteljesebb esztétikai, kulturális és művészi élményt nyújtsák kihívással élő, magyar anyanyelvű, gyengénlátó vagy vak honfitársaink számára.

Az Európai Unió AVMS direktíváit figyelembe véve az *OFCOM 2014.* január 1-jével megkezdte az előírt új szolgáltatások bevezetését. Az előírásnak megfelelően a fennhatósága alá tartozó tagok által sugárzott audiovizuális programok adott százalékát (évente növekvő kvóta szerint) a digitális sugárzás technikai keretein belül új szolgáltatásokkal kell bővíteni (access services). Ebbe a kategóriába tartozik a *HOH,* vagy más néven *Hard of Hearing*, (kifejezetten hallássérültek számára készülő filmfelirat), a *Signing* (azaz a siketnémák számára készülő jelnyelvi tolmácsolás a filmek, televíziós programok alatt), illetve az *AD*, azaz az *Audio Description,* mely a vakok vagy gyengénlátók számára teszi „elérhetővé” az audiovizuális tartalmak műsorfolyamait.

A televíziókészülékekhez illeszthető SET-TOP-BOX távirányítójának segítségével kiválasztható, hogy melyik plusz szolgáltatást kívánják kihívással élő embertársaink elérni. Az *Audio Description* szabályai szerint kell verbálisan ábrázolni, hogy a képernyő mely részén éppen mi látható és mi történik. Ez a plusz narráció a film dialógusainak temporális „helyében” (szünetében) szólalhat meg, és teljesen elkülönülten jelenik meg a film diegézisétől. A plusz narrációs sáv elkészítése a komplex filmnyelv ismeretét feltételezi.

A magyar modell és protokoll kialakításakor a Vakok Világszövetségének javaslataira (World Blind Union Audio Description Toolkit), az ADLAB project eredményeire, az amerikai és a brit tapasztalatok, „guide”-ok, magyar szempontból

elengedhetetlen kritikai elemzéseire támaszkodok – figyelembe véve az országok kulturális és médiafogyasztási különbözőségeit, kultúra-specifikus szokásait.

Kutatásom az Audio Description definíciójának megfogalmazásával kezdődik. A célcsoport-meghatározás után röviden kitérek a fogyatékosság jogi megközelítésén keresztül a brit és a magyar médiaszabályozásra, bizonyítandó a modell bevezetésének indokoltságát és időszerűségét. A rövid kronológiai, történeti ismertetés betekintést nyújt az AD kialakulására az Egyesült Államokban és Európában. Az AD kódolói és a dekódolói oldal ismertetése az érzékelés, észlelés fizikai és biológiai folyamatainak áttekintésével folytatódik, megalapozva a magyar modell pszichológiai és filozófiai megközelítését alátámasztó háttér-ismeretanyagot.

Tekintettel arra, hogy az Európai Parlament és a Tanács 2010/13/EU irányelve a némafilmet és a hangos filmet is külön-külön megemlíti, ezért a némafilm születésén keresztül, a kor technikai- és hangszerkesztési elveinek bemutatásával kiemelem az AD-be illeszthető korabeli filmes eszközöket. Kutatásom a hangosfilm születésével, az új médium kifejezőeszközeinek vizsgálatával, a legjelentősebb filmelméleti szakemberek véleményének bemutatásával folytatódik, majd a sound design, a képi és a hangi világ elemzésével zárul, ami az AD protokoll egyik alappillére. A magyar AD protokoll bevezetéséhez ismertetem a már világszerte elfogadott, létező technikai lehetőségeket, összehasonlítva a magyar alternatívákkal. A magyar AD protokoll folyamatábrájának leírásán és elemzésén keresztül gyakorlati útmutatót nyújtok a felhasználáshoz. Végül megfogalmazom a magyar protokoll minőségi követelményrendszerét.

Az Audio Description alapvető konvencionális irányelve a következő: W.Y.S.I.W.Y.S. – "WHAT YOU SEE IS WHAT YOU SAY", azaz: „Amit látsz, azt mondd!" Az Audio Description magába foglalja az eredeti filmalkotás képi és hangi kifejezőeszközeinek elemzését is. A film két csatornája (kép és hang) egyszerre közvetíti az alkotó szándékát, művészi üzenetét oly módon, hogy a látott-hallott képsorok hierarchikus kódrendszeréből adott időintervallumon belül kiemel, priorizál, összegez. A kiemeléshez, az összegzéshez látni-hallani kell mindent, amit az alkotók az adott képkocka-sorozathoz hozzárendeltek. A hangzófilmnyelv *látás és hallásmód* fejlesztést igényel, és csak képzett audio describer (audionarrátor) által kerülhet verbális közvetítésre egy adott mű vak és gyengénlátó embertársaink számára.

Az általam felállított magyar AD modell a nyelvi determináltságból adódó különbözőségekre épít, ellentétben az amerikai és az angol modellel, ahol a forrásnyelv az angol, ezért nem történik tartalom „átültetés", csak közvetítés. Maga a nyelvi

meghatározottság döntően befolyásolja azt a szempontrendszert, mely alapján a magyar modellt és protokollt felállítom. Bár a modell struktúrája, felépítése hasonlóságokat mutat más országok modelljeivel, az alapvető különbség mégis a forrásnyelv és a célnyelv közötti különbözőségben rejlik, mely gondolkodásbeli, kultúrák és társadalmak közötti különbözőségeket is magában foglal.

Kutatásom során megvizsgálom az audiovizuális tartalmak fordítási lehetőségeit, hiszen az AD során vizuális kódokat fordítunk verbális kódokká. A vizuális kódok „képek" formájában jelennek meg. Ahhoz, hogy a képeket lefordítsuk, előbb megvizsgálom a lehetséges képdefiníciókat, azaz, hogy mit értünk „kép" alatt.

A befogadói oldalt a konstruktivista perceptuális-kognitív elmélet és a behaviorista irányzat megközelítésén keresztül vizsgálom.

Figyelembe véve Erdélyi szabályrendszerét és Lohr Ferenc elemző módszerét, a következő minőségi kritériumrendszer felállítását javaslom az audionarráció bírálatához, megítéléséhez.

1. Az eredeti filmalkotás és az audionarráció hangcsatornája két különálló hangcsatorna, amelyek fizikailag, technikailag jól elválnak, és megkülönböztethetők egymástól.
2. Az audionarráció hangvétele, stílusa közvetíti az eredeti mű hangvételét, stílusát, de nem szerves része az eredeti műnek, hanem az audionarráció külön, önálló művészi alkotást képez.
3. Az audionarráció hangdinamikában nem követi a film képi világához szervesen kapcsolódó hangzásvilágot. Se nem harsány, se nem visszafogott, hanem kiegyensúlyozott és objektív.
4. A képi és a hangzásvilág által bemutatott események közelségét, távolságát csak verbálisan fogalmazza meg.
5. Az audionarrációs szöveg a befogadó vak és gyengénlátó, előre meghatározott célcsoport számára (gyermek, felnőtt, halmozottan fogyatékos, ritka betegségben szenvedő stb.), a tőlük elvárhatóan ismert közös tudásra építve, a magyar nyelv szabályainak megfelelően, a köznyelvben használt, a célcsoport által ismerhető szó- és kifejezés-készletet használja, kerüli a félreértést, első hallásra könnyen érthető.
6. Az audionarrációs szöveg mennyisége a jelenet leírásához szükséges mennyiségre koncentrálódik, csak a dialógusok temporális „helyében" (szünetében) hangzik el,

átfedés nem megengedett, nem akadályozza a film teljes hangzásvilágának befogadását.

7. Az audionarráció célja – a karakterek, hely, forma, mozgás, hangzás, a perspektíva és kiegészítő információk ismertetésén, leírásán keresztül – az eredeti filmalkotás verbális közvetítése.

8. Az audionarráció kerüli a közvetítendő tartalom, az eredeti mű értelmezését.

9. Az audionarrációnak minden vetítésen a film befogadásához és megértéséhez szükséges ugyanazon információt kell közvetítenie, s mindig ugyanazt a hatást kell kiváltania (félelem, szimpátia stb.).

10. Az audionarráció hangminőségének eleget kell tennie a filmszínházak és a televíziós közvetítések szabványokban rögzített technikai paramétereinek. Hangdinamikában, hangvételben, keverésben el kell különülnie az eredeti hangzástól, nem tartalmazhat hanghibákat (recsegés, pattogás, hangkimaradás, torzítás, sustorgó vagy búgó alapzaj, túl sok magas vagy mély hang). Az audionarrációnak törekednie kell a film eredeti művészi értékeinek verbális közvetítésére.