

**A belső monológ jellemzői és jelentősége Terrence Malick *A Hidden*
Life című filmjében**

Kolozsvár
2022. január 9.
MBD737

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	3
Vizsgálati mód felvázolása	4
Társalgások – egyirányú kommunikáció – Denotatív és konnotatív jelentések.....	5
Levelezések – Interkonnektivitást indukáló monológok	12
Imák és elmélkedések – Metanarratíva a narratívában	17
Suttogások és a csönd – A nézői reflektivitás szükségessége	21
Következtetések és végszó.....	23
Bibliográfia:.....	25

Bevezetés

Terrence Malick egy szokatlan hollywoodi filmrendező, aki harmincnyolc év alatt mindössze öt filmet készített, de kialakított egy kifejezetten költői esztétikát, amely hozzájárult szerzői hírnevének megalapozásához¹. Filmnyelvének formálódásában meghatározó szerepet játszott az alkotó filozófiája. Vizuális és verbális formában megmutatkozó filozófiájának szerves részét képezi az emberi lét legfőbb céljának keresése, az emberben lakozó és az őt körülvevő mindenség érzékelésének és kifejezésének módja és jelentősége. Filozófiájának esszenciális és visszatérő alapkérdése: mi az igazság, és hogyan élhet, hogyan kellene élnie az embernek a felismert, feltételezett igazság fényében, annak megszégyenítő erejétől vezérelve? Filmes filozófiájának megfogalmazásában a szabadon mozgó kamera, az állandóan jelenlévő és a szereplőket körülvevő természet mellett a belső monológoknak van a legnagyobb jelentősége.

A belső narráció eszközét Malick nem csupán a történet kihangsúlyozására, alátámasztására, hanem annak megkettőzésére használja. A klasszikus formanyelvi megoldásokat részlegesen alkalmazva a belső narrációt elbeszélő jelleggel alkalmazza, a szűzsé pontos beazonosíthatóságának és értelmezhetőségének elősegítése céljából. Ugyanakkor a klasszikus elbeszélőmódon túllépve a montázsszekvenciákra és erőteljesen fragmentált képi elemekre építő narratív szerkezetet egy olyan multifunkcionális, helyenként lírai hangvétellű audióális szférával emeli ki, melynek primer összetevője a belső narráció. Ez a narratív eszköz, amely Malickra jellemző – ám a klasszikus formanyelvvel eltérő – módon a diegézis megteremtésében nem szubordinális szerepet tölt be a képhez képest, hanem elsősorban korrelatív módon van jelen, sőt, sok esetben domináns filmnyelvi eszközként kerül alkalmazásra a vizuális szférával szemben.

Legújabb filmjében, a 2019-es *A Hidden Life*-ban a belső monológ által Malick, legjelentősebb opuszához, *Az élet fájájához* hasonlóan egy külön világot teremt. A különböző szereplők belső monológjai többdimenziós jelleget öltenek. Bizonyos belső monológok láncolatokká összeállva dialógusokat képeznek, alátámasztva a fő narratív szerkezetet és elősegítve annak előrehaladását. Bizonyos belső monológok azonban a történettől és a vizuális jelenségektől részlegesen leválva, duális jellegükben nondiegetikus szinten reflektálnak a hittel, igazsággal, lelkiismerettel,

¹ *All Things Shining: A Narrative and Stylistic Analysis of Terrence Malick's Films* – C. Clinton Stiver – 2012. 2. o.

erkölccsel, étellel és halállal kapcsolatos mindig aktuális és jelentőségteljes kérdésekre. Ezek a belső monológok, avagy párbeszédékké összeállt, esetlegesen azokból monológokká váló gondolatfolyam jellegű verbális megnyilvánulások, és – többnyire – belső narrációk elsősorban homodiegetikus szinten jönnek létre, és kapcsolódnak össze korrelatív módon a vizuálisan ábrázolt történésekkel. Ám „meditatív”, „filozofáló” hangnemüknel fogva olyan kettőséget teremtenek meg a diegézisen belül, mely a teljes diegetikus világot átszövi, sőt, egy olyan metanarratívikus réteget teremt a diegézisen kívül, mely szerkezetileg beazonosíthatatlan, ám halvány vonalai érzékeltetik formatív erejű hatásukat a történeti kereteken belül is.

Vizsgálati mód felvázolása

Pályamunkám elsődleges célja az *A Hidden Life*-ban elhangzó belső monológok (akár eleve belülről fakadó, akár explicite kijelentett, kinyilatkoztatott formában induló, ám absztrakt, kettős jelleget öltő), gondolatok, önmagukban álló szavak, érthetetlen suttogások és a szavak közé beékeltek csendek, hatásszünetek bemutatása, formai és jelentéstani vizsgálata. Továbbá, ezeknek a képi beállításokkal és szekvenciákkal való viszonyának meghatározása által a megértés minél mélyebb szintjére szeretnék eljutni annak érdekében, hogy egyre közelebb kerüljek Terrence Malick művészetének – direkt módon jelen dolgozatomban vizsgált filmjének – alapjaihoz, az alapok értelmezéséhez, és jelentőségük konzekvens feltárásához.

A belső monológok kategóriánként történő, kronológiai sorrendben vett ismertetése, hangjellemzőinek (hangerősség, hangmagasság, hangszín), formai módozatainak (kép és hang kontextualitása, érzékhierarchiai státusza; folytonossága), valamint tartalmi (lexikai, szemantikai, egzisztenciálfilozófiai, vallási) és funkcionális (vissza-és előretekintő [idő relativizáló], prezentáló-értelmező-értékelő, narratívaképző) vonatkozásainak értelmezése által rá akarok mutatni a belső monológ rétegeltségére, jelentőségére, és arra az egyedi megközelítésmódjára Malicknak, mely által a belső monológ különleges helyet foglal el a diegetikus világ megteremtésének és folyamatosan tárguló határainak érzékeltetési folyamatában.

Az expresszivitás tekintetében négy fő különböző belső monológ típust (egyirányú, csak részben belső; levélként felolvasott, elmondott; ima vagy elmélkedés; egyedüli szó, jelentésétől

megfosztott suttogás és csend) különböztetek meg, és vizsgálom meg ezeket a fentebb említett szempontok alapján a filmben elhangzó példákon keresztül. A belső monológokban megszólaló beszélőre elsősorban, a James Batcho által javasolt „voice”-ként², vagyis „hang”-ként hivatkozva megkísérlem alátámasztani azon hipotézisemet, miszerint Malick filmjében a történetben szervesen résztvevő szereplők hangjai elválaszthatatlanul összefonódnak – ahogy Sarah Kozloff említi - a valós képkészítővel³, sőt, ezen túlmenően a mindent megkérdőjelezni vágyó nézővel. Végül pedig, érintőlegesen szeretném megfogalmazni azokat a főbb filozófiai-vallási jelentéseket és dilemmákat, melyek erőteljesen átszövik a monológok tartalmát, és ezek prezentálásával rámutatni egy lehetséges okára annak, amiért Malick visszatérő jelleggel ilyen dilemmákkal serkenti, avagy provokálja a nézőt.

Társalgások – egyirányú kommunikáció – Denotatív és konnotatív jelentések

Malick a *To the Wonder*, a *Knight of Cups* és a *Song to Song* után az *A Hidden Life*-ban bizonyos tekintetben visszatér a konvencionális struktúra – már ami a cselekmény felépítését illeti – alkalmazásához: a film egy osztrák farmer, Franz és felesége, Fani együtt töltött életszakaszát mutatja be, megismerkedésüktől Franz haláláig. Ilyen tekintetben a szűzsé pontosan végigkövethető, beazonosítható ívet ír el – Franz és Fani békében élnek az osztrák Alpok között, ám 1938-ban a németek érkezésével lassacskán megváltozik az életük. Franznak először nem jelent gondot a katonai kiképzés vállalása, kellemes kikapcsolódásként fogja fel a kötelező gyakorlatokat. Rövidesen azonban szembesül a háború szörnyű valóságával, felismeri, hogy valami nincs rendben, és képtelen lelkiismeretével ellentétesen cselekedve felesküdni Hitlerre, hogy a háborúban valamiféle számára idegen és elfogadhatatlan ideológiának szolgálva más nemzet fiait kötelességszerűen halomra ölje. A falubeliek haragja és a hozzátartozói éles vagy épp visszafogott ellenvetései, kérlelése ellenére kitart meggyőződése mellett, nem esküszik fel

² *Terrence Malick's Unseeing Cinema: Memory, Time and Audibility* – James Batcho – Palgrave Macmillan – 2018 – 144. o.

³ *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film* – Sarah Kozloff – University of California Press

– Berkeley, Los Angeles, London – 1988 – 45. o. – Kozloff szerint a voice-over narrátor mögött mindig megtalálható az igazi narrátor, a képkészítő [és ezáltal elkülöníthető egy újabb narratív szint]...

Hitlerre. Döntése következtében börtönbe zárják, ahol hosszas fizikai, mentális és lelki tortúrán megy keresztül, míg végül elérkezik a kivégzőhelyre, hogy aztán egy jól meghatározható értelemben „túllépjen” azon.

Az így összefoglalt cselekmény alapján Malick látszólag feladta korábbi törekvéseit, hogy valamiféle transzcendens valóságnak az árnyképét próbálja meg megragadni vizuális és audiolis tekintetben, és visszatért első filmjének konvencionálisabb struktúrájához, valamint a korábbi narrációs technika használatához. Ám a pontosan végigkövethető, kronológiailag logikus rendszerben felépülő cselekmény vitathatóan alárendelt szerepet játszik a diegézisben megszólaltatott hangokból és azokhoz társított képekből összeálló életfilozófia felvázolásával szemben.

A film nem-konvencionális módon nem vizuális, hanem hang információval teremti meg a diegézist. Malick rögtön szembemegy azzal az általános megállapítással, miszerint: „A filmi hang mindig a képnek alárendelve kap funkciót, és a kép realitásillúziójának a támogatására szolgál.”⁴ A kép által meghatározott vertikális viszony megkérdőjeleződik a kezdő monológ által. Ez a hang azonban nem csupán „életre hívja” a képet, hanem „lebegőként”⁵ van jelen; térbelileg nem beazonosítható.

A néző elvárhatja a rendezőtől, hogy már a film elején magyarázattal szolgáljon a megszólaló hangra, hogy segítsen értelmezni a látottakat és hallottakat⁶, Malick azonban rövid ideig megtagadja ezt a tudást a nézőtől. A néző ekkor még nincs birtokában annak az információnak, miszerint a megszólaló hang, a főszereplő – Franz – hangja (pár perccel később válik ez egyértelművé, amikor a hang és a kép összefonódva megteremti az egységes és komplex tudásunkat Franzról), ám ez a hang a képet megelőzve, s egyben megelőlegezve így szól: „Azt hittem, a magasba építhetjük a fészünköt, a fák közé. Elszállhatunk, mint a madarak, a hegyek közé.”

⁴ Füzi Izabella: *A hang funkciói Balázs filmesztétikájában a hangos váltás kontextusában*. 2011. <https://apertura.hu/2006/tel/fuzi/>

⁵ Michel Chion megfogalmazásában az akusztikus hang olyan hang, amelynek forrása nem azonosítható be a vizuális térben.

⁶ *All Things Shining: A Narrative and Stylistic Analysis of Terrence Malick's Films* – C. Clinton Stiver – 2012. – 167-168. o.

Franz hangja – a második mondatától felcsendülő zenei kíséret által még inkább kiemelve – már itt, első alkalommal olyan poétikus⁷ kvalitással rendelkezik – poétikus narrátorra lép elő⁸ –, ami evidenssé teszi, hogy többről van szó, minthogy egy egyszerű osztrák farmer „nagyvonalúan”, „magasztosan” gondolkodik. Már első megszólalásakor Franz hangjában egy olyan narratívikus kettősséget érzékelhetünk, mely a cselekmény összegzése mellett az életet ellehetetlenítő külső – ámde szigorúan diegetikus – valóságra enged következtetni. A hang időhöz kötöttsége elkerülhetetlen fenyegetést sejtet. Ahogy Elsaesser és Hagener fogalmaznak: „A hang így az idő visszafordíthatatlanságára is emlékeztet minket, a veszteség jelképeként és a halál hírnökeként.” (Elsaesser–Hagener. 2015; ford. Andorka György).

Franz hangja, a kezdő monológot követő nondiegetikus kóruszenével karöltve egyértelműsíteni látszik, hogy az archív felvételeken látható hitleri uralom és náci birodalom időtlen ideológiája csírájában fojtja el a szellem szabad kiteljesedését. Az archív felvétel (ahogy a későbbiekben is) nem csupán a diegetikus jelenben magyarázza a status quo-t és határozza meg a későbbi történések irányvonalát, valamint lokalizálja pontosan a cselekményt földrajzi és időbeli tekintetben, hanem poétikai érzékenységet hordozva egyfajta vizuális válaszként is szolgál Franz hangjára – „Ily hatalom elől senki el nem rejtőzhet”; a kép szavak nélkül felel a hangnak.

Franz metaforái itt tulajdonképpen az alkotó, a mindent irányító kéz, és mindenek felett hangzó hang metaforái – „fészkünket”, „elszállhatunk” –, s ilyenképp nyelvtanilag lecsupaszítva, lexikai szingularitásuknál fogva olyan vágyat és már előre sejthetően – „Azt hittem” – annak katasztrofális entrópiáját érzékeltetik, mely a rendező, s ezen túlmenően a néző, mint pontosan meghatározható általános emberi szükségletekkel és vágyakkal rendelkező lény elméjét ugyanúgy belengik, mint a főszereplőjét. Ilyenképp az első két mondat nem csupán Franz és Fani vágyai és reményei teljességének esszenciáját sűríti magába, hanem magát a „létbe vetett”⁹ embernek a fundamentális törekvéseit. Csupán a megalapozó monológ után jelennek meg egymásra épülő elemenként a fiktív világ részletei vizuális formában.

⁷ *All Things Shining: A Narrative and Stylistic Analysis of Terrence Malick's Films* – C. Clinton Stiver – 2012. – 170. o.

⁸ *Narration in the Fiction Film* – David Borwell – 1985 – 274. o.

⁹ Heidegger szavaival élve, akinek fenomenológiai irányultságú vizsgálódásai visszaköszönnek Malick munkáiban, aki doktori disszertációját Husserl és Heidegger elméleteire alapozta, filmjeiben pedig rendre olyan jelentéseket fogalmaz meg, amelyeket a Heideggeri filozófiai bizonyos pontjainak értelmezését, jóváhagyását avagy megkérdőjelezését sejtetik.

A megalapozó képsorok után egy külső narrátor – aki nem része a történetnek – felolvassa a képfeliratot, melyből a történelmileg indokolt konfliktusalap világossá válik. Mindössze a felolvasott történelmi tény után enged belépni a film a fiktív világ jelenjének vizuálisan észlelhető színterére, melynek egész pontos földrajzi behatárolásáról egy képfelirat gondoskodik (St. Radegud, Ausztria, 1939).

A 6. percben hangzik el az első párbeszéd, amely mindössze nyolc szó erejéig értékelhető párbeszédként.

Fani: „Emlékszel a megismerkedésünkre?”

Franz: Ugyanilyen félénk voltál.

Fani: Jól emlékszem.”

Fani párbeszédindító kérdésénél még csak a hangját halljuk, vizuális téren a házukat, és a mögötte húzódó tekintélyt parancsoló tájat látjuk nagytotálban. Ahogy tehát a történetet útjára indító monológ esetében, úgy itt sem informál bennünket a film arról, hogy ki az, akinek a hangját halljuk egészen addig, amíg pár másodperccel később vizuális információban részesülünk, miszerint a hang Fanié, Franz feleségéé. Figyelemre méltó, ahogy a film során itt először – később pedig számos alkalommal, mondhatni állandó jelleggel – a hang megjósolja a képet; nem csak Fani kezdő kérdésénél, hanem a monológgá váló verbális megnyilvánulás során végig.

Fani kérdésénél még nem látjuk, hogy ki és kitől kérdez, csak azt tudjuk, hogy mi az, amit kérdez. Egy-két másodperccel a hang után bekövetkezik a vágás, és a vizuális információból egységes tudásra tehetünk szerint arról, hogy ki kérdez és kitől; megpillantjuk Fanit és Franzot, akik az étkezőasztalnál ülnek és egymással beszélnek. Franz válaszána a kamera még rajtuk marad, ám amikor Fani azt mondja, hogy „Jól emlékszem”, vágás következik, és már nem őket látjuk, hanem Franzot, amint a motorjával halad az úton. Ettől a váltóponttól kezdve már csak Fani hangját halljuk, közben pedig különböző múltbeli képeket látunk – flashbackben rajzolódik ki kapcsolatuk múltbéli alapja –, amelyek alapján elbizonytalanít bennünket a film – avagy maga a hang -, megkérdőjelezi tudásunkat – vajon még mindig Franzhoz beszél Fani, vagy már csak a benne megfogalmazódó, ám ki nem mondott gondolatait halljuk? Az elméjébe nyerünk betekintést, vagy

a fiktív jelentől képileg elszakadva hangban ottragadunk, s ezáltal egyfajta időbeli kettősséget, feszültséget tapasztalunk meg?

Fani így folytatja monológját: „[Jól emlékszem] A motorkerékpárra. A legszebb ruhámra. Rám néztél, és én tudtam. Milyen egyszerű volt az élet. Úgy tűnt, semmi nem árthat a völgyünknek. A fellegekben jártunk. A húgom hozzánk költözött. Megvolt az otthonunk. Édesanyád. A családjunk. A falunk. Radegund.” – Fani monológja szerkezetileg lassan lebomlik, elemi szintre szimplifikálódik. A négy-hét szavas mondatokból az egyszavas mondatig jut el a monológ, és egy egyszavas szóval is zár, a falu nevével, ahol a szereplők laknak. Fani monológja végig megelőzi a múlt képeit, ezért kijelenthető, hogy hamarabb értesülünk a múlt történéseiről, és előbb rakhatjuk össze a képet a fejünkben a családról, a faluról és múltból a szonikus térben felszóló információkból, mint a vizuálisan ábrázolt jelenségekből.

Ugyanakkor felmerül egy egészen sajátos kérdés: Vajon valóban egy olyan, montázs-szekvenciából összeálló múlt körvonalai rajzolódnak ki Fani hangja által, amelyet Fani képzel el, vagy ismételtlen egy olyan szembenállását tapasztaljuk a képnek és a hangnak, amelyben nem egyetlen perspektíváról beszélhetünk, hanem potenciális egymással azonos nézőpontot képviselő több perspektíváról, vagy egymást kiegészítő, egymásnak korrelatív perspektívák együttes, ámde különböző szférákon – hang- és képi – történő érzékeltetéséről. Elképzelhető, hogy Fani egy tudatlan, naiv mesélő, hangja pedig csupán Franz vagy a mindentudó rendező perspektívájának bemutatását elősegítő eszközként van jelen. Noha tény, hogy Fani azt mondja: „Jól emlékszem”, lehetséges, hogy különválik az objektum a szubjektumtól, a nézés tárgya, alanya attól a nézőponttól, amely mindezt szemléleti a néző számára. Hiszen az elhangzó monológ alatt lejátszódó flasbackben azok a képek, amelyeken csak Franzot, amelyeken csak Fanit, valamint amelyeken egyszerre mindkettőjüket látjuk. Ilyenképp nem kizárt, hogy Fani hangja teljes mértékben az övé, a megjelenített képek pedig az ő emlékeit tükrözik, azonban a bemutatás módja, a képek perspektívája nem az övé, hanem a rendezőé. Végősoron pedig minden szó és megfogalmazás a rendező hitvallását tükrözi.

A film 25. percében Trakl, a molnár szól Franzhoz. A háború kíméletlen terhéről, anyja öregségéről és közelgő haláláról beszél Franznak; mindezt externalizált monológként halljuk, valamint konkrét vizuális keretet is kap a hang, látjuk a beszélő Trakl-t. Trakl külső monológja azonban belsővé válik, amikor kettejük társalgásából a kép az úton magányosan sétáló, és egy

fiatal falubelivel találkozó Franzra vált át. Trakl hangja ezt mondja: „Már hozzászoktunk. A bűnhöz. Semmi szégyen. Légy óvatos!” A hang nondiegetikus kvalitást ölt magára, hiszen a belső monológ címzettje nemcsak Franz lehet, aki nincs konkrétan megnevezve benne, hanem a néző is¹⁰. A hang ugyanúgy szólhat a nézőhöz, mint Franzhoz.

Ez a kettősség érzékelhető Fürthauer – a falusi pap – 60. percben elhangzó belső monológjából:

„Joga van az embernek kiszolgáltatnia magát a halálnak? Az igazságért? Örülne ennek Isten? Ő azt akarja, hogy békére leljünk. Boldogságra. Nem azt, hogy szenvedést hozzunk a fejünkre.” A pap monológjából nem válik egyértelművé, hogy itt kizárólagosan homodiegetikus monológrol beszélhetünk-e. Nem egyes szám második személyben fogalmazza meg üzenetét, látszólag nem egyetlen személyhez szól. A diegetikus téren belül egyaránt szólhat Franzhoz, önmagához és mindenkihez, aki tanácsért megy hozzá (saját hitvallását fogalmazza meg, melyet mindenki számára azonos módon közöl), ugyanakkor szólhat – akár maga a fiktív szereplő, akár rajta keresztül a rendező – magához a nézőhöz is, egy sajátos vallási szemléletet tárva elé megvizsgálásra.

Különleges az is, hogy ezt a belső monológot egy másik hang, Franz hangja keretezi, amikor sokkal inkább kiegészítésként, mintsem válaszként ezt mondja belső narrátorként: „Meg kell tagadnunk a gonoszt”. Ezzel tulajdonképpen nem válaszol a papnak – hiszen a pap elsősorban eleve költői szándékkal tette fel kérdéseit –, inkább egy alternatív szemléletmódot közöl a nézővel, és sajátos reprezentációs buborékot hoz létre a fiktív világon belül, melyet a történet előrehaladtával sokan próbálnak megsemmisíteni (sikertelenül). Franz hangja határozott, nyugodt, mondhatni útkijelölő erővel bír. Hangsúlyos az is, hogy míg a pap belső monológja hat mondatos, addig Franz egyetlen mondatban fogalmazza meg hitvallását – Malick ezáltal tökéletesen aláhúzza Franz karakterének egyszerű, ám hajlíthatatlan gondolkodásmódját, hitvilágát, érzékelteti, hogy nem egy tanult teológusról, hanem egy kétkezi munkából megélő farmerről van szó, s végül azt is, hogy a hang – és így a szavak – ereje nem a tartalmi sokrétűségben és mennyiségben, hanem a tisztánlátásban és szilárd alapozásban ragadható meg. A kérdések megjelenésével a hang szféra monologikus jellege ellensúlyozásra kerül a dialogikus jelleg¹¹ felerősödésével (a nézők bevonásával).

¹⁰ <https://apertura.hu/2006/tel/fuzi/> - A Branigan által kidolgozott kereteket ismertette a legkülsőtől a legbelső felé haladva Füzi a 3. szinten említi a nondiegetikus narrátort.

¹¹ https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ohiou1241801377&disposition=inline – 29.o.

Végül pedig fontosnak tartom kiemelni a film 118. percétől, külső monológként kezdődő, majd oda-vissza váltakozó gondolatfolyamát Franz egyik ismeretlen rabtársának. Ezt mondja a hang: „Akik háborúban szenvedtek, azoké lett a mennyek országa? A szelídek örökölték a földet? A bölcsek ámítanak. Félnék. Olyan voltam, mint te. Valld be! Az istenedben nincs szánalom. Magunkra hagyott minket. Ahogy Krisztusodat is, a fiát! Mikor adta meg utoljára mindennapi kenyerünket? Mikor szabadított meg utoljára a gonosztól? Ha csupán kezdetét látnánk a királyságának! A hajnalát! De... Semmi. Soha semmi! Miért halnál meg értünk? Próbálj meg elmenekülni! Próbálj meg... A Megváltód hiába halt meg. Eljött. És mindezt a semmiért. Húsz évszázadnyi bukás áll mögötted. Kellene már egy sikeres szent.”

A részben külső, részben belső monológ mind formailag, mind tartamilag rendkívül sokrétű és egyben kaotikus is. Most mindössze két specifikus tényezőt emelek ki a monológ kapcsán – egy formai és egy tartalmi vonatkozásút. Formai tekintetben különleges módot választ Malick a monológ és a kép összefűzésére. Az első tíz mondat közben bár nem mindig látjuk Franz rabtársát, miközben beszél, ám végig őket ketten látjuk, így a kép egyértelművé teszi, hogy ki beszél és kihez intézi szavait. Ám a következő négy mondatot már úgy halljuk, hogy csak a hangot ismerjük, a hang forrását nem tudjuk képileg beazonosítani – ismeretlen rabokat, füstöt, az eget látjuk. Majd a következő három mondat közben ismételten látjuk a Franzhoz beszélő rabot, végül pedig az utolsó öt mondat közben a kép teljesen elszakad a hangtól, és a végére már a Franz falujában lévő templom mennyezetét látjuk, s az arra – korábban Franz segédletével – festett freskót.

Ez a formai töredezettség a tartalmi-szimbolikus jelentéspotenciál érzékeltetésére enged következtetni. A hang monológjának dualitásával – látható, Franzhoz intézett, valamint kizárólag hallható – mintha a hang maga is kettős szerepben lenne jelen – fizikai és szellemi formában. Talán, amikor látjuk a hang forrását Franz rabtársához kötődik, amikor azonban nem, Franz belső hangjának – egójának, óemberének vagy felettes énjének attól függően, hogy jungi, freudi vagy bibliai megközelítést használunk – kivetülése, mely kérdőre vonja gondolataiért és döntéseiért, megpróbálja elbizonytalanítani, spirituális, erkölcsi kapitulálásra ösztönözni. Ezen túlmenően a hang itt olyan multifunkcionális kvalitással bír, mely számos magyarázat születésének teremt lehetőséget. Talán a fiktív világ kollektív elvárásrendszerének esszenciáját képviseli a hang Franzsal szemben, ahogy az is elfogadható magyarázatnak tűnik, hogy a hang a (keresztény) néző hitvallását kérdőjelezi meg, állítja kihívás elé (vagy magát a keresztény hitvallást, a bibliai igazságon alapuló meggyőződést). Akárhogy is, a hang forrását, szerepét és elbeszélésbe történő

beágyazódását tekintve túllép a narratíva keretein, és egy szerteágazó ágkonstrukcióval rendelkező tölgyként több irányba és szintre átnyúlik.

Levelezések – Interkonnektivitást indukáló monológok

A Franz és Fani között végbemenő levelezések elősegítik a cselekmény fontosabb mozzanatainak kronológiai sorrendben történő mentális összefűzését a néző számára. A levelezések funkcionális jelentősége kettős – kiemelik a film „szerelmi történetének” fontosságát, azt a tényt, hogy Malick Franz és Fani kapcsolatát a diegézis középpontjába pozicionálja¹², valamint kommentárként is szolgálnak a történésekre, folyamatosan reflektálva arra, ami végbemegy, ennél fogva nem csupán egymásnak, hanem a nézőnek is feltárva a diegetikus múlt történéseit. Míg kezdetben a levelezések jellegüket tekintve elsősorban leírók, aláhúзва a vizuális is bemutatott történéseket, a diegézis előrehaladtával egyre inkább meditatívva válnak, egyre kevésbé a külvilágra és a látható, észlelhető valóság töredékeire reagálnak, helyette a belső reflektálás, elmélkedések és szellemi rekálibrálás fázisait örökítik meg.

Epizodikus lebontásban vizsgálva a cselekményt azt lehet mondani, hogy az első epizódban nem születik levél, hiszen egymás közelségében él Franz és Fani. Az első levél belső monológként történő felolvasására a 11. percben kerül sor. Miután Franz katonai kiképzésre megy az enns-i katonai bázisra, levelet ír Fanninak. Miközben a kiképzés részleteit látjuk, Franz hangja felolvassa a levelet, amely tulajdonképpen az ő legbelső, őszinte és kizárólag Fanni számára feltárt gondolatait tartalmazzák, ilyenképp belső monológ formájában kifejtett és tudtunkra hozott közlésforma:

„Drága Fáni! Forrón ölel a te kiképzésen lévő Franzod. Ezen a héten könnyű a dolgom. Reggelente motorra ülök, ami számomra mulattató. Jó lenne újra hallani, ahogy énekelsz. Várom, hogy újra lássuk egymást. Találkoztam egy fickóval. A neve Waldland. Sosem alakoskodik. Mindig mosolyog.” A levél belső monológ formájában lezáratlan marad, sejthetjük, hogy nem tárul fel előttünk a levél teljes tartalma, hiszen Franz még csak el sem köszön Fanitól.

¹² <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23753234.2020.1765695> – Alberto Fijo kihangsúlyozza, hogy Malick ontológiai és transzcendentális irányultságú művészi hangneme, stílusa abban ragadható meg, hogy a létezés fontossabbnak van ábrázolva a cselekvésnél, amely Franz és Fani levelezéseiből egyértelműen kiviláglik.

Kép és hang tekintetében ugyanaz mondható el a viszonyukról, ami a Fani által elmondott első monológról – a történetek leírására szolgáló szavak és mondatok egy-egy másodperccel – vagy csak egy féllel - megelőzik az azokat megmutató képi beállításokat. Noha vizuálisan nem szembesülünk a levél megírásának tettelegesen folyamatával, ahogy azzal sem, amint Franz hangosan felolvassa a levelet, a hangot az előzetes információk birtokában beazonosítható, és Franzhoz kapcsolható szonikus szférába illeszthetjük. A belső monológ különböző részletekre tagolódik, amelyek közé szükségszerű szünetek ékelődnek be, melyek arra szolgálnak, hogy valamilyen emberi beszédet kiemeljenek, érzékeltessék fontosságát azáltal, hogy érthetővé teszik a kimondott szavakat. A levél felolvasása közben ugyanis nemcsak a természet és a kiképzés különböző hangjainak, zörejeinek egymásra épülő rétegjeit érzékeljük hangilag – melyek között hierarchiai tekintetben a belső monológ mindig a legfontosabb, s ez a hangerő, illetve a hang térbeli pozicionálásánál fogva érzékeltetve is van –, hanem a belső monológ, nondiegetikus zene¹³ és zörejek hangulati és hangvételi egységét megtörő emberi szavakat, szótöredékeket és külső monológokat is.

A jelenetben Franz hangját néhány pillanatra elbizonytalanítja Waldland, valamint a saját hangja, hiszen néhány pillanat erejéig egymásra rétegződik Franz belső monológja, valamint a Waldland és Franz közötti beszélgetésrészlet. Noha Franz homodiegetikus narrátori hangja mindig „fölényben van” a külső hangforrásokkal szemben, mégis ez a fajta hang, beszédbéli szimultaneitás folyamatosan emlékeztető hatóerővel bír, a poézisbe mártózó belső, meditatív szférából mindig visszaránt a cselekmények sűrűjébe és a történet közepébe. Nem utolsósorban olyan hang elemek is zavart képeznek a belső monológ befogadási folyamatában, melyek szándékoltan kódolva vannak, olyan nyelvi akadályt képezve, melyet csak a német nyelv ismeretével rendelkező egyének lehetnek képesek áthidalni. Ám a németül (osztrák német) elhangzó szavak és szótöredékek dekódolása szükségtelen a hang szféra átfogó értelmezéséhez és a történet kiterjedt befogadásához, hiszen semmilyen szempontból nem járulnak hozzá a diegézis elmélyítéséhez, avagy a felmerülő jelentéstartamok bővítéséhez (mindössze katonai parancsszavak).

¹³ A film zenevilágának telítettsége és a Malick által választott zeneműrészletek szakrális, szimbolikus kvalitása azt jelzi, hogy Malick törekvései közé tartozott, hogy a James Newton Howard által komponált, valamint a különböző zeneszerzők – tizenegy jól ismert alkotó – műveiből összeválogatott és így összeállt zenevilág egyetlen összefüggő szakrális teret képezzen, mely elősegítheti a transzcendentális vonatkozások kiemelését, valamint a drámai jelentések felerősítését. A hang szférájának az emberi hang, a természeti zörejek, valamint a különböző eszközök zöreje mellett szerves részét képezi a zene (több esetben is bizonyos mértékű átfedés figyelhető meg ezek között), ám területi és elemzési akadályok miatt jelen dolgozatomban a zenevilág elemzését nem tűzték ki célul.

A film során tizenkét különböző alkalommal olvas fel egy levelet vagy levélrészletet Fani vagy Franz hangja. Ezek a belső monológok dialógusokká állnak össze, a levelek által lelki szinten érintkezik egymással Franz és Fani. A belső monológokban immanense megtalálható tehát egyfajta spirituális töltet, lelki rágódás a poétikai hangvételen túl, és a leveleket feltáró belső monológok spontán gondolati formában jelennek meg – töredezettségük, megszakítottságuk, kereső, kutató formájuk révén –, így válnak a legszemélyesebbé¹⁴. A Franz és Fani leveleiben kivetülő belső monológjaik formai kvalitása nagyjából hasonló az általános emberi gondolkodáshoz – érzékelhetően szavakat keresnek, és próbálják összeilleszteni őket, anélkül, hogy bármiféle epikai egységet megteremténének.

Franz második Faninak írt levele a film legkülönösebb, módszertanilag meglehetősen sajátos, a levelezés kommunikációs módja által meghatározott belső monológszerkezetből kissé kilógó narratív jelenség. A 16. percben Franz hangja a következő levelet – avagy levélrészletet – hívja életre hangilag: „Drága feleségem! Mi történt az országunkkal? Szeretett földünkkel?” Mintha valamiféle váratlan megszakítás következne be akár a narratíva folyamatában, akár a vágási módszerben, akár mindkettőben. Talán a diegetikus világ a néző számára ismeretlen, láthatatlan történései közé beékelődik a kiképzés váratlan megszakadása, amely Franz levélírását rövidre zárja, hiszen tudatosul benne, hogy hamarosan hazautazhat, és személyesen mondhatja el feleségének mindazt, ami elméjében kavarg.

Egy másik lehetséges magyarázat, hogy ahogy a film belső monológjait tekintve több esetben is helytálló következtetésnek tűnik – Malick a három vágóval – Rehman Nizarral, Ali Joe Gleasonnal és Sebastian Jones-szal – közösen úgy döntött, hogy az alkotói koncepció megvalósítását az szolgálja leginkább, ha az eredetileg sokkal nagyobb mennyiségű rögzített hangot az adott ponton elvágják, s ezzel lezárják az adott belső monológokat. Mindebben nem feltétlenül kell narratív, formanyelvi, sőt akár csak tartalmi motiváltságot sem keresni; Malick hírhedt intuitív természete vágási módszerét is jelentőse befolyásolja, épp ezért nem meglepő, hogy előre megjósolhatatlan, és sok esetben csak a vágószobában dől el, hogy a hang- és képi sávokból mi az, ami elvetésre kerül és mi az, ami megjelenik a végső verzióban.

¹⁴ Sam Buckland [Terrence Malick's "A Hidden Life" and the Banality of Good c. írásában - <https://lareviewofbooks.org/article/terrence-malicks-a-hidden-life-and-the-banality-of-good/>] kiemeli, hogy a film egy pillanatra sem veszti szem elől az intim, személyes kapcsolatokat, amelyek pusztán léte a morális kötelezettségeket és dilemmákat különösen nyugtalanítóvá teszik, hiszen belső szakadást képeznek.

Ennek a három mondatos monológnak a legmegdöbbentőbb formai kvalitása azonban a lezáratlanság mellett a mondszerkesztés, a megszólítás után a két kérdőmondat alkalmazása. Ilyenképp ez a belső monológ – melynek kapcsán úgy vélem releváns vizsgálati szempont lehet az is, hogy a történeten belül valóban levélként értelmezendő-e a megszólalás, vagy csupán egy egyirányú, papírra nem vetett gondolatfoszlányként – egy felkiáltó és két kérdő mondatból áll össze egy gondolati egységgé. Ez a nyelvtani változás, a hangnembeli vágányváltás kijózanító realizálást és gondolathomályosító elbizonytalanodást sejtet. Mintha a korábban a szenzorikusan érzékelt és pszichofiziológiailag megtapasztalt valóság konkrét kijelentésekben megfogalmazott gondtalanságát a kiképzés során felismert és megértett dehumanizáló háborús gépezet szétoszlatta volna. Ezt a gondolati és lelki változást a belső monológ gyér szerkezete, Franz szomorúságot és kétségbeesettséget közvetítő hangszíne, valamint az elképzelhetetlen, mégis realitássá váló békerombolás szembesülésének sokkját kifejező kérdései pontosan szemléltetik.

Az első kérdés archív, dokumentált világháborús felvételekkel fonódik össze. A képek most először magyarázzák a hangot (másképpen értelmezve: felelnek a hangnak). Ahogyan a korábbi monológokban, úgy itt is elválaszthatatlan egymástól a hang és a kép – a kérdés nem kerülhetne megfogalmazásra a történelmi háttér vizuális ismertetése nélkül, az archív felvételek pedig nem jelenhetnének meg az őket életre hívó hang megszólalása nélkül. Csak a képi elemek felelhetnek meg a hangnak, csak a képek adhatnak választ a kérdésre, amelyet azonban csak a hang tehet fel.

Tartalmilag különösen gazdagnak minősíthető Franz első belső monológja a tegeli börtönből. Franz hangja a következő Faninak írt levelet olvassa fel: „Szeretett feleségem! A te szerető férjed újabb forró ölelést küld. Írok néhány szót, ahogy a szívemből jön. Még ha megköttözött kézzel kell is írnom, jobb, mintha az akaraterőmet kötnék gúzsba. Nekik nincsenek barátaik. Nem fogja szerető kéz a kezüket. Láttak bánatot. Szégyent. Pusztítást. Milyen erősek lélekben! Amikor feladod a gondolatot, hogy túléléd bármi áron, új fény árad be. Azelőtt folyton rohantál, sosem volt időd. Most temérdek időd van. Azelőtt senkinek nem bocsátottál meg, könyörtelenül ítélkeztél. Most látod saját gyengeséged, hogy megérthesd másokét.”

Faninak írt levele első felében a börtönbéli történéseket, megtapasztalásait ecseteli, a második felében azonban már eltekint a történésektől és a saját belső dilemmáit és meglátásait osztja meg, melyek túlmutatnak a saját felfedezéseinek közlésén. Míg a képek a belső monológ során végig direkt módon szembesítenek a történésekkel, mentesek bármiféle absztraktivitástól, konnotatív töltettől, addig Franz hangja érzékelhetően új dimenziót teremt; kontextuálisan mondhatni

kettéosztja a monológ második felét. Amikor arról beszél, hogy „új fény árad be” egyszerre utalhat konkrétan a börtöne ablakán beáradó fényre, amelyet azelőtt tudatosan soha nem próbált meg különösebben értelmezni, természetesnek és evidensnek vette létét, ám a bezártság és a kijutási kísérletről való lemondás „felszabadította” korlátolt látásmódját, új perspektívákat nyitott meg, amelyeken keresztül például a fény természetes jelensége is különleges értékkel ruházódik fel.

Másfelől utalhat arra az isteni fényre, amely elárasztja „belső világát” – az Isten Lelke belép belső tömlöcébe, és megvilágítja a fizikai kiútkeresés következtében fellépő belső bezártságból való kiszabadulás lehetőségét. A hang itt egyszerre van jelen érzelmkövetítő, kontextustágító, jellemelmélyítő és prófétai szerepkörben. Minden egyes szónak pontosan meghatározott logikai és kontextuális funkcionalitása van, ezért is figyelemreméltó a szereplői hang a monológ második felére egyes szám első személyű elbeszélőből egyes szám harmadik számú elbeszélővé válik. A nézőpont megváltozása több kérdést is felvet: talán Franz hangja eltávolodik saját magától, képessé válik kívülről szemlélni magát, mintha életének nem csupán megélője és elmondója, hanem megfigyelője is lenne? Általánosságban nyilatkozna a hang az adott történelmi keretek között létrejövő szemléletváltás jelentőségéről? A rendező – vagy Isten, avagy a rendező, aki a fiktív világon belül istenként is definiálható – szólna Franz hangján magához Franzhoz, mintegy tudatosítva vele a szemléletváltás bekövetkeztét? A nézőpontváltás újabb réteget képez a már eleve komplex monológszerkezetben, s egyben egy fontos váltást is jelez a diegézisben – a hang „túllép” önnön fiktív határain.

Az utolsó levél, amit Franz felolvas – mintha már a túlvilágból szólna –, mielőtt kivégeznék egyszerre szól a gyermekinek, feleségének és anyjának. Egyszerű, letisztult közlésforma, amelyekhez spirituális hangvételű természeti képek társulnak. Úgy érezhetjük, hogy Franz kiszabadult a börtönből, és immár szabadon jár a mezőkön, mely szimbolikusan úgy is értelmezhető hangi és képi tekintetben egyaránt, mintha kiszabadult, szabadon szárnyaló lelkének hangját és alakját látnánk megformálódni, és hazatérni a farmra. A belső narráció felszabadítja Malick kameráját, és lehetővé teszi számára, hogy egészen egyedi módon mutassa a természet szépségét¹⁵ a film során többször is, legteljesebb formában pedig a film végén.

¹⁵ Scott Tobias és Kevin B. Lee szavaival élve - <https://nofilmschool.com/2014/10/terrence-malicks-voiceoversvideo-essay>

A belső monológok homodiegetikus természete egyértelmű; az eseményeket támasztják alá, konkrétan beszélnek a történekekről. A film vége felé közelítve egyre elvontabb formát öltenek, miközben megmaradnak értelmezhető fogalmazásunknál, lévén, hogy a történetben logikailag úgy illik, hogy két egyszerű farmer érthetően fogalmazzon, mégis csak az ő gondolataikat halljuk. Összességében elmondható a levelezéseket kihangosító belső monológokról, hogy a belső monológ hangjának forrását tekintve a történeten átívelő interkonnektivitást hoz létre a hangok, s ilyenképp a belső monológok, eseményközlések és tartalmi jelentések között.

Imák és elmékedések – Metanarratíva a narratívában

A belső monológokat vizsgálva nem tűnik megalapozatlannak a kijelentés, miszerint az elmékedések – és az ezekhez hangvétel és forma tekintetében legszorosabban kapcsolódó imák, imatöredékek – a belső monológrendszer, s általa a teljes diegézis leglényegesebb sarokpontjait képzik. Kijelentésemet elsősorban arra alapozom, hogy a film egy ilyen elmékedésnek – nevezhetjük tűnődésnek, barangolásnak, eltöprengésnek – minősíthető monológgal nyit (Franz hangján keresztül), s egy ilyenrel zárul (Fani hangján keresztül). Ez a két kiemelkedő funkcióval felruházott monológ esszenciájában magába sűríti a teljes történetet, mintegy két részből összeálló dióhéjként elrejteti – s egyben önnön léte által sejteti – a „termést”. A film képi világát megelőző első belső monológrol már megemlékeztem, ám pár szó erejéig visszatérek rá, ugyanis érdemes az első és utolsó belső monológot együttesen megvizsgálni, összehasonlítani ezeket formai és tartalmi szempontból.

A film Franz hangjával kezdődik, amely ezt mondja: „Azt hittem, a magasba építhetjük a fészünköt, a fák közé. Elszállhatunk, mint a madarak, a hegyek közé.” A záró monológot megfogalmazó hang – mely a Fanié – ezt mondja (a Rosie-nak mondott és láttatott első mondatot szándékosan nem veszem figyelembe, mivel meglátásom szerint az nem kapcsolódik szervesen a belső origójú, hangban externalizált utolsó monológhoz): „Nem lesz többé rejtély. Tudjuk majd, miért... élünk. Összegyűlünk majd. Gyümölcsfákat ültetünk. Réteket nevelünk. Újra felépítjük a vidéket. Franz. Ott találkozunk. A hegyek között.”

Figyeljük meg, melyik az a szimbolikus erejű szó, ami mindkét monológban megjelenik, valamint hogyan, és milyen kontextusban hangzik el. A film audiálisan és vizuálisan is a hegygel, mint konkrét és szimbolikus tartamú természeti képződménnyel indul. Az első információk egyike, amivel a hang szembesíti a nézőt a film során az a be nem teljesült múltbéli vágy, hogy a hegyek közé szálljanak. Az utolsó információk egyike, amelyet közöl a hang a hegyekre, mint szimbolikus jelentést hordozó vágy-, remény- és hithordozókra utal. Éppen ezért különösen hangsúlyos megvizsgálni a hegy – mint szimbólum – lehetséges jelentéseit. A hegy jelképezhet rendíthetetlen stabilitást, magasságuk, meredekségük, elérhetetlenségük következtében egy vagy több isteni entitás lak-, avagy rejtekhelyét is szimbolizálhatja, és rendelkezhet egyfajta szakrális kvalitással¹⁶.

Filozófiai tekintetben egy A pontból B pontba történő utat összegezhet a két monológ – a materiális valóságon alapuló részleges és bizonytalan tudáshalmaztól a spirituális dimenzióból eredő részleges, ám „szellemi szubjektivitás tekintetében biztos” tudáseggyüttesig történő többdimenziós utazást. Az első monológban Franz hangja bizonytalannak, nyugtalannak érződik, csalódottságot, kielégületlenséget fejez ki. Az utolsó monológban Fani hangja a hangjellemzőket tekintve kontrasztban áll Franz először hallott hangjával – békét, hálát és biztos, szilárd reményt közvetít, egyenletesen, zavartalanul, a tartalomra ráerősítő képeknek a hanggal alkotott harmonikus egységének érzékelt örömetől vezérelve zárja le a történetet szavaival. Egyetlen rövid pillanat erejéig úgy tűnik, habozik, hiszen mielőtt kimondaná „Élünk”, megáll, megemlékezik arra, hogy ő és gyermekei nem úgy élnek már, nem abban a dimenzióban, mint Franz, azonban a kétség tovaszáll, helyét pedig a szilárd belső bizonyosság veszi át.

Kétségtelen, hogy a záró monológban a hang Franzhoz szól (a cselekményen túlmutató, de a történetbe még benne foglalt módon), azonban, ha eltekintünk egyetlen szótól, amely elhangzik a

¹⁶ A film kérdésfelvetéseit és vallási kontextualizáltságát tekintve fontosnak tartom kiemelni, hogy a Bibliában a hegy több helyen is valamilyen jelentőségteljes esemény helyszínéül szolgáló helyként jelenik meg – a legismertebb és talán legkiemelkedőbb példa erre a Sínai-hegy, ahol a judeo-kereszténységben egyetlenként – mint a világ ura – kezelt Isten szövetséget köt Mózesrel, és átadja neki a tízparancsolat kőtábláit. Ami ugyanakkor külön figyelemreméltó, hogy a film első felében egy külső monológban Ohlendorf, a festő Franznak az igazi Krisztus megfestéséhez szükséges bátorságos jövőben történő összegyűjtését lebegtetni be. A hegy pedig szorosan összefonódik Krisztus személyével, hiszen Jézus legismertebb beszéde a hegyi beszéd, valamint ugyancsak hegyen ment végbe az apostolok elhívása, Krisztus egyik utolsó imája, s nem utolsósorban színeváltozása is. A Bibliában Pál apostol szerint a hegy maga Krisztus, és egyik levelében arra hívja fel az olvasók figyelmét, hogy a Sínai-hegy helyett hozzá [Krisztushoz] kell járulni. Helytálló következtetésnek tűnik tehát, hogy a film utolsó monológjában az „A hegyek között” kijelentése a hangnak a mennyei dimenzióban történő hármasság egyesülés reményét fejezi ki, amikor Fani és Franz egyesülnek Krisztussal és egymással.

monológban, vagyis a címzett nevétől, attól, hogy „Franz”, akár a saját nevünket is behelyettesíthetjük, a hangot pedig a számunkra legkedvesebb személy hangjával azonosíthatjuk. Egy ilyenfajta invitált „diegézisbe történő behatolás” újabb jelentésréteget képez a film gazdag tartalmi palettáján.

A filmben belső monológ formában megfogalmazott gondolatok olyannyira töredékesek és már-már teljesen dekonstruáltak, mintha egyenesen a tudattalan legmélyéről törnének a felszínre, és aktivizálnák az elme és érzékelés teljességét. Az első ilyen nyilvánvaló filozofáló hangvételű gondolatfolyam Franz hangjához köthető, amikor az 50. perctől kezdődően ezt mondja (miközben a kovács hallható és látható formában is beszél hozzá): „Elvész. Eltűnik sátrából az ő bátorsága. És a félelmek királyához folyamodik ő. Elfeleltük az igazi anyaországunkat.” A második és harmadik mondat a Bibliából, a Jób 18:14-ből kerül idézésre, s ez az apró, ám annál fontosabb kapcsolat részben azt is jelezheti, hogy Franz Jób helyébe lépett, szimbolikus státuszt vett magára, s képletesen, ám szó szerint is „Istennel hadakozik”; magához és magáról beszél. Ám a gondolatsor végén visszatér a valóságba, és miután egyes szám második személyben kezdte a monológot, többes szám első személyben zárja le. A forma lassan felbomlik, és már csak a tartalom lelhető fel szétszórtan.

Nem sokkal később az 52. percben Franz hangja egy álmát mondja el (Faninak, ám mindez a monológ végére bizonytalanná válik): „Volt egy álmom. Egy vonatot láttam. A gőzmozdony erős és sötét volt, vonzotta a gyerekeket. Nem látszott, merre megy, csak mezők és fák villantak fel. Él bennem egy emlék, amit egyszer tudtam. Nincs kihez fordulnom. Semmi nem hatol a lelkemig.”

Felmerül a kérdés, hogy vajon a hang elsődlegesen végig Fanihoz szól? Vagy egy ponton vált, és teljesen magába mélyedve már önmagához szól, a külvilágtól leválva elmélkedik, és legfőképp titkait szóltatja meg az őt előhívó Franznak? A hanghoz társított képi beállítások komolyan elbizonytalanítják a hang értelmezési lehetőségeit. A monológ során végig (leszámítva az első mondat nagyrésztét, valamint egy rövid visszavágást a hálósobájukra, ahol Franzot látjuk) archív felvételeket láthatunk egy gyorsan haladó vonatról, Ausztriáról (avagy Németországról), Hitlerrel és egy kislánnyal, aki Hitlerrel próbál játszani. Ezek a képsorok nehezen illeszkednek a hang által megosztott gondolatokhoz.

A hang egyidejűleg válik le a narratíva idejétől, és kapcsolódik össze a nondiegetikus képekkel¹⁷.

Ám minden értelmet nyer, ha a hangot úgy értelmezzük, mint a rendező hangját, Franz álmát pedig, mint a mindentudó rendező történelemidézésének és háborúellenes vallástételének kivetülését. Ha a szavak és képek egyetlen történelmi traumára, a Holokausztra utalnak, akkor az elvont közlésforma és a költői hangvétel lehetőséget teremt arra, hogy a rendező Franz hangján keresztül megpendítse a megpendíthetetlen húrt. A néző egy térbeli töredékekből álló sorozatot látva képes elképzelni egy teljes teret – képlékeny határokkal bíró történelmi teret jelen esetben –, amelyet a kép nem mutat meg explicit módon¹⁸.

Röviden tekintsük át az imák lényegi részeit. Az imaként elhangzó belső monológok öt különböző részegységből állnak össze egyetlen Istennek címzett sóhajjá. Már a történet vége felé járunk, a 112. percben, amikor először szólal meg imádságban a hang [Franzé]. Eddig a pontig mások hangjában kutatta Franz a választ, illetve a saját gondolataiban, végül azonban az ima eszközához nyúl. Az első két ima – Franzé, majd a Fanié – a belső monológ tartalmát és képekkel való egységét tekintve telített jelentésrétegeket képez. A belső imák azonban – ahogy az elmélkedések is – leegyszerűsödnek, maguk mögött hagyják a szavakat, és egyre inkább a szükségesre, az egyetlen beazonosítható biztos pontra fókuszálnak.

Az utolsó imát Franz hangja mondja el: „Atyám! Köszönöm Atyám!” A 42 szóból összeálló első ima a halál kapujában teljesen lecsupaszodik, mindössze három szóvá egyszerűsödik, ennyi szükséges a felismert igazság megfogalmazásához. Franz hangja itt teljességgel az ő hangja, amelyet egy hangilag rendkívül telített és ambivalens környezet vesz körül. Szinte suttogó szavaiba egy rab megjegyzése vegyül bele („Holnap megtörténik”), egy 35 másodpercen keresztül tartó csend (amely a diegetikus világon belül akár órákat is jelenthet) ékelődik be a szavak közé, a természet hangjai körülölelik, a nondiegetikus kóruszene pedig kihangsúlyozza. Ez a csend „a képen kívüli tér „helyett” áll, hiszen a távolságtéremtő nézéssel szemben bevonja a nézőt¹⁹”. Végül pedig a végső verdiktet németül felolvasó hivatalnok hangja ellensúlyozza, ám ahogy Franz hangja

¹⁷ *All Things Shining: A Narrative and Stylistic Analysis of Terrence Malick's Films* – C. Clinton Stiver – 2012. – 232-233. o.

¹⁸ *Point Of View In The Cinema: Approaches to Semiotics* – Edward Branigan – 1984 – 176-180. o.

¹⁹ Thomas Elsaesser & Malte Hagener: *A Film Mint Fül: Hang És Tér* (ford. Andorka György). 2015. <https://metropolis.org.hu/a-film-mint-ful-hang-es-ter> – A csend önmagában hordozza a hang hiányát, mely kérdéseket vet fel a nézőben, elbizonytalanítja, önmagában hordozza annak lehetőségét, hogy valami történik, ami a néző elől rejtve marad. Mindenáron látni akarjuk a meg nem mutatott jelenségeket, s ilyenképp mintha a fülünkkel próbálnánk „látni”.

tudatosan válik eggyé a természet és a túlvilág hangjainak nondiegetikus zene által jelképezett elképzelt valóságával, úgy a hivatalnok hangjait elmossa a „túlvilág zaja”.

Suttogások és a csönd – A nézői reflektivitás szükségessége

A film záró epizódjában, nem sokkal miután Franzot halálra ítélik a Birodalmi Hadbírószágon, Franz levelet ír Faninak. Ám ekkor a film során először nem halljuk a levél tartalmát, mindössze vizuálisan tájékoztat bennünket arról a film, hogy Franz éppen levelet ír. Németül elsuttogott szavakat hallunk, melyek kaotikusan váltakozva olykor Franz, olykor Fani hangja által kerülnek kimondásra. Ezek a levélrészletek irreleváns információkként értelmezhetők, hiszen kizárólag a német nyelvet kitűnően értő fülek számára rendelkeznek bármiféle értelemmel, ám még számukra is nagy kihívást támaszt a film, hogy jelentést társítsanak az elsuttogott szavakhoz, lévén, hogy a hangerősség rendkívül alacsony, ilyenképp az elsuttogott szavak összezavaró zajforrássá egyesülnek, azt sejtetve, hogy ebben a pillanatban – avagy ettől a momentumtól – a szavak elveszítik értelmüket, nincs többé értelmezési szükséglet, sem jelentés, csak a megtapasztalás valósága és a lélek állandósága marad; a szavak lassacskán a homályba vesznek.

A film 160. percében, miután Franz és Fani utolsó alkalommal találkoznak, majd válnak el egymástól, nem sokkal később pedig elhangzik Franz utolsó levele, megpillantjuk Franzot, amint a kivégzésre vár. Franz arcát látva német nyelven felhangzó, ám ismételtelen beazonosíthatatlan és értelmezhetetlen suttogásokat hallunk, mintha egy túlvilági dimenzió, vagy Franz képzeletének hangja kivetülését érzékelhetnénk. Az evilági és túlvilági lét határvonalára lépve Franz talán már csak felesége hangját hallja, amint az ő nevét szólítja, valamint nem emberi hangokat. Esetlegesen sorsába beletörődő, ám még mindig Istennel vitázó elméje kusza gondolataiba nyerhetünk betekintést, egy olyan stádiumban, amikor a szavak elveszítik szemantikai töltetüket, kiüresednek, sőt, absztrahálódnak, és a hang lassan egyetlen, elhalkuló sóhajba fullad.

Ezek a több forrásból érkező hangok végső soron saját tapasztalatainkat is életre hívhatják mindazokkal az elménkben megkreált fiktív világokkal kapcsolatosan, amelyeket valamilyen szinten a hang jelenségek indukáltak. A jelentésekből pedig, amelyeket ezekből a világokból

nyerhetünk, amikor megpróbáljuk megfejteni a malicki rejtvényt újabb kérdésekhez és értelmezési lehetőségekhez juthatunk el²⁰.

Ahogy a suttogások, úgy a csönd is egy ismeretlen és láthatatlan világba enged betekintést. A film során számos hatásszünet ékelődik be a belső monológok közé, a film vége felé közelítve pedig a belső monológokban megjelenő csönd – miközben a természet, a környezet tovább él és élénkül hangilag –, a szavakat látszólag dekonstruáló, devalváló hatásszünetek a belső monológoknak a lét végéhez közeledő beletörődés és az isteni rendelés elfogadásából fakadó béke csöndjét érzékeltetik. A kezdetben metaforákban virágzó és önkifejezési vágytól fűtött belső monológok Franz fogságától kezdve egyszerű, a lényegre összpontosító ima- és levéltöredékekké, majd a lét végéhez közeledve, s annak szükségszerűségét elfogadva csöndperiódusokból összeálló tanúságtétellé válnak. Mintha a belső monológokban fellelhető egyre hosszabb időintervallumokban jelentkező csönd azt jelképezné, hogy minden elhangzott, aminek el kellett hangzania, de vannak dolgok, amelyek kimondhatatlanok.

Formailag a film végére tehát érzékhierarchiai tekintetben a kép a hang fölé emelkedik, csak a látás és a látás által megvalósuló spirituális észlelés képes megközelíteni a lét elvesztésének megfogalmazhatatlan fájdalmát. Ám végül mégis a hang „győzedelmeskedik”, az élet megy tovább, Fani belső monológja pedig – a természeti hangok által kísérvé – megerősíti a hang érzékelés elementáris erejét. Fani utolsó monológjában már nem a múltba tekint, avagy a jelenre reflektál, ahogy eddig a film során tette eddig a pontig, s nem is filozófiai vagy vallási dilemmákat fogalmaz meg – előre tekint, a jövőbe néz, és férjével a Hang által kommunikál.

Végül a hang által életre hívott természet képei zárják le a történetet, ám Malick számára ahogy a történet nem az első képpel kezdődött el, úgy nem is az utolsóval zárul le, sőt, még csak nem is az utolsó idézettel, képfelirattal, hiszen a külső, ismeretlen narrátor által felolvasott George Elliot idézet után a záró hangszeres zenerészletek mellett természeti hangokat, szélfűjást, a fák mozgását, madárcsicsergést és egyéb természeti hangokat hallunk még bő két és fél percen keresztül. Az elsötétülő kép, ahogy a porba hulló test nem a véget jelzi, csupán egy új kezdetet, melyet immár nem a látható tartomány tartalmaz, hanem az azon messze túlmutató felsőbb dimenzió, melyhez a

²⁰ https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ohiou1241801377&disposition=inline –

hang férhet a legközelebb, még ha pontosan nem is érzékeltetheti a feltételezett dimenzióba történő átlépés realitását.

Következtetések és végszó

Malick a belső monológ használatával a diegetikus világon belül több dimenziót teremt. A belső monológok összeolvasásával kirajzolódik egy koherens történeti ív, a cselekmény pedig ugyancsak lekövethetővé válik. A képi információkat gyakran megelőzve, olykor jó előre megjósolva a belső monológok a szereplők emlékeinek, érzékelésének és emlékeinek összességéből építkezve egy több szubjektívból összeálló történeti egységet hoznak létre, amelyben a hang minden szereplő legfőbb önkifejezési eszköze, amelyen keresztül más fiktív szereplőkkel beszél, amellyel önmagához és Istenhez szól, s amellyel a néző feltevéseit, előzetes meggyőződéseit is megkérdőjelezi. A film kiemelkedő értékének egyik kulcsa a belső monológ homodiegetikus és heterodiegetikus formájú felépítettsége – azon túlmenően, hogy csupán a hangokból a néző megkonstruálhat egy egységes történetet, a belső monológ egyetemes jelentőségű filozófiai és vallási kérdéseket fogalmaz meg, amelyek relevanciája és aktualitása messze túlmutat a diegézis keretein.

A belső monológ használata által Malick nem csupán a szereplőit teszi rendkívül árnyalt és valóságos emberi lényekké, hanem önnön gondolkodását is újraértelmezi, önnön kételyeit és bizonytalanságait is megszólaltatja, és olyan absztrakt, mégis fundamentális kérdéseket fest rágódó szereplői univerzális hatósugarú elméjének palettájára, amelyek által magához az alkotóhoz, a mű mögött álló teremtőhöz kerülhetünk közelebb, s ami még szignifikánsabb – magunkhoz, és magunkban azokhoz az elévülhetetlen igazságmagokhoz, amelyek kisarjadásra várnak. A hang szimultán szól a szereplők, a rendező és a nézők lélekörlő dilemmáiról, ám ahogy a szereplők tanúságtételükben megfogalmazzák, s ahogy a rendező filmhívtvallásában érzékelteti – szükség van erre a lélekörlő időszakra, hiszen a bizonytalanság temporális fázisa nélkül lehetetlen eljutni egy szilárd és permanens, igazság-origójú axiómastruktúra létrehozásához.

Sikeresnek bizonyul abbéli szándékában is, hogy a belső narráció és a képi világ között bizonyos távolságot teremtsen anélkül, hogy túlságosan elidegenítené a nézőt. Eltávolít a narratívától, majd ráveszi a nézőt, hogy részt vegyen benne, majd megint eltávolítja és megint bevonzza a nézőt.²¹

Malick pedig – úgy vélem - mind a képet, mind a hangot, mind a párbeszédet, mind a belső monológokat egyetlen fő cél érdekében egyesíti: hogy merjük megkérdőjelezni világképünket és hitvallásunkat, hogy merjünk bepillantani a transzcendentális valóság spektrumába, és szembenézni azzal a lehetőséggel, hogy valahol a természet és a lélek érintkező mezsgyéin, talán fellelhető az egyén létének nyugalmat adó értelme. Nem akar válaszokkal szolgálni, hiszen ahogy szereplői folyamatosan küszködnek, úgy ő is. De a megfelelő kérdések megfogalmazásával új utazásra hívja a nézőket, egy olyan utazásra, amely a filmnek, nem mint szórakoztató médiumnak, hanem mint magasművészeti értékének legmagasztosabb lehetőségire, valamint a filmes elbeszélésnek újabb multimediális lehetőségeire mutat rá.

²¹ Terrence Malick *And The Thought Of Film* – Steven Rybin – 2012 – 43-44. o.

Bibliográfia:

Könyvek:

Clinton, C. Stivers. 2012. *All Things Shining: A Narrative and Stylistic Analysis of Terrence Malick's Films*. The University of Tennessee, Knoxville.

David, Bordwell. 1985. *Narration in the Fiction Film*. The University of Wisconsin Press, Madison/Wisconsin.

Edward, Branigan. 1984. *Point Of View In The Cinema: Approaches to Semiotics*. Mouton Publishers, Berlin/New York/Amsterdam.

James, Batcho. 2018. *Terrence Malick's Unseeing Cinema: Memory, Time and Audibility*. Palgrave Macmillan..

Rob, Roznowski. 2013. *Inner Monologue in Acting*. Palgrave Macmillan, New York.

Sarah, Kozloff. 1988. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London

Steven, Rybin. 2012. *Terrence Malick And The Thought Of Film*. Lexington Books, Lanham/Plymouth.

Internetes források:

Alberto, Fijo. 2020. A Hidden Life: Malick's Requiem.

https://www.researchgate.net/publication/342725928_A_Hidden_Life_Malick%27s_Requiem

Letöltve: 2022. április 28.

Elsaesser, Thomas & Hagener, Malte (Andorka György fordítása). 2015. A Film Mint Fül: Hang És Tér.

<https://metropolis.org.hu/a-film-mint-ful-hang-es-ter> Letöltve: 2022. április 28.

Izabella, Füzi. 2011. A hang funkciói Balázs filmesztétikájában a hangos váltás kontextusában.

https://www.apertura.hu/2011/osz/fuzi_a_hang_funkcioi_balazs_filmesztetikajaban_a_hangos_valtas_kontextusaban/ Letöltve: 2022. április 28.

Izabella, Füzi. Megismerés és narráció. Edward Branigan kognitív narratíva-modellje.

<https://apertura.hu/2006/tel/fuzi/> Letöltve: 2022. április 28.

Matt, Zoller Seitz. 2013. Whispered thoughts: the evolution of Terrence Malick's voice-over.

<https://www.rogerebert.com/mzs/whispered-thoughts-the-evolution-of-terrence-malicks-voiceover> Letöltve: 2022. április 28.

Rob, Hardy. 2014. How Terrence Malick Wins at Existential Voiceover Narration.

<https://nofilmschool.com/2014/10/terrence-malicks-voiceovers-video-essay> Letöltve: 2022. április 28.

Sam, Buckland. 2019. Terrence Malick's "A Hidden Life" and the Banality of Good.

<https://lareviewofbooks.org/article/terrence-malicks-a-hidden-life-and-the-banality-of-good/> Letöltve: 2022. április 28.

Steven, M. Rybin. 2009. The Historical Thought of Film: Terrence Malick and Philosophical Cinema.

https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ohiou1241801377&disposition=inline Letöltve: 2022. április 28.