

PARATEXTUS ÉS SZUBTEXTUS KAPCSOLATA WES
ANDERSON *KUTYÁK SZIGETE* CÍMŰ FILMJÉBEN

WES 918

2022. november 10.

TARTALOMJEGYZÉK

1. BEVEZETÉS	3
2. IRODALOMTÓL A FILMEKIG	5
2.1. A PARATEXTUS	6
2.2. A SZUBTEXTUS	9
3. KUTYÁK SZIGETE.....	13
3.1. SZINOPSZIS	13
3.2. A FILM SZUBTEXTUSA	13
3.2.1. GENOCÍDIUM ÉS HOLOKAUSZT	14
3.2.2. KOBAYASHI ÖNKÉNYURALMA.....	16
3.2.3. A JAPÁN ÉS AZ ANGOL NYELV DICHOTÓMIÁJÁNAK SZUBTEXTUSA	17
3.2.4. A KUTYÁK MEGJELENÍTÉSE.....	18
3.3. A FILM PARATEXTUSA.....	19
3.3.1. A RENDEZŐRŐL KIALAKULT KÉP	20
3.3.2. A KRITIKÁK BEFOLYÁSA.....	23
3.3.3. AZ ELŐZETES	25
3.3.3.1. <i>Előzetes elemzése</i>	25
3.3.3.2. <i>Az előzetes paratextuális hatása</i>	28
3.3.4. PLAKÁTOK.....	29
3.3.4.1. <i>Plakátok elemzése</i>	29
3.3.5. A CÍM	31
3.3.6. ZENE, SZÍNEK ÉS LÁTVÁNYVILÁG	32
3.3.7. A RENDEZŐ ÉS A SZÍNÉSZEK.....	33
4. ÖSSZEGZÉS	37
5. FORRÁSOK	39
5.1. FILMOGRÁFIA.....	39
5.2. SZAKIRODALOM.....	39
5.3. INTERJÚK ÉS EGYÉB INTERNETES FORRÁSOK.....	39
5.3.1. CIKKEK	40
5.3.2. INTERJÚK.....	41
5.3.3. EGYÉB.....	41
6. MELLÉKLETEK	42

1. Bevezetés

Egy regény olvasásakor vagy egy film megtekintésekor számtalan vélemény és értelmezés alakul ki az adott műről. De a sok külső befolyásoló tényező közül pontosan melyek azok, amelyek ilyenkor hatással vannak a befogadóra? Mi lehet a célja a befolyásolásnak? Léteznek olyan kontextuális tényezők, amelyek segítik a nézőt egy adott értelmezés kialakításában?

Jelen dolgozatban a *Kutyák szigete* című filmet körülvevő üzenetek, illetve a film rejtett értelmezésének kapcsolatát vizsgálom. A téma *Subtext in Animation Movies: The Portrayal of Political, Historical, Psychological Themes in Stop-motion Films* című, anglisztika BA-s szakdolgozatom megírása során vetődött fel. Szakdolgozatomban a szubtextus¹ működését és formáló erejét kutattam, azonban rá kellett jönnöm, hogy a szubtextus csupán egy tényező a sok közül, amely változtathatja egy ember véleményét az adott műről. Egy értelmezés kialakításában ugyanolyan fontosak a paratextuális üzenetek², melyek befogadása során különböző képeket alkotunk a műről. Tanulmányom elemző részében a paratextus-szubtextus kapcsolatot fogom vizsgálni, és a film példáin szemléltetem a paratextus és a szubtextus együttes működését. Erre a célra Wes Anderson *Kutyák szigete* című művét választottam. Az animációs filmekbe gyakran rejtenek a rendezők nem gyermekeknek való tartalmakat, ezzel szubtextuális jelentést hoznak létre. A rejtett üzenet felfedésében segítségemre lesznek a filmen belül, kívül és annak határán található paratextusok, melyek központi szerepet játszanak a kriptikus jelentés³ felfedezésében és interpretációjában.

Animációs filmek esetében különösen jellemző a szubtextus jelenléte, hiszen a műfaj olyan komoly témák elrejtésére ad lehetőséget, amelyet a célközönség – ez alatt nagyrészt a gyermekeket értem – figyelmen kívül hagy. Az animációra jellemző látványvilág és karakterek segítenek elvonatkoztatni a filmben megjelenő oda nem illő történetektől, képi-textuális utalásoktól, egyúttal elrejtik az alkotók által szánt-szándékkal elhelyezett szubtextust. Ennek megtalálásában és dekódolásában segítenek a paratextuális üzenetek, melyek előre, a film megtekintésével egyidőben vagy utólag jelzik a kriptikus jelentést. A szubtextus értelmezési folyamata során reinterpretáció indulhat el, amely egy mélyebb dimenzióval gazdagítja az adott alkotást. (Walker, 2019:2) Dolgozat egyik célja annak

¹ Másnéven hypotextus: olyan téma vagy témák, amelyek rejtve vannak egy adott műben. Lokalizálásuk és dekódolásuk után az adott mű újra értelmezése indulhat el, más esetben pedig gazdagítják az adott textust.

² A textus külső, belső és határon lévő üzenetei, amelyek kontextusba helyezik a textust és segítenek materializációjában, térben, időben való elhelyezésében, illetve az adott szöveg értelmezésében.

³ A hipertextualitás extrém esete, olyan jelentés, amelyet az alkotó szándékosan rejt el az adott műben, és csak az elhintett nyomokat követve dekódolható.

bizonyítása, hogy egyes animációk nem kizárólag a gyermekek szórakoztatására készülnek. Másrészt arra törekszem, hogy a szubtextus és paratextus vizsgálatának lehetőségeire felhívjam a figyelmet, hiszen rendkívül sok kutatási területen alkalmazható.

Mivel látens tartalmakat vizsgállok a dolgozatban, így a kvalitatív tartalomelemzést találtam megfelelő módszernek. Earl Babbie a *A társadalomtudományi kutatás gyakorlatában* következőképp fogalmaz: „a közlések mögöttes jelentése e második módszerrel [kvalitatív tartalomelemzéssel] jobban megragadható – ennek az előnynek azonban a megbízhatóság és a pontosan meghatározottság elvesztése az ára.” (Babbie, 2001:358) „A terepkutatók jellegzetesen a mélységre szavaznak – jobban szeretik, ha az ítéletüket megfigyelések és ismeretek széles körére alapozhatják, bár tudják, hogy ezzel azt kockáztatják, hogy egy másik kutató esetleg egészen másképp látná ugyanazt a helyzetet.” (2001:357) A paratextus ugyanúgy befolyásolja a saját értelmezésemet a filmről, mint más nézőkét, azonban rejtett tulajdonsága miatt vizsgálatára nem alkalmas más módszer. Kvantitatív tartalomelemzéssel nem társítható, mivel a látens tartalmak egyedül a szerző által elhintett nyomok segítségével lokalizálhatók, így a kutatás szubjektivitása elkerülhetetlen.

A kérdések tehát amelyekre választ keresem a következők: Mik a vizsgált film hangsúlyos paratextusai? Ezek a paratextusok milyen hatással vannak a nézőre? Van-e kapcsolat a paratextus és a szubtextus között? Ha igen, milyen?

2. Irodalomtól a filmekig

A kutatás elméleti keretét Gérard Genette⁴, francia strukturalista, *Seuils – Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1997a) és *Palimpsests: Literature on the Second Degree* (1997b) című műveiben ismertetett paratextus és hypotextus fogalmai szolgáltatják. Genette célja egy olyan elméleti keret kidolgozása volt, amely egy adott textus – az ő esetében a szó szoros értelmében vett szöveg – értelmezésének folyamatait, annak jelenségeit magyarázza. Mivel azonban Genette kizárólag könyveket vizsgált kutatása során, így vitatott, hogy elméleteit mennyiben lehet, illetve szabad-e egyáltalán más kreatív produktumokra alkalmazni. Ahogy *Seuils – Paratexts: Thresholds of interpretation* – című könyvében írja:

...ha hajlandóak vagyunk arra, hogy kibővítsük a fogalmat [paratextus] olyan területekre, ahol a műalkotás nem szöveg, [...] például egy zene vagy szobor címére, az aláírásra egy festményen, egy film előzetesére vagy a stáblistára [...]. Mindegyikük lehet hasonló vizsgálódás tárgya, ami párhuzamos ezzel [ti. a szerző könyvek paratextusára vonatkozó kutatásával].⁵

1997a: 407, saját ford.

Az elmúlt években több kutató kezdte el a paratextus fogalmát filmekre és televíziós üzenetekre alkalmazni, ugyanis a definíció rendkívül hasznosnak bizonyult az ezeket a médiumokat körülvevő üzenetek – promóciók, előzetesek, poszterek, bónusz anyagok, fan üzenetek – egybefoglalására (Brookey & Gray, 2017: 101). Gray *Show Sold Separately: Promos, Spoilers and Other Media Paratexts* című könyvében azonos műfajú filmek plakátjait vizsgálva állapított meg hasonlóságokat egyes képek között. Ezáltal a nézők már a plakátok, mint paratextusok alapján is be tudják sorolni a filmet egy adott kategóriába, előzetes képet alakítva ki róluk. (2010: 52-63)

Azonban nem csak ezeken a területeken terjedt el a paratextusok vizsgálata. Robert Brookey „*Not merely para*”: *continuing steps in paratextual research* című cikkében több különböző kutatási területet említ, például a fordítást (Bernabo), videójáték-ipart (Consalvo) vagy az aktivizmust (Scott, Johnson) (Brookey & Gray, 2017: 101).

⁴ Gérard Genette (1930-2018): Francia irodalomtudós, a 20. század meghatározó elbeszélés-teoretikusa. Strukturalizmusból kiindulva a szövegelemzés különböző kérdéseit dolgozta fel kutatásaiban. Az író szerepével foglalkozott, illetve paraszövegek intertextualitásával, amelyet a transztexualitás egy alcsoportjaként határozott meg.

⁵ “...if we are willing to extend the term [paratext] to areas where the work does not consist of a text, it is obvious that some, if not all, of the other arts have an equivalent of our paratext: examples are the title in music and in the plastic arts, the signature in painting, the credits or the trailer in film, and all the opportunities for authorial commentary presented by catalogues of exhibitions, prefaces of musical scores . . . , record jackets, and other peritextual or epitextual supports. All of them could be subjects for investigations paralleling this one.”

2.1. A paratextus

Genette szerint a paratextusok: „azok az elemek, amelyek körbevesznek és konceptualizálnak egy szöveget.” (1997a: XII, saját ford.) Genette figyelme a könyvekre korlátozódik, amelyek esetében a kutatott fogalom változatos formákat ölthet. Megjelenhet mint „cím és alcím, álnév, előszó, ajánlás, felirat, fejezetcím, epilógus vagy utószó” (1997a: XVIII, saját ford.). Genette kutatásában említi „a kategóriák, funkciók szisztematikus használata⁶” iránti szimpátiáját, addig a paratextusok nem így működnek (1997a: XIX, saját ford.). *Seuils – Paratexts: Thresholds of Interpretation* című műve ezért is „gazdag az ilyenfajta [kategória és funkcióbeli] kétértelműségben⁷” (1997a: XIX, saját ford.). Használatuk kiemelkedően egyedi, viszont formájuk konvencionális (1997a: 20). Elhelyezkedésüket nézve sem egyértelmű, hogy hol találjuk a kódolt üzeneteket, ugyanis „a paratextus nem a szövegen belül, és nem is azon kívül található, hanem mindkét helyen; a határon van, és ezen a helyen kell tanulmányoznunk, ugyanis lényegében talán a létezése is az elhelyezkedésén múlik.⁸” (1997a: XVII, saját ford.) A filmek esetében figyelemreméltó a paratextusok sokszínűsége megjelenésük helyétől függően is: peritextus – olyan paratextus, amely a műalkotáson belül található, (Gray, 2010: 25) – lehet a rendező neve, a gyártó stúdió neve, az nyitójelenet, a film zenéje; epitextus – olyan paratextus, amely a műalkotáson kívül található (2010: 25) – pedig többek között az előzetes, a kritikák, a stáb interjúi. Azonban fontos megjegyezni, hogy a peritextus és az epitextus meghatározása filmek esetében problematikusává válhat, hiszen Genette az előbb említett fogalmakat a könyvre, mint médiumra koncentrálnak fogalmazta meg. (Birke-Christ, 2013: 69-70)

Fontos beszélni a fogalom jelentésteremtő erejéről is, melyről Genette, Laurence Sterne-re hivatkozva, a következőket jelenti ki: az olvasó az olvasás aktusával belép ebbe az értelem generáló folyamatba. Ha viszont a könyv – a textus és a paratextus együttese – akarata ellenére manipulálja, az olvasó csak akkor lesz befolyásoltságával tisztában, ha megérti a bonyolult konvenciókat, amelyek a manipulálását mozgatják (Genette, 1997a: XXI). Ezek az „értelem-generáló folyamatok” később fontos szerepet játszanak kutatásom során.

Jonathan Gray megfogalmazásában a paratextusok „olyanok, mint egy légkamra, arra szolgálnak, hogy hozzászoktassanak minket egy adott textushoz, és előírjanak, illetve

⁶ „...systematic deployment of categories, functions...”

⁷ „Paratexts is especially rich in these regions of ambiguity...”

⁸ „Now the paratext is neither on the interior nor on the exterior: it is both; it is on the threshold; and it is on this very site that we must study it, because essentially, perhaps, its being depends upon its site.”

ajánljanak egy adott értelmezési stratégiát.⁹” (2010: 25, saját ford.) Genette kutatásában hasonlóan ítéli meg a paratextusokat, szerinte egy szöveget csakis ezeken az üzeneteken keresztül vagyunk képesek olvasni (2010: 25), bár minden befolyás, értelmezést módosító hatás nélkül kellene az adott szöveget értelmezni (Genette, 1997a: XXII). Mivel azonban sohasem egy önmagában álló textussal van dolgunk, hanem mindig egy kész könyvet veszünk a kezünkbe (Batchelor, 2018: 8), így mindig a paratextus az, ami a könyvet „materializálja, fizikaivá, eladásra, [...] olvasásra alkalmas tárggyá teszi.¹⁰” (2018: 9, saját ford.)

A helyzet azonban mégsem ennyire egyszerű. Kathryn Batchelor hívja fel a figyelmet a paratextus pontos definiálásának nehézségeire. A fogalom nem pusztán a szövegből könyvet alkotó jelenségekre vonatkozik – ez esetben ugyanis végtelen mennyiségű paratextuális üzenet állna a rendelkezésünkre –, hanem szerinte csak azokra a materiális elemekre vonatkozik, amelyek üzenetet hordoznak (2018: 9). Tehát amennyiben nincs üzenet, nincs paratextus sem (2018: 9). Batchelor ezzel kapcsolatban két kérdést tesz fel: „amennyiben nincs üzenete egy szöveget alkotó paratextusnak, úgy a textus nem válna könyvvé? Így minek kéne neveznünk azt a tárgyat, amelyet olvasás közben a kezünkben tartunk¹¹”? (2018: 9, saját ford.) Genette vizsgálata alapján ilyen helyzet soha nem állhat elő, viszont biztosít afelől, hogy „textus paratextus nélkül nem létezik, és soha nem is létezett.” (2018: 10) Genette azonban az „üzenet” fogalmát szintén nem határolja körül egzakt módon. Tényszerű (*factual*) paratextusnak nevezi azokat a jelenségeket, melyeknek „már pusztán a létük is – amennyiben a közönség tudatában van – kommentárként szolgál, és befolyásolja a textus befogadását.¹²” (Genette, 1997a: 7, saját ford.)

Jonathan Gray cikkében szintén szót ejt a klasszikus paratextus felfogás hibáiról: szerinte Genette megfogalmazásában a paratextus ellentétben áll a textussal, és a francia kutató csupán „esztétikai jelenséggént” tekint a materiális alkotásra (Brookey & Gray, 2017: 102). Gray elutasítja ezt a felfogást, hiszen „a paratextust nem lehet szembeállítani a textussal, mivel része a textusnak.¹³” (2017: 102) A filmek esetében módosul Genette szerzőkről és az általuk elhelyezett paratextusokról szóló elmélete, ugyanis szerinte az nem számít paratextusnak, ami nem a „kulcsszerzőktől” (*key producers*) származik: ez alatt azt a személyt érti, akitől az adott

⁹ „Each paratext acts like an airlock, to acclimatize us to a certain text, and it demands or suggests certain reading strategies.”

¹⁰ „The paratext, then, is what turns a text [...] into a physical, material thing, capable of being sold, [...], read.”

¹¹ „Would the text fail to become a book? What should we call the material thing that we hold between our hands as we read?”

¹² „By factual I mean the paratext that consists of not of an explicit message [...] but of a fact whose existence alone, if known to the public, provides some commentary on the text and influences how the text is received.”

¹³ „...in fact, it [the paratext] cannot be versus text because it is part of the text.”

alkotás kizárólagosan származik, és minden ezzel kapcsolatos döntés rá vezethető vissza. A kijelentés azonban még könyvek esetében sem állja meg a helyét, hiszen általában a kiadó dönt a borítóról vagy a promócióról, nem a szerző. Ez a filmek esetében különösen igaz, hiszen az alkotás mögött ritkán lelhető fel egy „kulcsszerző” (2017: 102-103). Brookey és Gray filmprodukciós szempontból is vizsgálja a paratextust, és állítják, hogy minden olyan üzenetet és ingert, amely hatást gyakorol a befogadó nézőre, el kell fogadni paratextusként akár a rajongóktól, akár a kritikusoktól származik (2017: 102-103). Emellett említik az elmúlt évek digitális forradalma által létrejött információ túlادagolást (2017: 103-105), miszerint óriási mennyiségű paratextus áll ennek köszönhetően rendelkezésünkre. Gray szerint nehéz kiválasztani ezek közül a csendes és a hangos üzeneteket, valamint azt is, hogy mit vagyunk hajlamosabbak elutasítani (2017: 105). „A könnyű (és gyakran lenyűgöző) dolog a paratextualitás tanulmányozásában a paratextus nyakon ragadása; kitalálni, hogy mit csinál, milyen kapcsolatban áll a nagyobb textussal.¹⁴” (2017: 105)

Birke és Chirst kutatásukban hangsúlyozzák, hogy a paratextusok funkciója elkülönültebben is vizsgálható, azonban Genette nem részletezi művében ezeket. (2013: 67) „Értelmezési funkciónak” (*interpretive function*) nevezik azt a célt szolgáló paratextust, amely egyfajta értelmezési keretet nyújt a közönség számára, amely szerep Genette-et is leginkább érdekelte. (2013: 67) „Kereskedelmi funkción” (*commercial function*) azt értik, ha a paratextus az adott textus reklámozásában segédkezik, Genette ezt a könyvek borítóját, illetve címét érintő fejezetekben említi legtöbbször. (2013: 68) Legkevesbé vizsgált harmadikként említik az ún. „tájékoztatói funkciót” (*navigational function*), amely mechanikusan vezeti a közönséget, a textuson belül és a textushoz érkezéskor is. (2013: 68) „Összefoglalva, a paratextus sajátos módon irányítja az olvasó vásárlását, tájékozódását, szövegértelmezését.¹⁵” (2013: 68, saját ford.)

Gray cikkében említi Michel de Certeau „séta a városban” metaforáját. Certeau *The Practice of Everyday Life* című művében a szövegszerkezetet egy városhoz hasonlítja, amelynek működése gondosan kialakított, az ember mégis úgy sétál végig rajta, ahogy ő szeretne (1984: 102-112). Gray ehhez hasonlítja a paratextusok világát: egy előre megtervezett irányba kalauzolja a nézőt, így teret ad többféle interpretációnak, hiszen nem mindenki választja ugyanazt az utat. Mégis valamilyen szinten koordinált folyamatról van szó, amelyet az

¹⁴ „The easy (if still often fascinating) thing in studying paratextuality is to grab a paratext by its throat and work out what is doing, what relationship it has to the larger text.”

¹⁵ „Paratext, in sum, manages the reader’s purchase, navigation, and interpretation of the text in its specific meditation.”

értelmezendő mű alkotója határoz meg zsákutcákkal, és egyéb eszközökkel, hogy a néző a saját egyedi, de mégis előre meghatározott útján járjon (Brookey & Gray, 2017: 107).

2.2. A szubtextus

Szubtextusnak nevezi Steven F. Walker a Genette által használt hypotextust, ugyanis szerinte túl könnyen összekeverhető a hypertextus fogalmával. Ebben a kutatásban Walkerhez hasonlóan szubtextus néven hivatkozom rá. Ennek egyik oka, hogy a hypotextus fogalma nem fedti le azt a jelenséget, amelyre filmek esetében alkalmazni szeretném. Genette *Palimpsests: Literature in the Second Degree* című könyvében a következőképp határozza meg a szubtextus-hypotextus fogalmát: „A hypertextualitással minden olyan kapcsolatra gondolok, amely B szöveget (amit hypertextusnak hívok), egyesíti egy korábbi, A szöveggel (vagyis a hypotextussal).¹⁶” (1997b: 5, saját ford.) Mivel azonban Genette definíciója az intertextualitásra vonatkozik, a Walker-féle terminológia jobban kifejezi a jelen dolgozatban vizsgált textuális üzeneteket. A vizsgált film nem egy bizonyos textust rejt el a szubtextusában: több különböző témát tartalmaz, melyek nem egy bizonyos előzetesen létrejött szövegnek-filmnek a felfedésével indítják el az újra értelmezést, hanem egy rejtett üzenet mentén fedik fel egy a filmnek újabb dimenzióját.

Markáns különbség a para- és a szubtextus között az utóbbi rejtett jellege, Genette gyakran használja rá a „kriptikus” jelzőt – amely miatt a szubtextus nehezen vehető észre a textusban (Walker, 2019: 2). Walker szerint az azonosítás utáni következő lépés a „reinterpretációs folyamat” (*process of reinterpretation*), a „rejtett jelentés” (*cryptic meaning*) ugyanis csak olyan üzenet lehet, amelyet maga a szerző helyezett el az adott műben (2019: 3, saját ford.). A „reinterpretációs folyamat” kulcsfontosságú kutatásom szempontjából. Ezt a fajta újraértelmezést megelőzi egy előzetes, szubtextus nélküli értelmezés: a befogadó a rejtett tartalom nélkül interpretálja az adott textust, majd, amikor lokalizálja a szubtextusra utaló „nyomokat” (*clues*) (2019: 3), más fényben kezdi látni a vizsgált textust. Tehát a reinterpretáció ebben a kontextusban a befogadó lehetséges első értelmezésének megváltoztatásához vezethet¹⁷.

A szubtextus rejtettsége felfedezésével egyidőben értelemszerűen megszűnik, és az üzenet beépül a műalkotásba – mindamellet, hogy egy bizonyos fokig módosítja azt (Walker, 2019:

¹⁶ “By hypertextuality I mean any relationship uniting text B (which I shall call the hypertext) to an earlier text A (I shall, of course, call it the hypotext) ...”

¹⁷ A részlet megegyezik a szerző *Subtext in Animation Movies: The Portrayal of Political, Historical, Psychological Themes in Stop-motion Films* címen megvédett szakdolgozatának részletével.

5). Az értelmezési folyamat következő lépése a szerző „rejtett üzeneteinek” (*cryptic message*) dekódolása (2019: 5). Ilyenkor azt is meg kell vizsgálni, hogy az adott szerző kapcsolatban áll-e a szubtextus témájával kulturális és történelmi szempontból (2019: 5). Walker a következőket határozza meg a szubtextuális nyomokkal kapcsolatban: „A nyomok olyan textuális elemek, amelyek inkongruensnek tűnnek; elhelyezkedésük nem tűnik indokoltnak a kontextus szempontjából.”¹⁸ (2019: 6, saját ford.) Amikor a nyomokat azonosítjuk, akkor kezdődik a reinterpretációs folyamat, amely által az alkotás új vagy gazdagabb jelentést nyer, és „a textusnak rejtett dimenzióját fedi fel” (2019: 7, saját ford.). Ahhoz, hogy a szerző szándéka szerinti olvasatra jussunk, Walker szerint átlagon felüli olvasónak kell lennünk, hiszen a szubtextus csak „értő” befogadóknak (*connoisseurs*) fedi fel magát (2019: 11). Ilyen módon a téves olvasatok javarészt elkerülhetők. Gyakori tévhit, hogy az animációs filmeket gyermekeknek szánt tartalommal asszociáljuk, pedig sokszor hátborzongató és komoly szubtextusokat rejtene, amelyek a fiatal közönség számára észrevétlenek maradnak¹⁹. Kümmerling-Meibauer Wes Anderson *A fantasztikus Róka Úr* című film kapcsán jegyzi meg a következőket:

A fantasztikus Róka Úr nyitójelenetei olyan többszörös mögöttes kódolást hoz nyilvánosságra, amely egyidejűleg feltételezi komplex utalások kifinomult tudását, és ironikus következetlenségeket fed fel. Azonban ezek a sűrűn megpakolt nyitójelenetek felvetik a kérdést, hogy ki a célközönség. Feltételezhető, hogy nem csak a gyermekek, hanem azok a felnőttek is, akik nem rendelkeznek releváns háttértudással, azok kimaradnak ezekből a belső viccekből.²⁰

(2013: 116, saját ford.)

A szubtextus nem nélkülözhetetlen része a szövegnek. Walker megfogalmazásában, a „szubtextus hozzáad valami értékeset a szöveghez, azonban jelenléte nem alapvető vagy szükséges egy textus elégséges olvasatához.”²¹ (Walker, 2019: 3, saját ford.) Ha ez így van, mi szükség van mégis rá? Mi a célja a szubtextus elhelyezésének? Az egyik ok a már említett reinterpretáció. A másik ok, hogy provokatív vagy kellemetlen témák elhelyezésére ad

¹⁸ „The clue will be something that seems a bit incongruous its place in the text does not seem entirely justified by the context.”

¹⁹ A részlet megegyezik a szerző *Subtext in Animation Movies: The Portrayal of Political, Historical, Psychological Themes in Stop-motion Films* címen megvédett szakdolgozatának részletével.

²⁰ „...the opening credits of *Fantastic Mr. Fox* disclose an underlying multiple coding that simultaneously presupposes sophisticated knowledge of complex references and reveals ironic inconsistencies. However, these densely packed opening credits beg the question of who the implied audience here actually is. One might assume that not only children but also those adult viewers who do not have the relevant background knowledge are left out of these in-jokes.”

²¹ „... the cryptic subtext adds something valuable to the text, although its presence cannot be seen as truly essential or as necessary for and adequate reading of the text.”

lehetőséget a szerzőknek. Animációs filmek esetében ez különösen igaz, hiszen a szintén fent említett sztereotipizálásnak köszönhetően sokszor rejtve marad az üzenet, és csak az értő befogadók előtt tárul fel – azok előtt, akik a gyerekes figurákon és pasztellszínű világokon átlátva szándékosan keresik a szerző által elrejtett nyomokat.

Felfedezhetőek azonban hasonlóságok is a szubtextus és a paratextus között: például a szubtextusok is felvehetnek különböző formákat, beékelődésük a textusba, céljuk szintén különböző. A jelen tanulmányban kifejezetten azokra a szubtextusokra helyezem a hangsúlyt, amelyek a *Kutyák szigete* című film elemzéséhez szükségesek. Walker kutatásában Henry James *A csavar fordul egyet* (*The Turn of the Screw*) című könyvét vizsgálja, amelyben – többek között – fellelni véli az író szimpátiáját Oscar Wilde iránt, akit három évvel a könyv megjelenése előtt börtönöztek be szodómia és szeméremsértés vádjával. Henry James könyve 1898-ban került kiadásra, Wilde pedig 1897-ben szabadult a börtönből, így a történelmi háttér mindenképp indokolhatja a Walker által felfedezni vélt szubtextust (2019: 28-30). A per Wilde fiatal férfiak iránti állítólagos érdeklődése miatt indult, azonban az író költő-író nem vallotta bűnösnek magát. Walker szerint a könyv két szereplője, Miles, egy fiatal fiú, és Peter Quint egy felnőtt férfi szelleme meglehetősen hasonlít Wilde perének két tanújára (2019: 28). Fontos megemlíteni a kor viktoriánus szellemiségét és mélyen vallásos világnézetét, amely elítélte Wilde-ot, illetve gyökeresen hitt a jó feltétlen győzelmében a gonosz felett. James könyve azonban nem csak a lehetséges szimpátia miatt háborította volna fel olvasóit: Walker értelmezésében a nevelőnő, a viktoriánus értékrend megtestesítője, éppen hogy a jó felett győzedelmeskedő gonosz (2019: 27-28). Ebben az esetben tehát a szubtextus nem egy konkrét, megfogható üzenetre vezethető vissza, hanem egy ideára, amely az adott korban nem állta volna meg a helyét.

A *Kutyák szigetében* sem egy konkrét üzenet vagy előzetesen meglévő textus található: a szubtextusban egy gondolat, eszme tárul az értő befogadó elé. Ez a fő oka annak, hogy nem a Genette által használt hypotextusként utalok rá. Mivel Genette a terminus alatt két eltérő időben született textus kapcsolatát érti, tehát két műalkotás kapcsolatát, így az a rejtett provokatív témák definiálására nem alkalmas²². (1997b: 5). Emiatt a Walker által használt terminus nemcsak jobban elkülöníthető, hanem magába foglalja a szónak azt a jelentését is, amely a rejtett üzenetekre vonatkozik.

²² Példaként említi James Joyce *Ulysses* és Homérosz *Odüsszeia* című művét (1997b: 1-15)

A fentiekben többször esett szó a genette-i elmélet elavultságáról, valamint arról, hogy filmek esetében sok szempontból az elmélet módosítására van szükség. Ezzel szemben azonban Genette megállapításai örök érvényű alapot adnak a textusok vizsgálataihoz, még a definíciók tökéletlensége ellenére is. A hiányosságok teret adnak további párbeszéd kialakítására, illetve arra, hogy nemcsak könyvekre, hanem más művészi alkotásokra is alkalmazható legyen az elmélet. Klecker szerint „Genette kétségtelenül az az elméleti szakember, aki lefektette az alapjait a későbbi diskurzusoknak [...], legyen az irodalom, film vagy bármely más médiatermék²³” (2015: 402, saját ford.) Tehát Genette egy olyan párbeszédet indít el a 20. század végén, amely azóta több kutatási területen is szerteágazó kutatásokhoz vezetett, és előreláthatólag vezet is.

Meglátásom szerint genette-i elmélet összességében megfelelő keretet ad tanulmányomnak a szubtextus és a paratextus vizsgálatához. Mivel kutatásom a filmekre terjeszti ki mind a paratextus, mind pedig a szubtextus – Genette-nél hypotextus – fogalmát, így több esetben is érvénytelenné válik, illetve módosul az elmélet. Ilyen az adott mű szerzőjének kérdése, ugyanis film esetében általában nem határozható meg egy személy, mint szerző, illetve manapság már nem jelennek materiális formában meg ezek az alkotások, ezzel elveszítve az ehhez kapcsolódó paratextusokat is. A szubtextust illetően is módosul az elmélet: a film témákat rejt magában. Emellett Genette kutatásaiban kifejezi nyitottságát kutatásának más területekre történő alkalmazására, így szükségesnek tartom a fogalmak kiterjesztését más művészeti alkotásokra is. Annak érdekében, hogy egy adott mű legmélyére tudjunk ásni, létfontosságú az értelmezésgeneráló tényezők vizsgálata. Genette kutatásaival nem csak felhívta a figyelmet az egyes alkotások egyéni interpretációját alakító folyamatokra, hanem támpontokat nyújtott ahhoz, hogyan lehetne terminológiáját más művészeti alkotásokra is alkalmazni.

²³ „Gérard Genette is undoubtedly the theoretician who laid the foundation for any subsequent discussion [...] – be it in literature, film, or any other media.”

3. *Kutyák szigete*

3.1. Szinopszis

A *Kutyák szigete* című amerikai animációs film egy deportált kutyákról szóló, Japánban játszódó történet. A prologust követően a nézők a koholt vádak miatt deportált kutyák borzalmas életkörülményeivel szembesülnek. Éheznek, betegek, és kezdik feladni a reményt, addig, amíg az egyik főszereplő, egy Atari nevű kisfiú meg nem érkezik a Szemét-szigetre (*Trash Island*), deportált házikedvencét, Spotsot keresve. Egy öt kutyából álló falka – Chief, King, Duke, Rex, Boss – úgy dönt, hogy segít a „kis pilótának” küldetésében. Közben felveszik a harcot az Atarit kereső fegyveresekkel, ugyanis a fiú nagybátyja és gyámja a helyi autokrata polgármester, Mayor Kobayashi. A történet szempontjából szintén fontos karakter Tracy Walker, amerikai cserediák, aki osztálytársaival közösen igyekezik leleplezni a csaló Kobayashit. A kutyák, Atari és Tracy közös célja, hogy legyőzzék a felettük uralkodó autokratikus hatalmat, igazságot szolgáltatassanak, és a szigetre száműzött kutyák visszanyerjék méltó helyüket gazdáik oldalán.

3.2. A film szubtextusa

Előző kutatásomban két párhuzamosan futó narratív szál jelentőségét hangsúlyoztam: az első – a felszínen lévő, egyértelmű – szál egy kisfiú szívmengető küzdelme kutyája visszaszerzéséért mindenki számára érthető és lefordítható történet. A második azonban, amelynek megfejtése a szubtextusban rejlik, tartalmaz holokausztra való utalásokat, illetve árnyaltan mutatja be az autokratikus hatalom gondolkodásmódját²⁴. Ezt előző vizsgálatom során „double plotline” -nak neveztem, hiszen a két történet teljesen elkülöníthető egymástól, mégis egyszerre léteznek ugyanabban a műalkotásban²⁵. Tehát ami Genette-nél A és B szöveg volt, amelyek között időbeli különbség van, az itt két eltérő témájú és célközönségű textussá válik, amelyek együtt és külön-külön is adnak olyan értelmezési lehetőségeket, amelyek mind az értő befogadók²⁶ mind az átlag nézők igényeit kielégítik. A szubtextus felfedésében döntő szerepet játszik a kutyák antropomorf ábrázolásmódja, amely nyelvhasználatukban és

²⁴ A részlet megegyezik a szerző *Subtext in Animation Movies: The Portrayal of Political, Historical, Psychological Themes in Stop-motion Films* címen megvédett szakdolgozatának részletével.

²⁵ A részlet megegyezik a szerző *Subtext in Animation Movies: The Portrayal of Political, Historical, Psychological Themes in Stop-motion Films* címen megvédett szakdolgozatának részletével.

²⁶ *Connoisseur*: Walker értelmezésében olyan befogadók, akik képesek a szubtextus dekódolására, ezáltal átlagon felüli olvasók. (2019: 11)

mimikájukban is megjelenik. A nézők ezáltal kisebbségként tekintenek rájuk, és a filmben bemutatott kényszerítő eszközök a szubtextusból a felszínre kerülnek.

3.2.1. Genocídium és holokauszt

A holokausztra és a koncentrációs táborokra mind képi, mind szövegszerű utalások fellelhetők a filmben. A kezdő jelenetekben Kobayashi polgármester aláír egy dokumentumot, amely szerint az összes kutyát deportálni kell az e célra kijelölt „Szemétszigetre” (*Trash Island*), ugyanis egy olyan betegséget terjesztenek, amely emberekre is veszélyes. Ez a mozzanat kísértetiesen hasonlít a náci Madagaszkár-tervéhez, amely négymillió zsidó elhurcolását jelentette volna (Laqueur & Baumel-Schwartz, 2001: 408.). Az 1940-es évekre tervezett akció célja Németország, majd egész Európa megtisztítása volt a zsidó populációtól (2001: 407). Browning szerint „a terv egyik következménye a zsidók számának megtizedelődése lett volna éhezés és különféle betegségek miatt. Tehát az akció egyértelműen népirtó szándékú volt.”²⁷ (2001: 409, saját ford.)

A *Kutyák szigeté*-ben bemutatott állapotok tagadhatatlanul hasonlítanak a fent említett terv mozzanataihoz. A filmben 750 000 állatot deportálnak – kizárólag kutyákat –, és mivel Wes Anderson saját bevallása szerint a történelemre alapozta művét, ezért a kapcsolat valószínűleg a 20. század történéseire utal. A szóhasználat szempontjából érdekes megfigyelni, hogy míg Laqueur és Baumel a *The Holocaust Encyclopedia*-ban „szeméttelapnak” (*dumping ground*) (2001: 407) nevezi Madagaszkárt, a *Kutyák szigete* világában a kutyák szó szerint a szeméttel egy szintre alacsonyítva jelennek meg: sokszor a kocsi, amelyben érkeznek kukás zacskókkal van tele, és abból kidobva érkeznek száműzetésük helyére, ahol nyilvánvalóan halálra vannak ítélve, mindenféle emberi segítség nélkül. Az alultápláltság és a kutyainfluenza – így nevezik a vírust, amelynek ürügyén a deportálás történt – tizedeli az egyébként is szenvedő száműzötteket. Ennek vizuális bizonyítéka a jelenet, amikor a film végéhez közeledve az állatokat összegyűjtik egy elkerített területre azzal a céllal, hogy wasabi-gázzal kivégezzék őket. A kerítés kapujának tetején található „Welcome dogs” – „Üdvözljük a kutyákat” – felirat is kísérteties hasonlóságot mutat a koncentrációs táborok bejáratának tetején olvasható „Arbeit macht frei” felirattal. Alatta olvasható a kiegészítő szöveg, „Szemét sziget ideiglenes kutya-áthelyezési tábor” (*Trash Island provisional dog-displacement camp*) ahol a kutyákat sorokba rendezve, nyakörvüknél láncsal összekötve láthatjuk. A képi utalások tehát ismét egyértelműen a koncentrációs táborok valóságára utalnak.

²⁷“...one of the consequences of the Madagascar Plan would surely have been a terrible decimation of the Jewish population from starvation and disease. Thus the scheme was clearly genocidal in intent...”

A film végén egy másik fontos nyom is megjelenik, a bennszülött kutyapopulációval kapcsolatban. A deportált kutyák csak legenda szintjén hallanak róluk, miszerint egy kegyetlen kannibál falkáról van szó, akik a sziget legtávolabbi csücskében, a néhai Kobayashi Gyógyszerészeti Intézetben (*Kobayashi Pharmaceutical*) élnek. Spots – akinek keresésére Atari indult – később a következőket közli Chieffal ezzel kapcsolatban: „több mint 250 bebörtönzött állat volt az Intézet területén, akiken akarattuk ellenére kísérleteket hajtottak végre. Ha jobban megfigyeled, vannak kutyák, akiken még mindig látszanak sebhelyek a vizsgálatoktól és a bántalmazástól.”²⁸ (saját ford.) Köztudott, hogy sok foglyot a koncentrációs táborokból – nemtől és kortól függetlenül – beleegyezésük nélkül vetettek alá vizsgálatoknak. Laqueur és Baumel szerint a rabok többféle típusú orvosi kísérlet alanyai voltak: halálos vakcinákat adtak be nekik, halálra éhezttették őket – még csecsemőket is, – harci sebesüléseket okoztak nekik, hogy tesztelni tudják a legalkalmasabb gyógymódot a sebesülések gyógyítására, valamint különböző vírusokkal és baktériumokkal fertőzték meg őket. (2001: 411-413).

Köztudott, hogy a nácik sterilizációs kísérleteket végeztek a zsidó foglyokon és a fogyatékkal élő németeken is (2001: 168) fajnemesítés céljából. Az utópista eugenetika elméletének kidolgozója Sir Francis Galton angol polihisztor volt. Galton szerint a társadalom alsóbb rétegeibe tartozóknak, valamint azoknak, akik kedvezőtlen személyiségjegyekkel rendelkeznek, nem volna szabad gyermeket nemzeni, ez által pedig javulna a nemzet minősége (Galton, 1909). Az elmélettel megegyező szellemiségű kísérlet szintén említésre kerül a *Kutyák szigetében*, amikor az igazságért harcoló Watanabe professzor próbálja Kobayashi polgármestert meggyőzni a kutyainfluenza szérum hatékonyságáról, amely bizonyítottan meggyógyítaná a szenvedő állatokat, illetve megállítaná a betegség terjedését is²⁹. A vírussal egy időben fellépő probléma a kutyák túlnépesedése is – erre utal Spots is a későbbiekben, amikor említést tesz megfojtott lánytestvéreiről – amelyet Kobayashi tömeges ivartalanítással kíván megoldani. Kobayashi terve egyértelműen a Szemét-szigeten lévő kutyák sterilizálására irányul. Ebben a kontextusban tagadhatatlanul felfedezhető a fajnemesítési szándék allúziója³⁰. Ennek köszönhetően a szubtextus egyértelművé válik azok

²⁸ “...there were over 250 incarcerated animals here on the premises being experimented on against their will. If you look closely, you may notice some of these dogs still bear scars and markings from the research and abuse.”

²⁹ A részlet megegyezik a szerző *Subtext in Animation Movies: The Portrayal of Political, Historical, Psychological Themes in Stop-motion Films* címen megvédett szakdolgozatának részletével.

³⁰ A részlet megegyezik a szerző *Subtext in Animation Movies: The Portrayal of Political, Historical, Psychological Themes in Stop-motion Films* címen megvédett szakdolgozatának részletével.

számára, akik kontextusba tudják helyezni a rejtett nyomokat, és ez által a film ténylegesen a holokausz allegóriájává válik³¹.

Amennyiben a film a holokausz allegóriája, úgy bármilyen hasonló népi kísérlet is. Mivel a film egy retró-futurisztikus Japánban játszódik, térben és időben kiterjeszthetővé teszi a megfogalmazott társadalomkritikákat. Ami a *Kutyák szigetében* történik, történhetne a világ bármely más táján is, bármely társadalomban. Margaret Atwood *A szolgálólány meséje* című művével kapcsolatban hangsúlyozza is, hogy „[a regény cselekménye] mindenkiről szól, a világ minden tájáról merítettem ötleteket, mindössze annyit kell tenned, hogy száz évet visszautazol a történelmünkbe, és nagyon hasonló dolgokat fogsz találni.³²” (WPSU interjú, 2015, saját ford.) A gonoszságra való hajlam emberi mivoltunkból fakad, a hatalomvágy szintűgy. Ilyen módon nincs értelme a filmet egyetlen kultúra szemszögéből vizsgálni: Anderson célja nem a japánok kritizálása volt, hanem az emberiségé, hiszen a film cselekménye könnyen megtörténhet – vagy már meg is történt – valahol a világon.

3.2.2. Kobayashi önkényuralma

A filmben más kényszerítő eszközök is bemutatásra kerülnek. A kisebbségek elnyomása mellett megjelenik a korrupció, az álhírek terjesztése, a kényszerítés és nem utolsósorban a választási csalás is³³. Az egyik jelenetben, egy konferencián kitüntetésben részesítik a minisztériumi vezetőket: van, akit a kutyák deportálásában való munkájáért, van, akit a kutyákért tüntetők feloszlatásáért, van, akit pedig az influenza létrehozásáért. „Agymosás és félelemkeltés történt³⁴” (saját ford.) jelenti ki Kobayashi büszkén. Wes Anderson számára a tanulók tüntetései alkotásának fontos mozzanatai. A fiatalság tematikája kiemelt számára, ahogy azt más munkái is bizonyítják – például Devin Orgeron cikkjében elemzett *Tenenbaum, a háziátok* című és a *Petárda* című filmje (2007: 40-65). Önkényuralomra utal a filmben a Kobayashi pártjával rivális párt vezetőjével való bánásmód is. Watanabe professzor – a kutyainfluenza elleni szérum feltalálója – miután nyilvánosan megvádolja az autokrata vezetőt, és nyilvánosságra hozza Kobayashi polgármester gonosztetteit, rejtélyes körülmények között mérgezésben meghal. A filmben végig követhető a gyilkosság pontos folyamata: a wasabi mérget személyesen a polgármester jobb keze, Major Domo szállítja az

³¹ A részlet megegyezik a szerző *Subtext in Animation Movies: The Portrayal of Political, Historical, Psychological Themes in Stop-motion Films* címen megvédett szakdolgozatának részletével.

³² „...it’s about everybody. I took examples from all around the world and all you have to do is go back maybe one hundred years in our history, and you’re going to find very similar things.”

³³ A részlet megegyezik a szerző *Subtext in Animation Movies: The Portrayal of Political, Historical, Psychological Themes in Stop-motion Films* címen megvédett szakdolgozatának részletével.

³⁴ “Brains had been washed; fear had been mongered”

akkor már őrizetbe vett professzornak. A tudós halálával a kutyákért tüntetők lelkesedése is csökken, utolsó reményük – és egyben Mayor Kobayashi önkényuralmának legjelentősebb fenyegetése – is elszáll. Tracy-nek, az aktivisták vezetőjének innentől lesz igazán fontos szerepe, és ezzel Wes Anderson a fiatalság erejére bízva a jövő alakításának lehetőségét.

Philip Zimbardo az emberi lélek dinamikáját vizsgálva – hogy miért és hogyan válik valaki gonosszá – megállapítja, hogy a gonosz mindenkinben jelen van, és csakúgy, mint Atwood kijelenti: nemcsak bárhol történhetnek kegyetlenkedések, de bárki elkövetővé válhat. (2012) „A jó és a gonosz nem választható szét” – írja (2012: 14): amennyire befolyásolják az egyént a belső változói, diszpozíciója épp annyira befolyásolják a külső körülmények, „a jó és a gonosz tanulható”. (2012: 18) Persze nem ment fel senkit gonosztettei alól az előbbi kijelentés, azonban segít megérteni Kobayashi karakterét. A polgármestert a film már az elejétől gonosznak mutatja be: korrupt, hazug, hataloméhes és kutyagyűlölő – mondhatni rasszista – személyként ábrázolják. Zimbardo könyvében említi Albert Bandura morális önfelmentés elméletét, amely „erkölcsi normáihoz való ragaszkodásunk szelektív fenntartásának, illetve megszakításának a képessége.” (Osofsky, Bandura, Zimbardo, 2005: 371-393) Zimbardo szerint ez az, ami a megszakítás pillanatában elindítja az egyént a „lejtőn”. (2012: 29) Kobayashit nem ismerjük gonoszságai előtt, azonban a film végén mondhatni „könyörületet” nyer. „Igazságtalan voltam a fiúhoz. Igazságtalan voltam a kutyákhoz. Nincs becsületem³⁵” (saját ford.) – jelenti ki, mielőtt feladja hatalmát, és páli fordulatot véve megmenti Atari életét, illetve börtönbe vonul. Major Domo vele ellentétben a rendszer áldozata: soha nem mutat megbánást tettei iránt, azonban a polgármesterhez hasonlóan feltehetően élete hátralevő részét börtönben fogja tölteni.

Felmerül a kérdés, hogy mi köze van a száműzött kutyák karaktereinek a holokauszthoz és a diktatúrához. A film szubtextusának fontos eleme a kutyák megszemélyesítése, emberivé tétele. Ezt több szempontból is érzékelteti a rendező, mind képi mind pedig nyelvi nyomokkal utalva az állati karakterek emberi mivoltára. A következőkben példákkal szemléltetem az állati karakterek megszemélyesítésének módját mind a nyelvhasználatukon, mind a megjelenésükön keresztül.

3.2.3. A japán és az angol nyelv dichotómiájának szubtextusa

A filmet sok kritika érte különleges nyelvhasználata miatt, hiszen egy része kizárólag japánul hallható. A dialógusok csak akkor kerülnek fordításra, ha a filmben az adott pillanatban

³⁵ „Not fair to the boy. Not fair to the dogs. I have no honour.”

tolmács is szerepel. Ezen kívül csak a rövidebb szövegek jelennek meg feliratosan. Az emberi szereplők nagy része japánul beszél, kivéve Tracy-t, aki cserediák. Így a nyelvet nem értő nézőknek nem segít a film a dialógusok dekódolásában. Anderson erről több interjúban nyilatkozott: „...hadd beszéljen a japán nyelv önmagáért. Nem feltétlenül tudod, hogy mit mondanak az emberek a film nagy részében, mégis érted.”³⁶ (*Little White Lies' Interview*, 2018, saját ford.) Azonban az emberi karakterekkel ellentétben a kutyák mind angolul – vagy az adott szinkronfordítás nyelvén – beszélnek. A film egyik képkockája figyelmeztet: „az emberek ebben a történetben csak az anyanyelvüket beszélik (helyenként kétnyelvű tolmács, külföldi cserediák, vagy digitális eszköz segítségével fordítva), továbbá minden ugatást angolul ad vissza.”³⁷

A nyelvhasználat útján a kutyák közelebb kerülnek a nézőkhöz, hiszen ők az egyetlenek, akik a film elejétől a végéig a nézők nyelvét beszélik. Így a közönség hajlamosabb a kutyákkal azonosulni és szimpatizálni, közérthető nyelvük emberközelié teszi őket.

A film elején bemutatott öttagú kutyafalkát azonban nem csak a nyelvhasználatuk teszi emberivé. Mindegyiküknek múltja, hobbija, kedvenc étele, munkája van. Boss egy helyi baseball csapat kabala állata volt, King pedig egy jutalomfalat reklámarca. Egyedül Chief az, aki bizalmatlan az emberek iránt, ő ugyanis deportálása előtt kóbor kutya volt, és hiába minden kedvesség, kétkedő maradt. Erre figyelmeztet többször is: „Harapok” (saját ford.) – mondja Atarinak, bár bevallja, maga sem tudja, miért. A falkában mindenki egyenrangú, a film első jeleneteiben „ijesztő, elpusztíthatatlan alfa kutyaként”³⁸ (saját ford.) definiálják magukat, a cselekmény kibontakozása során pedig megfigyelhető a falka demokratikus dinamikája: minden döntéshozatal előtt szavaznak. Így a kutyák viselkedése éles kontrasztban áll az emberekre rákényszerített önkényuralommal.

3.2.4. A kutyák megjelenítése

A kutyák antropomorf ábrázolása szintén emberi mivoltukra enged következtetni. Paul Ekman az emberi mimikára vonatkozóan meghatározott hét alapérzelmet, melyek megjelenése univerzális. Ezek az öröm, a szomorúság, a félelem, a harag, a meglepetés, az érdeklődés és az undor. Vizsgálataiban az emberi arc olyan rezzenéseit figyelte, amelyek tipikusan egy-egy

³⁶ „...let the Japanese speak for itself. You don't necessarily know what people are saying a certain amount of the time, but you sort of get it.”

³⁷ „The humans in this story speak only in their native tongue (occasionally translated via bi-lingual interpreter, foreign-exchange-student, or electronic device). All barks had been rendered into English.”

³⁸ „We're a pack of scary, indestructible Alpha Dogs.”

érzelemmel egyeztethetőek össze. A harag tipikus ismertetőjeleiként határozta meg a szemöldökök összehúzódását, a mereven bámulást, illetve a száj keskenyedését. (Ekman, 1992: 169-200)

Hasonló univerzálisan kifejezett érzelmek láthatóak a kutya karaktereken is: ha szomorúak vagy meghatódnak sírnak, a meglepődést enyhén szétnyílt szájjal, kikerekedett szemekkel és felhúzott szemöldökkel fejezik ki. Ennek alapján a film nemcsak cselekményében, és nyelvhasználatában humanizálja az állatokat, hanem ábrázolásmódjukban is egy szintre emeli őket az emberi karakterekkel. Az antropomorf kutyák segítik minden más szubtextuális üzenet felfedezését, nyomokként funkcionálva a rejtett történet szál felszínre kerülésében.

3.3. A film paratextusa

A paratextusok világa rendkívül összetett és helyenként nehezen határolható el más fogalmaktól. Klecker szerint a „címek, alcímek és címsorok a peritextus tulajdonságaival rendelkeznek, míg a film plakátok és előzetesek az epitextushoz tartoznak.” (Klecker, 2015: 404, saját ford.) Stanitzek kitér „paratextuális elemek médiaspecifikus variánsaira³⁹” is, így a szerző kilétének kérdésességét is, és felteszi a kérdést: ki is beszél? (2005: 36, saját ford.) Ilyen „médiaspecifikus variánsok” lehetnek a későbbiekben vizsgált szempontok, melyeket Klecker vagy Gray nem említettek, üzeneteik azonban nagyban hozzájárulnak a film értelmezéséhez. Így kutatásomban a rendező- és a szereplő színészek neveinek befolyását is vizsgálom, amelyek tartozhatnak a peri- és az epitextus kategóriájába is.

Elemzésem során a filmtől „legtávolabb” álló epitextusokkal foglalkozom először, amelyek Wes Anderson interjút, filmkritikát és előző animációs filmjének gyártása közben történt nézeteltérést jelentik. Mindkét paratextus fontos a filmrendező ismeretének befolyásoló ereje miatt, hiszen értelmezés generáló hatással rendelkezhetnek. A kritikusok egyik kiváltsága, hogy előbb megtekinthetik a filmeket, mint a nyilvánosság, így a kritikák, amelyeket elemzésemben figyelembe vettem, a *Kutyák szigete* premiere előtt, illetve azzal egy időben készültek. Ezt követően a film plakátjait és előzetesét vizsgálom. Genette tipológiájában a fent említett üzenetek mind az „előzetes időbeli változók” csoportjába sorolhatók. (Batchelor, 2018: 18). Legvégül a filmben található üzenetek következnek, másnéven peritextusok, amelyek az animáció színeit, zenéjét foglalják magukban. Utolsóként elemzem a rendező- illetve a színészek neveinek paratextuális üzenetét. A filmet nem materializált formájában

³⁹ „...media-specific variants of paratexts...”

vizsgálom, hiszen manapság már nem jellemző a DVD-k vagy egyéb hasonló tartalmak vásárlása, a streaming platformok megjelenésének köszönhetően.

Mivel a vizsgálható paratextusok listája végtelenül hosszú, ezért csak bizonyos, a számomra – a szubtextussal potenciálisan kapcsolatban álló – legfontosabbnak és a film szempontjából leglényegesebbnek ítélt paratextusokat említem a kutatásban. Ahogy Gray említi:

...egy-egy nézők már elvárásokkal érkeznek, csupán amiatt, hogy melyik moziban vetítik a filmet, vagy azok az ismerősök miatt, akik moziba hívták őket. Eközben természetesen több ezren nem nézik meg, a műfajából, a stábból vagy bármely fent említett okból eredően. Röviden tehát, ha tényleg értelmezni szeretnénk a „pillanat” interakcióját a közönséggel, ahhoz meg kéne vizsgálnunk mindent, ami a film előtt létezett, meghatároznunk a közönség interpretációs kereteit, és előre kitalálni, milyen moziélményben fognak részesülni.⁴⁰

(2010: 10, saját ford.)

A nézők befolyásolásának szempontjából döntő szerepet játszik a rendezőről kialakult kép is, illetve a kiváltságos helyzetben lévő kritikusok véleménye. A kritikusok sokszor véleményvezéreként funkcionálva alakítják a közönség szemléletét az adott filmről, így kritikáik paratextuális hatása adott esetben befolyással lehet értelmezésükre, ezáltal akár a szubtextus felfedezését is könnyíthetik vagy nehezíthetik. A rendezőről kialakult kép szemléltetésére a *Kutyák szigetét* megelőző stop-motion⁴¹ film során kialakult vitát vizsgáltam meg, amelyben Andersonról a stáb negatív képet fest rendezői stílusa miatt.

3.3.1. A rendezőről kialakult kép

Anderson 2009-ben megjelent *A fantasztikus Róka úr* című filmjének gyártása során a stáb több tagja is panaszt tett azzal kapcsolatban, hogy a rendező távolból adta ki az utasításokat, és nem jelent meg a forgatás helyszínén (Dorey, 2012: 169-170). Tristan Oliver, a stop-motion animáció operatőr a következőket nyilatkozta az Andersonnal való együttműködésről:

A legkevésbé sem normális...Soha nem dolgoztam úgy egy filmen, hogy a rendező mindenhol volt, csak a stúdióban nem! [...] Úgy gondolom, hogy [Anderson] kicsit szociopata. OCD-s. Zavarják az emberi interakciók. Ilyen módon [hogy videókat küld Párizsból a londoni stúdióba],

⁴⁰ Some viewers will have had expectations created simply due to the cinema in which the movie was playing, or due to the friends who invited them to come see it. Meanwhile, of course, thousands will have avoided the film, whether due to its genre, cast, or any of the above-mentioned instances [...]. In short, then, if we really wanted to make sense of the “moment” of interaction between film and audience, we would need to explore all those things that preceded the film, set the frames through which audience members would make sense of it, and set the stage for the kind of movie-going experience they would have.

⁴¹ Az animációs filmek a történelemben első rögzítési módszere, amelyben képkockák sorozatából készül a videófelvétel. A számítógépes technikák megjelenése előtt készültek ezzel a technikával az animációs filmek.

az egész napot a szobájában töltheti egy számítógéppel. Hasonlít Ózra a Nagy Varázslóra, és a függöny mögött marad.⁴²

Los Angeles Times, 2009 (saját ford.)

Az operatőr heves kirohanásában Anderson viselkedése furcsának, ellenszenvesnek tűnhet a nézők szemében. Egyéb kontextus hiányában a néző elítélheti a látszólag mogorva rendezőt a stáb cenzúrázatlan véleménye alapján. Egyúttal, kíváncsiságot is ébreszthet ez a nyilatkozat a közönségben, ez által az idézet, mint paratextus a film megtekintésére ösztökélheti az érdeklődőt. Rajongók szempontjából a rendező viselkedése lehetséges, hogy egyáltalán nem meglepő számukra. Amit mások ellenszenves viselkedésként tudnak be, az számukra Anderson odaadását jelentheti, amelyben a rendező saját elképzelése alapjaiban meghatározza a kivitelezést. Interjúiban hangsúlyozta, hogy *A fantasztikus Róka úrhoz* a forgatás során egyre közelebb került, személyesen kötődik művéhez. Viselkedése ilyen módon indokolttá válik, Anderson megerősítően nyilatkozott filmje iránti érzéseiről: „Úgy érzem [*A fantasztikus Róka úrhoz*] végül egy nagyon személyes film lett, amelyhez közeli érzések fűznek. Sajátomnak érzem.” (Film4 Interview Special, 2014)

Mark Gustafson animációs rendező is hasonló érzéseket fogalmazott meg a rendezővel való munka kapcsán, mondván, Anderson „megkeserítette az életüket” (Los Angeles Times, 2009, saját ford.). A rendezőt váratlanul érték a stáb véleményei, válaszában a szemléletük különbözőségét emelte ki:

Nem kellemes valakire ráerőltetni azt, amit nem akar. Tristan esetében ez így hangzott: „Azokat a technikákat, amelyeket már jól megtanultál, nem használhatod. Emiatt meg fogom nehezíteni az életedet, mert megkövetelek egy bizonyos szemléletmódot.” Az igazság az, hogy a film nem lett volna olyan, amilyennek szerettem volna, ha az emberek úgy csinálják, ahogyan már megszokták. Rájöttem, hogy ez a film egy lehetőség, hogy olyat alkossunk amelyet még soha senki sem látott. De én szeretném látni. Nem akartam, hogy utána azt érezzem, hogy „tehettem volna többet is.”⁴³

⁴² „It’s not in the least bit normal... I’ve never worked on a picture where the director has been anywhere other than the studio floor! [...] I think he’s a little sociopathic. I think he’s a little O.C.D. Contact with people disturbs him. This way [sending video from Paris to the London studio], he can spend an entire day locked inside an empty room with a computer. He’s a bit like the Wizard of Oz. Behind the curtain.”

⁴³ „It’s not the most pleasant thing to force somebody to do it the way they don’t want to do it... In Tristan’s case, what I was telling him was, ‘You can’t use the techniques that you’ve learned to use. I’m going to make your life more difficult by demanding a certain approach.’ . . . The simple reality is . . . the movie would not be the way I wanted it if I just did it the way people were accustomed to doing it. I realized this is an opportunity to do something nobody’s ever seen before. I want to see it. I don’t want afterward to say, ‘I could have gone further with this.’”

Az idézet bizonyítja Anderson odaadását filmje iránt: céltudatos viselkedése miatt keletkezett konfliktus közte és a stáb között. A rendező elsődleges szempontja a film minősége volt, amikor vitába keveredett a munkatársakkal. Ennek fényében Anderson viselkedése inkább dicséretes, azonban érthető a stáb neheztelése is: más látásmódját kivitelezni nehéz feladat, márpedig Anderson megkövetelte elképzelésének pontos kivitelezését. Ennek kommunikációja szintén nem egyszerű, így a két fél közötti feszültség kialakulása nem meglepő.

Dorey szerint az előbb említett vita nem tartozik a botrányosnak mondható rendező-stáb kapcsolatok közé, a témáról később diplomatikusabb megfogalmazásban megjelentetett kísérő rövidfilmek pedig még inkább eltörpítik a gyártás során történt összekülönbözéseket. (2012: 169-172) Anderson egyébként is megosztó személyiség a filmiparban: műveit vagy rendkívül kedvelik, vagy egyáltalán nem szeretik a nézők. Tehát aki egyszer belép az „andersoni” világba, az nagy eséllyel nem áll meg egy filmjénél, hanem megtekinti a legújabbakat is. Így *A fantasztikus róka úr* gyártása során történt összekülönbözések befolyásolhatták az esetleges érdeklődők véleményét a rendező következő stop-motion filmje megjelenése előtt. A stáb-rendező konfliktus a *Kutyák szigete* paratextusaként kétféle funkciót szolgálhatott: az érdeklődők egy része Anderson sötét oldalát láthatta meg, ahol a rendező távolról, a szobájába elzárkózva vár el egy bizonyos gyártási folyamatot, elhatárolódva a stábbal való személyes kommunikációtól. Az érdeklődők másik része azonban számíthatott már Anderson furcsa mégis megnyerő viselkedésére, mondhatni „csodabogár” attitűdjére. A kordbársony öltönyeiről közismert rendező a filmkészítés olyan egyediségét képviseli, amelynek egyik vonzata olykor sajátos, különc viselkedése is lehet. Anderson interjúiban többször említette, hogy *A fantasztikus Róka úr* kiemelten fontos számára (DP/30 interjú, 2012), hiszen amennyire a film egyedülálló és elvonatkoztatható a rendezőtől, ugyanannyira a sajátja is. Megfigyelhetjük, hogy Róka úr barna kordbársony öltönyével és nyakkendőjével kísértetiesen hasonlít Andersonra, amit a rendező elismer interjúiban is. Tehát a részletek fontossága az, ami a rajongókat megragadja és megtartja, és amennyiben ez harcot jelent a stábbal, úgy Anderson stílusának kedvelői hajlandóak magukat túltenni rajta. Aki először találkozik azonban filmjeivel, azt a kritika a rossz irányba is befolyásolhatja, és ez esetlegesen megakadályozza, hogy a jövőben más filmjét is megnézze, vagy ha mégis, akkor fenntartásokkal érkezik a moziterembe.

A *fantasztikus Róka úr*-hoz hasonlóan, a *Kutyák szigetének* fogadtatása sem volt konfliktusmentes. A film futurisztikus Japánban történő elhelyezése sok vitát szított a film debütálását követően. Míg Moeko Fuiji nosztalgikusan fogadta a szigetszág bemutatását (The New Yorker, 2018), úgy Odie Henderson egyedül a kutyakarakterek kivitelezését találta értékelhetőnek a stop-motion filmben (RogerEbert.com, 2018). Az animációt sokan kulturális kisajátítással vádolták, támadásnak vélték a Japánt mint helyszínt. A helyszín választását Anderson a japán filmipar és kultúra iránti csodálatával indokolja: „Nem szeretem a szinkronizált japán filmeket. [...] Számomra [a japán nyelv] érdekes, egy nagyon gyönyörű és komplex nyelv.” „A film egyértelműen Japán újra értelmezése a japán filmiparral kapcsolatos tapasztalataimmal.”⁴⁴ (Entertainment Weekly, 2018, saját ford.) A *Kutyák szigetét* párhuzamba állították a 2016-ban megjelent Laika⁴⁵ stop-motion animációval, a *Kubo és a varázshúrokkal* is. Travis Knight, a film rendezője szintén a japán kultúra iránti érdeklődését hangsúlyozta a kritikákra válaszolva, azonban az animáció fogadtatását – csakúgy, mint a későbbi Anderson alkotását – így is beárnyékolta a kulturális kisajátítás vádja. (Entertainment Weekly, 2018) Ettől függetlenül a *Kutyák szigete* értékelései nem romlottak, az IMDb-n tízből 7,8 pontot kapott, a Rotten Tomatoes kritikusai és nézői pedig 90 százalékosra minősítették a filmet. Igaz, az utóbbi platformon a kizárólag nézői értékelés csak 87 százalékon áll, ha visszatekintünk a Walker által meghatározott értő befogadók (*connoisseur*) fogalmára, érthető a nézők rosszabb értékelése. Gray többek között felhívja a figyelmet a szakmabeliek – kritikusok – kiváltságos helyzetére és fontos szerepére. (Gray, 2010: 166-167) A *Kutyák szigete* visszatükrözi Anderson egyedi látásmódját, és egy komplex világot mutat be, megannyi felfedezendő üzenettel és rejtett jelentéssel.

3.3.2. A kritikák befolyása

A kritikusok hatása nem pusztán az eladott mozijegyek számában vagy a nézettségi mutatókban mérhető: egy-egy szakmabeli véleménye az elért nézők gondolkodásmódját is alakítja. (2010: 167) Az elsők, akik megtekintik a filmet, a kritikusok. Gray privilégiummal rendelkezőknek hívja őket, hiszen nekik már a premier előtt is lehet információjuk a film tartalmával kapcsolatosan. (2010: 166-167) „Egy ajánló határozza meg a nézettség paramétereit, az adott alkotás megtekintésének módját (ha egyáltalán megtekintjük), azt, hogy

⁴⁴ „This is definitely a reimagining of Japan through my experience of Japanese cinema.”

⁴⁵ Amerikai székhelyű, stop-motion technikát alkalmazó filmstúdió.

mire figyeljünk, és hogyan értelmezzük a látottakat.⁴⁶” (2010: 167, saját ford.) A kritikák hatása nem feltétlenül éri el a közönséget, ugyanis könnyű figyelmen kívül hagyni az adott ajánlót. (2010: 167)

A kritikusok véleménye hierarchiát állíthat fel a filmek között, ugyanis minden alkotást egy-egy képpel társítanak – Gray példaként a „dijoni mustárral és hűtött szőlővel felszolgált hamburger” képével azonosított *Ed Wood* című filmet említi, amely magasra helyezi a ranglétrán. (2010: 167) A *Kutyák szigete* esetében – ha eltekintünk a kulturális kisajátítás kritikájától – a legtöbbet használt jelzők a „humoros”, „gyönyörű”, „érzelmes” és az „egyedi”. Chang szerint a film „gyönyörűen sikerült, egy olyan iparágban, amelyet a szépséggel való megszállottság jellemez”. (Los Angeles Times, 2018) Ettől függetlenül a filmben bemutatott Japán kapcsán ő is illeti kritikával a rendezőt. A közönség hozzászólásaiban több negatív kritikát találunk, mint a szakértőkében, azonban abban a legtöbben egyetértenek, hogy Anderson „részletmániája” csodálatra méltó. A hozzászólásokban sokszor megjelennek a „gyönyörű” és „vicces” jelzők, azonban többször olvasható a „fura” (*odd*) szó is. (Rotten Tomatoes) A nézők sok esetben a „saját paratextusuk alkotói.” (Gray, 2010: 173) Anderson filmjei gyakran megosztóak: a kommentek nagy része is ezt tükrözte vissza. Volt, aki véleményét rögtön megingathatatlan utálatban fejezte ki, volt, aki pedig nem győzte dicsérni az egyedi, aprólékos kivitelezést és a megható, komoly üzenettel rendelkező történetet. (Rotten Tomatoes) Gray kijelentésével egyetértve, miszerint a „mindennapos párbeszéd örökre építő szerepet fog játszani a textus létrehozásában⁴⁷” (2010: 173, saját ford.), a nézői vélemények ugyanolyan fontos szerepet játszanak a filmről alkotott képünk kialakításában, mint a kritikusok ajánlásai.

Ezek alapján a vélemények, előzetes viták funkcionálhatnak a Birke és Chirst által kiemelt interpretatív, vagy akár kereskedelmi paratextusként is. Reinterpretációs folyamatot nem indítanak el, és tipikusan nem jelzik előre a szubtextus jelenlétét, azonban fontos szerepet játszanak abban, hogy a néző el tudja dönteni, megtekintse-e az adott művet vagy sem. Ennek alapján a kereskedelmi funkciójukat találok a leghangsúlyosabbnak. Amennyiben kapcsolatban állnak a szubtextussal, úgy felfedhetik annak értelmét, az adott kritikus interpretációja befolyásolhatja a közönség értelmezését is.

⁴⁶ „...reviews hold the power to set the parameters for viewing, suggesting how we might view the show (if at all), what to watch for, and how to make sense of it.”

⁴⁷ „...everyday discussion will forever play a constitutive role in creating the text.”

3.3.3. Az előzetes

A filmelőzetes a Searchlight Pictures által feltöltött hivatalos, két perc harmincöt másodperces verzió. Minden előzetes aprólékosan szerkesztett, több hónapos tervezés munkája, hiszen egy film reklámozásában felbecsülhetetlenül fontos a gyakran egy percnél rövidebb összefoglaló-teaser. (2010: 49) Lisa Kernan „ingyen mintáknak” (*free samples*) nevezi az előzeteseket, amelyek segítik a döntést, hogy megtekintse-e az ember a filmet vagy sem. (2004: 1) Mindazonáltal az előzetesek funkciója ennél sokkal szerteágazóbb, tartalmuk fontos paratextuális üzenetet hordoz magában, amely nem csupán a film promócióját szolgálja. Kernan azonban kutatásában nem a tartalom, hanem a közönség promóció általi befolyásoltságának szempontjából közelíti meg őket. (2004: 3)

3.3.3.1. Előzetes elemzése

Az előzetes fekete háttérrel kezdődik, amelyen először középen, élénk sárga betűkkel jelenik meg a rendező neve és előző munkái. A háttérben feszültséget keltő taiko dobolás⁴⁸ hallatszik. Az első képkockák a film helyszínét bemutatják be. Középen világít Megaszaki vörös városháza. A színhasználat felhívja a közönség figyelmét az ott történő gonosztetre. A történetet egy narrátor foglalja össze, híradáshoz hasonló stílusban. Ezáltal a néző úgy érzi, mintha *in medias res* csöppent volna a film világába, és egy nemzet utópisztikus jövőképét látná. Az első fél perc komoran mutatja be a szigetországban kialakult helyzetet, azonban a zord körülmények a kutyák megjelenésével és a film címének kiírásával megszűnnek. A színhasználat világosabbá, melegebbé válik, illetve a zene is jókedvű dallamra vált át, attól függetlenül, hogy a kutyák szerencsétlen állapotát mutatja az előzetes. Ezután Tracy-t mutatja be az előzetes: a lány Atari tettét és az addig történt politikai történéseket meséli el, majd váratlanul szerelemvallással zárja monológját. A háttérben a The West Coast Pop Art Experimental Band *I Won't Hurt You* című száma hallható. A szívdobogáshoz hasonló ritmus zenei aláfestésével Atari és a kutyák kapcsolatának épülését, illetve az együtt megtett utat látják a nézők. A dal végén Atari és Chief kialakult barátságát látjuk, majd a zene ismét feszültebbé válik, és újra taiko dobok hallatszanak a háttérben. Az előzetes a kisfiú elfogására tett kísérleteket mutatja be, és a színvilágban ismét a fekete-fehér dominál. A film címe harc jelenetek között kerül ismét bemutatásra, amely összecsapásra előtte egy riporternő figyelmeztet. Az előzetesben több egymást követő jelenet is a japán nyelvet mutatja be, különböző karakterek japán dialógusait halljuk, amelyeket Atari anyanyelvi beszédét hallva

⁴⁸ Japánban használt ütőhangszer. Csoportos dobstílusát nevezik taiko dobolásnak.

Duke mondata zár: „Bárcsak valaki beszélne a nyelvét.” Az akciójeleneteket egy robbanás zárja, majd ismét a film címe jelenik meg a képernyőn, alatta a rendező nevével. Legvégül a szinkronszínészek neve jelenik meg.

Ami először feltűnhet a nézőnek, az a komoly és a vidám hangulatok váltakozása: ez mind a színekben, mind a zenében megmutatkozik. A japán nyelv használatát is előrevetíti az előzetes, ez részben a feliratozásban – a színészek nevei és a film elején a rendező neve, illetve előző alkotásai is katanával vannak írva – részben pedig japán nyelvű jelenetekben látható és hallható. Az előzetes alapján az első befolyásoló tényező amellyel a közönség találkozik, az a rendező neve, azonban ennek jelentőségét majd későbbi fejezetben fogom kifejteni.

Az előzetes Megaszaki látképével indul. Az első képen Anderson legjellegzetesebben használt színét látjuk: a vörös városházát. A filmben Kobayashi saját háza is ugyanilyen színű. Aki ismeri a rendező munkásságát, annak már eszébe juthat, hogy a színválasztás nem csupán amiatt történt, hogy kiemelje a városban az adott épületet, hanem jelezze, valami nincs rendben. Anderson filmjeiben élénk, elsődleges színekkel dolgozik, melyek külön jelentéssel bírnak. A vöröset sokan a harag vagy szenvedély kifejezésére használják, azonban Andersonnál mély fájdalmat, traumát is jelent. Az előzetes előrehaladtával a néző megtudja ennek okát, amely nem más, mint a kutyák deportálásáról szóló papír aláírása. Egy rövid pillanatra felvillannak a kutyaellenes tüntetők arcai, majd mutatják a macskapárti felsővezetőket – erre öltözetük és a karjukban tartott macskák engednek következtetni. Többségben „kormánypárti személyek” vesznek részt a sajtótájékoztatón. Az első jelenetek már-már fedetlenül mutatják az autokrata hatalmi rendszert, hiszen a díszlet és a városlakók öltözéke is a régmúlt diktatúráihoz hasonló. A nézőkben ellentétes érzelmeket válthat ki a vidám zenével kezdődő, mégis beteg kutyákat bemutató rész. Annak ellenére, hogy a színek is melegebb árnyalatúra váltanak maga a cselekmény nem követi a derűs vonalat, a nyomorúságos állapotokat pedig nem fedi el a kutyák humoros természete.

Tracy bemutatásakor a háttérben látjuk elveszett kutyájának képét, így a nézőben már ekkor tudatosul, hogy melyik oldalon áll a lány. A filmben a legszembetűnőbb dolog vele kapcsolatban, az, hogy szőke a haja, szeplős és nem japánul szólal meg, mint az összes többi szereplő. Kívülállósága következtetni enged ellenállására az állítólagos propaganda ellen, – az előzetes ugyanis még nem árulja el, hogy a kutyainfluenzáat szándékosan fejlesztették ki, és eltussolták az ellenszer létezését – erre csak Tracy szobájának falán összegyűjtött bizonyítékok engednek következtetni. Atari és a kutyák közös vándorlásakor megfigyelhetőek

az üres kutyaketrecek halmai: ez alapján tud a néző következtetni a deportált kutyák magas számára. Atari későbbi útja során láthatjuk, ahogy kutyáját Spotsot elrabolja egy másik kutyafalka, azonban erről többet az előzetes nem árul el. A következőben Kobayashi polgármestert mutatja az előzetes, amint egy interjún ül, és valószínűleg kapcsolatban áll a háttérben, plakáton mutatott Atarival. Az öléből lesöpör egy macskát, amely megerősíti a közönséget a polgármester álláspontjáról. Ahogy Tracy szájából elhangzik a „valaki készül valamire” mondat, Kobayashit látjuk, ahogy egy vezérlőpulttal felszerelt szobába érkezik. Ez alapján a néző egyértelműen tudja, hogy Tracy kire utalt megszólalásával. Később a videóban egy narancssárga, szeméttel teli konténert látunk, amelyen a „Kobayashi Park” szerepel. Ez alapján Kobayashi valószínűleg nem csak polgármesteri hatalommal bír, hanem más intézményeket is birtokol vagy birtokolt, bár erre nem utal a film a továbbiakban.

Később, amikor Atarit próbálják elfogni, a kamera egy fekete, égben manőverező, „Önkormányzati Munkacsoport” (*Municipal Task Force*) feliratú repülőgépet mutat, amelyen ismét látható a macska szimbólum, amely ilyen módon összeköti a polgármestert az Atarit és az őt kísérő kutyacsapatot támadó emberekkel. A későbbiekben látjuk, ahogy a kisfiú megöleli Chiefet, aki láthatóan zavarodottan néz. Ez enged következtetni a két szereplő ellenszenves viszonyára, amire előtte Chief egyik beszélgetése is utal, amelyben vonakodik segíteni a „kis pilótának.” Ahogy a videóban megjelenik egy fehér szőrű kutya⁴⁹, a háttérben graffitiket láthat a néző: ezek közül van, ami Kobayashit ábrázolja, ugyanaz a kép, ami a kutyák deportálása napján látható a városháza épületének a falán, illetve mellette japán írást is láthatunk. Az előzetes végéhez közeledve ugyanazt a repülőt láthatjuk, mint ami korábban megtámadta Atarit, viszont most elfogják, amelyre a kutyák morgással válaszolnak: ez megint utal a csoport összeszokottságára. Három felfegyverzett férfit is mutat a kamera, akiknek az öltözetén a „sintérek” (*dog catchers*) felirat olvasható. Amint a riporternő szájából elhangzik a „harc lesz” kijelentés a mellette látható televízió képe eltűnik, – aminek a harcoló kutyákat kellene mutatnia – és „technikai nehézségek” felirat tűnik fel a képernyőn a szokásos macska szimbólummal ellátva. A verekedésből pillanatokat mutat csak az előzetes, majd a kutyapárti tüntetőket, akiknek kitűzői még többet árulnak el politikai állásfoglalásukról: egyrészt, hogy diákok, – bár erre enged következtetni egyenruhájuk is – másrészt pedig, hogy egy Watanabe nevű jelölt pártján állnak. Ezután egy nagyon rövid klip laboratóriumi környezetet mutat, azonban a film teljes kontextusa nélkül ez nem lesz értelmezhető, mint Watanabe professzor munkahelye. A film megmutatja Chiefet megmosdatott állapotában, Atarival és Spots-al

⁴⁹ Atari elveszett kutyája Spots – akinek a keresésére indult – fehér szőrű.

együtt, tehát a néző megkapja a választ arra a kérdésre, hogy a kisfiú megtalálta-e kutyáját. Watanabe professzor alakja csupán egyszer jelenik meg az előzetesben, akit elárulhat asszisztense nyakában látható „vote Watanabe” (szavazz Watanabera!) kitűző, ugyanaz, mint amit Tracy is viselt. Az előzetes végén robbanást látunk, amelyet látszólag Kobayashi csettintése idéz elő, ugyanazon a helyen, ahol eredetileg Atari és a kutyák álltak, ismét szembeállítva a polgármestert a kisfiúval és falkájával. Anderson álláspontja is feltűnik az előzetes végén: a film címe felett apró kutya szimbólumot fedezhetünk fel, ugyanolyan, mint a film során a macska a Kobayashi dinasztia jeleként.

3.3.3.2. Az előzetes paratextuális hatása

Összességében véve az előzetes fontos információkkal látja el az érdeklődőt, és az Anderson által elhelyezett részletek segítik az interpretációs folyamatot. Az autokratikus hatalmi rendszert az előzetes az elején részletesen bemutatja, később kisebb gesztusokban fedezhető fel a videóban. A kutyák deportálásáról szóló döntésen kívül nem mutat meg sokat a holokausztra hasonlító körülményekből, azonban Kobayashi döntése magában hordozza az egyértelműen népirtó szándékot. A több mint két perces videó szerepe inkább a Gray által megfogalmazott célra hasonlít – amely a néző bevonása a film világába, cselekményébe – semmint az animáció promóciója. Ezáltal kapcsolatban áll a szubtextussal, segíti annak felfedezését, hiszen a cselekmény bemutatása miatt tartalmazza kell a rámutató nyomokat is, mint például a színek dinamikája, a zene váltakozása. A diktatúrát több helyen is bemutatja az előzetes, a macskapárti-kutyapárti ellentét is megjelenik. Színeivel is utal a szubtextus jelenlétére: a vörös városháza, amellyel a videó kezdődik a mély fájdalom és trauma jelentését sugallja a nézők számára. Mindezekről függetlenül kereskedelmi funkcióját mégis erőteljesebbnek tartom a nyilvánosság szempontjából. Mivel a színészek neve is csak az utolsó másodpercekben látható, valamint nincs benne buzdítás a film megtekintésére, így Anderson elsődleges célja inkább a gyönyörködtetés, az általa létrehozott világ bemutatása lehetett, mintsem nézők becsábítása a moziterembe.

Mivel a *Kutyák szigete* előzetese sokat elárul a film témájából, cselekményéből, így jelzi előre a szubtextust. Ahogy Kernan is említi, szerepet játszik az egyén döntésében, hogy megtekintse-e a filmet vagy sem, és az előzetes tagadhatatlanul az első impulzusok közé tartozik, amelyek alapján döntést hozunk. A *Kutyák szigete* előzetese a szubtextuális üzenetek egy részét is tartalmazza, előre vetítve a film hangulatát, és jelzi a rejtett tartalmat, azonban nem ad értelmezési keretet a filmnek.

3.3.4. Plakátok

A plakát szintén egy elsődleges paratextus, amellyel a néző találkozik. Gray a plakátot az „előzetesek unokatestvérének” nevezi, hiszen ugyanúgy körvonalazza mindkét paratextus az adott film műfaját, kulcsszereplőit, illetve betekintést nyújt a világba, amelyben a cselekmény játszódik. (Gray, 2010: 52) Anderson részletek iránti odaadása a plakátokon is megjelenik, ezek a képek is tartalmaznak olyan gondosan elhelyezett paratextuális üzeneteket, melyek értelmezési lehetőségeket kínálnak fel a közönség számára. (2010: 25) Gray kutatásában az egyes filmműfajok plakátjai mutattak hasonlóságokat, például az akciófilmek plakátjainak sajátossága a hős főszereplő – általában férfi – megjelenítése dagadó izmokkal, valamint különféle fegyverekkel körülvéve. Arckifejezése cselekvésre készséget tükröz. (2010: 53) Ugyanígy a horrorfilmek is rendelkeznek hasonló sajátossággal, ilyen a gyilkos sziluettjének megjelenése a plakáton, de a szexuális humorral töltött vígjátékok plakátjai is gyakran női lábak között vázolják fel a cselekményt, vagy egy fedetlen női felsőtest kerül a kép középpontjába. (2010: 53) Ennek köszönhetően a néző már a plakátról el tudja dönteni, hogy az adott film milyen műfajba tartozik, ez alapján pedig eldöntheti, meg kívánja-e tekinteni. (2010: 53)

3.3.4.1. Plakátok elemzése

A *Kutyák szigete* plakátja nem árulja el a film műfaját. (lásd 1. és 2. számú melléklet) Az *Internet Movie Database* (IMDb) szerint Wes Anderson alkotása „animáció”, „kaland”, „vígjáték”. Ezek a zsánerek részben igazak lehetnek a filmre, azonban a *Kutyák szigete* nem tartozik egyértelműen egyik kategóriába sem. Ha Atari történetére fókuszálunk, akár „dráma” is lehetne, azonban a helyzet nem ennyire egyszerű. A film vígjáték minősítése sem megfelelő, – bár sok platformon így szerepel – hiszen a komikus elemeket leszámítva a film – Andersonhoz hűen – súlyos problémákat tárgyal.

Kutatásom során az 1. és 2. számú plakátokat találtam hangsúlyosnak (lásd mellékletjegyzék). Atari-t a film egyik főszereplőjeként a képeken szemből látjuk, mellette az öt kutyából álló falkát szintén semleges arckifejezéssel (lásd 1. sz. melléklet). Ami azonban rögtön feltűnik a közönségnek, az a film címének sajátos ábrázolása, valamint a színészek és a stáb neveinek egyedi megjelenítése. Mindkét plakáton vörössel jelenik meg a film címe. Azt, aki ismeri a rendező előző műveit, a cím színválasztása azonnal paratextuális információval látja el: a vörössel a film komoly hangvételére utal a rendező. Az 1. számú mellékleten a kutyák „arca” változó, azonban egyik sem tükröz boldog érzelmeket. Néhányan ijedt, mások haragos, nem

utolsó sorban pedig elgyötörten néznek a közönségre (lásd 2. sz. melléklet). A komoly színészi gárda az 1. számú melléklet plakátján jelenik meg, angolul és japánul, ami ismét a japán nyelv diadalának tudható be. Az előzeteshez hasonlóan a képen is hangsúlyt helyeznek az idegen nyelv fontosságára. Ezen a plakáton a film látványvilága is megmutatkozik, a háttérben egy szamuráj szobra és egy megfeneklett hajó látható, utalva ezzel ismét a film földrajzi elhelyezésére. A hajó, ahogy a filmből kiderül, a kis csapat fontos állomása, így a plakát kiemeli a hely és az ott elhangzott tanácsok jelentőségét. A képen a földet szemét lepi el, a háttérben pedig egy kabint láthatnak a nézők, amelyben egy szemeteszacskó látszik. Ugyanilyen kabinban ábrázolják a kutyákat és Atarit is, ezzel párhuzamba állítva őket a szállított szeméttel: a társadalom kivetettjei, – ez alatt leginkább az állatokat értem – akik nem hoznak hasznat, eldobhatóak. Fontos paratextuális üzenetet hordoz az úgynevezett „tagline” hiánya is, amely a *Kutyák szigete* esetében egy plakáton sem szerepel. A „tagline” általában „2-3 mondatból álló szöveg, amely rendszerint film plakátokon látható.” (Mahlknecht, 2015: 414, saját ford.) Mivel az adott film marketingjének része, célja, hogy megragadja a potenciális néző figyelmét, és jegyvásárlásra ösztönözze. (2015: 415) „Az emberek átcsábítása az utca túloldaláról⁵⁰” Mahlke szerint a plakátok célja – mivel a „tagline” fontos paratextuális információkkal látja el őket – az, hogy az érdeklődőből néző legyen. (2015: 414-415) Miközben a plakátok célja végül az eladások növelése, úgy más funkciókat is betölt emellett: a Gray által megfogalmazott nézői bevonódást⁵¹ is segíti. A „tagline” hiánya a képeken tehát ugyanúgy paratextuális üzenettel rendelkezik, mint a jelenléte: a képi elemekre hívja fel a figyelmet. Nem ad több információt, mint szükséges, a nézőre bízva az értelmezést a plakáton szereplő vizuális elemek alapján. A hiány utalhat a film enigmatikus voltára, előre jelezve az elrejtett talányt az animáció egyes jeleneteiben, előre utalva a szubtextus jelenlétére.

A film megjelenése előtt a közösségi médiában közzétett fő karaktereknek szentelt plakátok kizárólag online formában jelentek meg. Ilyen formában két emberi szereplőről készült még kép: Atariról, és Kobayashi polgármesterről (lásd 3. és 4. számú mellékletek). Ami először feltűnik a közönségnek, az a háttér: míg a kisfiú mögött fehér minták láthatók, úgy nagybátyja mögött éles kontrasztban fekete. Ez jelezheti előre a nézőknek az előbbi ártatlanságát, valamint az utóbbi rosszindulatát. Ugyanúgy, ahogy az 1. illetve 2. számú melléklet plakátjairól, úgy a 3. és 4. számúról sem mondható el, hogy kellemes érzelmeket közvetítenek. Atarit ijedt arccal ábrázolja, és a szeme alatti monokli sem győzi meg a

⁵⁰ „Bring the people across the street”

⁵¹ Bevonódás alatt a néző bevezetését értem a film világába, történetébe.

közönséget a kisfiú jóllétéről. Kobayashi polgármester dühöt sugároz – az, aki ismeri Anderson alkotásait, annak üzenet értékű lehet –, az arcát ugyanis szemből erős fény világítja meg. A rendező több filmjében is alkalmazza ezt a technikát, az egyénen eluralkodó hirtelen düh jeleként.

A kutyákról is készült hasonló tartalom, őket a már látott szokásos semleges arckifejezéssel ábrázolták a tervezők (lásd 5., 6., 7., 8., 9., 10. számú mellékletek). A háttér színe ezeken a képeken is fontos szerepet játszik a karakterek szerepének jelentőségét hangsúlyozzák. Több kutyáról is készült hasonló karakter-kép, a háttér náluk is a piros árnyalatait tükrözi. A fent említett plakátok alapján kirajzolódik Chief kóbor kutya helyzete. Az összes többi állaton található nyakörv, így nevük kétszer is fel van tüntetve, kivéve fekete társukat. Chief vállán egy seb látható, így a közönség ezeknek a képi üzeneteknek a nyomán el tudja őt különíteni a többiektől, és esetlegesen kóbor kutya mivolta is világossá válik a nézők számára. Ami igaz az összes plakátra, hogy a kutyák ápolatlannak tűnnek – Spots kivételével, hiszen őt a deportálás előtti állapotában ábrázolják – a szőrük koszos, össze van csomósodva, ami utalhat a magukra hagyottságukra.

A plakát, mint paratextus tehát kapcsolatban áll a szubtextussal. Utalásai ugyanúgy céloznak a komoly témákra, amelyek a filmben fellelhetők, azonban nem tartalmaz konkrét ráutalásokat.

3.3.5. A cím

Anderson interjúiban említette, hogy a film címének ötlete már *A fantasztikus Róka úr* forgatásánál megszületett, amikor Londonban sétálva megpillantott egy táblát, mely a Kutyák szigete felé vezető utat jelezte. Ezen a helyen tartották az angol uralkodók vadász kutyáit, Andersonban pedig ennek nyomán kezdett körvonalazódni a történet, amely egy szemét szigeten élő kutyákról szól. (Isle of Dogs Q&A interjú, 2018)

Sokak szerint a cím hasonlít az „*I love dogs*” („szeretem a kutyákat”) angol mondatra, amely Anderson állásfoglalását jelenti, derül ki több Twitter bejegyzésből. Elképzelhető, hogy a rendező számára is volt egy ilyes fajta üzenete a címnek, azonban az említett interjú alapján inkább tekintem véletlen egybeesésnek a kettőt. Anderson kutya-szimpatíája ettől függetlenül tagadhatatlan, figyelembe véve az előzetesben felfedezett nyomokat.

A cím egyszerű, de lefedi az animáció cselekményét. A filmben látjuk, ahogy a kutyák birtokba veszik az említett szigetet, majd a végén azt is látjuk, ahogy elhagyják azt. Anderson

előző filmjei sem rendelkeznek feltétlenül dekódolásra szánt címekkel, (*A Grand Budapest Hotel*, *A Fantasztikus Róka úr*, *A francia kiadás*), így valószínűtlen, hogy a rendező enigmatikusnak szánta volna a *Kutyák szigete* elnevezést.

3.3.6. Zene, színek és látványvilág

A film zenéjének jelentős részét Alexandre Desplat írta, aki előzőleg már dolgozott több Anderson filmen is – *A fantasztikus Róka úr*, *A Grand Budapest Hotel*, *A francia kiadás*. Mellette a hitelesség nevében dolgozott Kaoru Watanabe, aki az animáció egyik legtöbbször hallott, „Taiko dobolás” című számát is szerezte. Emellett több Akira Kurosawa film zenéje is felhangzik – *A hét samuráj*, *A részeg angyal*. A zene és a színek együttes változása paratextuális üzenetet hordoz. Mire azonban az animáció megjelenik, a néző tudatában lehet a zeneszerzőnek is. Desplat számos híres film zenéjét írta, mégis markáns a különbség az Anderson által rendezettek és egyéb alkotások között. Az andersoni filmek zenéje, értve ezen a Desplat által komponált filmzenét, többnyire derűsek, magas hangokat használnak, sokszor hallható bennük egyfajta csilingelő dallam. A *Kutyák szigete* annyiban különbözik, hogy esetenként mély énekhangokkal, illetve dobokkal teszi fenyegetőbbé, szomorúbbá az adott számot. A vidám dallamok révén Anderson filmjei gyermekibbnek tűnnek, azonban a *Kutyák szigetében* többször hallható, induló szerű dalok a politikai eseményekre terelik a figyelmet. A növekvő intenzitás egyik kifejezőeszköze a hangszintek változása is lehet (Kümmerling-Meibauer, 2013: 110), Desplat és Watanabe a filmben a fokozódó feszültséget nagyrészt dobokkal érzékelteti.

A filmben több alkalommal hallható egy dallam, amelyet Atari füttyül. Nyolcszor hangzik fel, amely Atari felhívása a kutyák számára az engedelmességre. Ez a dallam hallható például abban a jelenetben, amelyben Atari beszédével buzdítja a kutyákat az ellenállásra, illetve Kobayashi polgármester penitenciájakor is, amikor megbánja eddigi tetteit. Szintén ez a dal hangzik fel, amikor Chief elhagyja Atarit az elhagyatott vidámparkban, de a kisfiú füttyülésére válaszolva visszatér hozzá: ekkor kezd kapcsolatuk bizalmassá válni, a kutya ezek után lesz hűséges Atarihoz. A való életben is sokszor füttyel hívjuk magunkhoz kutyánkat, ezért a dal ennek megjelenítésére szolgálhat, az engedelmességre való felhívás hasonlata lehet. Másrészt szolgálhat a kutyák szabadságának, jóságának kifejezésére is. A film csúcspontjának nevezhető a pillanatban is felhangzik, amikor Kobayashin eluralkodik a düh, azonban a dalt meghallva a kutyák jótettei és emberszeretete jutnak eszébe. A dallam végig kíséri a filmet, azonban kizárólag a kutyákkal kapcsolatos jeleneteknél hallható.

A filmben több helyen találunk utalást a japán rendező, Akira Kurosawa munkásságára. Ez nemcsak a zenében vagy látványvilágban nyilvánul meg, de a kutyaszereplők választásában is szerepet játszhatott, utalva Kurosawa *Veszett kutya (Stray Dog)* című filmjére. Emellett tartalmi utalások is találhatóak a japán rendező filmjeire, azonban itt átlépnénk az intertextualitás területeire, amelyet ebben a dolgozatban nem célok vizsgálni.

A színek az andersoni művekben mindig fontos szerepet játszanak: a rendező élénk, leginkább elsődleges színeket használ, amelyeknek nem csak gyönyörködtető, esztétikai szerepük van, hanem paratextuális üzenetet is hordoznak. A vörös jelentése a *Kutyák szigetében* is fontos: számtalan helyen megjelenik különböző kontextusokban. Az újságban, ahol Atari elrablásáról írnak az őt érintő szalagcímeket írják pirossal, illetve a kutyák képei alatti feliratot: elrablók/megmentők (*abductors/rescuers*). Tracy gondolattérképén a lényeges nyomok is vörös fonallal vannak összekötve. A skálán a piros színnel szemben helyezkedik el a kék: a filmben ennek is külön szerepe van. A szérum, amelyet Watanabe professzor kidolgoz a kutya-influenza és a túlnépesedés megoldására kék színű. Amint a betegek véráramába jut az addig vörösén izzó ereket és szerveiket szintén kékre festi, jelezve ezzel a gyógyulást. Atari polgármesterré választása napján fellőtt kék tűzijáték szintén a város gyógyulását szemléltetheti a korrupt, autokrata hatalom alól.

A *Kutyák szigetében* sokszor dominál a fekete és a fehér szín. Ez is betudható Kurosawa hatásának: Anderson törekedhetett arra, hogy a japán rendező fekete-fehér filmjei nem csak zenéjükkel, de képi világukkal is megjelenjenek alkotásában. Az „andersoni paletta” egyébként főként meleg, szaturált színekkel dolgozik, amelyek filmjei gyermeki-mesei hangulatát erősíti, és elkendőzi az alatta rejtőző komoly témákat.

A három vizsgált filmbéli paratextus közül a színek használatát tartom a leghangsúlyosabbnak: a reinterpretációs folyamatban fontos szerepet játszanak, dinamikájuk felfedi a rejtett szubtextuális üzeneteket. A zene, csakúgy, mint a színek, interpretatív funkcióval bír, és segíti az értő befogadót az alkotó rejtett üzenetének dekódolásában.

3.3.7. A rendező és a színészek

Anderson egy megosztó rendező. Kevés olyan néző van, aki semlegesen érez iránta. Nincs olyan filmje, ami ne lenne tipikusan andersoni. Ha nem tüntetnék fel a nevét, akkor is tudná a munkásságát ismerő néző, hogy ki rendezte az adott filmet. A közönség online felületen közzétett hozzászólásai között volt, aki bevallotta, hogy ha előre tudja, hogy ki a rendező, akkor jobb értékelést adott volna. Mivel minden promóciós terméken – előzetes, plakát – a

rendező neve az elsődleges befolyásoló tényező, így ez gyakorolja a legnagyobb hatást a nézőre. Amennyiben ismeri a munkásságát, úgy tudni fogja, hogy milyen látványvilágra, színekre, zenére, cselekményre számíton, valamint számítani fog rá, hogy a legapróbb részlet is üzenetet hordozhat. Ugyanebből az okból kiindulva a színészi gárda sem tartogathat nagy meglepetést, mivel Anderson több filmjében is ugyanazokkal a színészekkel dolgozik. Jeff Goldblum, Bill Murray és Edward Norton is ebbe az „állandósult” andersoni színészi körbe tartoznak, így az ő szereplésükre számíthat a közönség.

Anderson elsődleges célja a filmjeivel nem az eladások növelése. Interjúiban többször nyilatkozott alkotásai iránti odaadásáról, illetve említi a stop-motion technika miatti alacsony nézői számokat is. Nem profit orientált hozzáállását erősíti az a tény is, hogy míg az egyik plakáton feltüntetik az összes színész nevét, a másikon egyedül Andersoné olvasható, illetve az előzetesben is a rendezőre helyeződik inkább a hangsúly, igaz a filmben szokásosan a film elején olvashatók a stáb nevei. A film legjelentősebb promóciós paratextusa mégis a rendező és a színészek kiléte, mely így nem csak értelmezési de kereskedelmi funkcióval is bír.

Genette az Andersonéhoz hasonló szerzői névelhelyezést „erratikusnak” hívja, amely a szerző nevének és a mű címének „az epitextusban, reklámokban, [...] cikkekben, interjúkban, beszélgetésekben, hírforrásokban való szétszórását⁵²” (1997a: 38, saját ford.) jelenti. „Minél ismertebb a szerző, a neve annál nagyobb helyet foglal el⁵³” – folytatja Genette (1997a: 39, saját ford.). Azonban nem csak a hírnév szempontjából rendelkezik lényeges befolyással az ilyen típusú paratextus: „gyakran a szerző neve (amelynek meghatározó tematikus relevanciája lehet), a nemzetisége vagy társadalmi osztálya [...], vagy rokonsága egy ismertebb személlyel⁵⁴” is tényező lehet. (1997a: 40, saját ford.) Genette meghatározása azonban kibővíthető a rokonságon túlra is: amennyiben a szerző kapcsolatban áll más híres személlyel, és a néző tudatában van ennek, az ugyanúgy formálja a befogadó értelmezésének módját, mintha rokoni szálak fűznék egyes hírességekhez. Amennyiben az utolsó említett szempontot vizsgáljuk, akkor a színészek – különösen az „állandósult andersoni színészek” – neveinek lehetséges jelentése rendkívül széles skálán mozoghat. Edward Norton ismerős lehet a *Harcosok klubjából*, ezzel az idősebb nézők számára közvetíthet paratextuális üzenetet. Jeff Goldblum a *Jurassic Parkban* játszott szerepe miatt a fiatalabb korosztályt buzdíthatja az

⁵² „Erratic: along with the title, the name if the author is strewn throughout the epitext, in advertisements, [...] articles, interviews, conversations, news items...”

⁵³ „...the better known the author, the more space his name takes up.”

⁵⁴ „...often the author's sex (which may have crucial thematic relevance), and sometimes the author's nationality or social class [...] or kinship with some better-known person.”

andersoni filmek megtekintésére. A sort még lehetne folytatni, azonban az alapvető befolyásolási ereje minden szereplő névnek ugyanaz: előzetes jó tapasztalatok velük kapcsolatban a megtekintést ösztönzik, a rosszak pedig az ellenkezőjét.

Anderson sokat foglalkozik a fiatalság gondolatával. Várható volt tehát, hogy ebben a filmjében is kamaszok kezébe helyezi az irányítást. A *Kutyák szigetének* két emberi főszereplője Atari és Tracy, akik felnőtteket megvető bátorsággal állnak szembe a romlott Kobayashi polgármesterrel. A gyermekinek álcázott világok és a fiatalokra helyezett hangsúly egy ismétlődő mintává nőtte ki magát a rendező munkásságában. James Naremore Godard munkásságát illetően fogalmazza meg a következőket:

Elvethetjük [Godard-t] mint »kamasz« de mielőtt felnőttek és tudósok neveznénk magunkat, emlékeznünk kell arra, hogy a serdülőkor az emberi fejlődés fontos időszaka – a kulturális ellenállás ideje, amikor a felfedezések születnek. Amennyiben Godard kamasz, úgy legalább megmutatja, hogy a populáris kultúráról lehet kevésbé elnyomott módon beszélni, mint a magas művészet, és ez a kritikai lelkesedés lázadó, szellemes energiává változtatható.⁵⁵

1990: 21 (saját ford.)

Anderson – ahogy a *Kutyák szigetében* is láthatjuk –, hasonló szemléletet képvisel, mint Godard. (Orgeron, 2007: 44) Orgeron cikkében „gyakran félreértettnek” nevezi Andersont, aki a filmjei által létrejött „andersoni univerzum” közepe. (2007: 44) Anderson főszereplői gyakran fiú-férfi karakterek, és a kamaszságuk nem feltétlenül korukból fakad: a serdülőkorúakra jellemző viselkedés előfordulhat életkortól függetlenül is. A *Kutyák szigetében* nem jelenik meg erősen a kamaszság a serdülőkorú szereplőkön kívül, azonban egyes jelenetekben mégis tapasztalható. Ilyen például a Yoko Onoval – Watanabe professzor asszisztensével – folytatott beszélgetés, ahol Tracy-nek kell az elkeseredett tudóst talpra állítania. Ugyanez megfigyelhető abban is, hogy Kobayashi polgármester leleplezésekor a két fő karakter, Atari és Tracy, két kamasz vet véget az évek óta fennálló diktatúrának.

A rendező neve nem csak értelmezési keretet ad a filmnek, hanem kereskedelmi funkciót is betölt. Amellett, hogy az Andersonnal kapcsolatos érzések segítik a potenciális néző döntését

⁵⁵ „We can dismiss him as »adolescent,« but before we rush to proclaim ourselves adults and scholars, we should remember that adolescence is an important period of human development – a period of cultural resistance, when discoveries are made. If Godard is adolescent, he at least shows us that popular culture can be talked about in a less repressed fashion than high art, and that critical enthusiasms can be channeled into a rebellious, witty energy.”

a megtekintés mellett vagy ellen, a közönség interpretációját is segíti, amennyiben ismeri a rendezőt. A színek, zene, rendezési stílus, – amelyek mentén Anderson dolgozik a – reinterpretációs folyamatban is jelentős szerepet játszanak, hiszen kiemelik a nyomokat, amelyeknek segítségével a szubtextus a felszínre kerül. Ez alapján a fent említett peritextusok értelmezést segítő funkcióját tartom legértékesebbnek.

4. Összegzés

A dolgozat keretei nem teszik lehetővé, hogy a paratextus és a szubtextus egymásra gyakorolt hatásáról általánosságokat fogalmazzunk meg, ezért kizárólag a vizsgált filmen megfigyelt dinamikákat kívánom összegezni.

A genette-i elmélet használata filmekben nem újdonság, nem sokkal Genette kutatásának megjelenése után használták elméletét filmek vizsgálatára. (Stanitzek, 2005: 36) Filmek esetében a legnagyobb kihívást a szerző kiléte, illetve azok a paratextusok jelentik, amelyeknél a „kommunikációelmélet absztrakciója” (2005:37) lép fel. Összességében azonban „a könyv funkcionálhat úgy, mint a film kommunikációs rendszerezője, a mű természetes körvonalazásaként.” (2005: 37) Kutatásomhoz megfelelő elméleti keretet nyújtott Genette terminológiája a filmet körülvevő üzenetek funkciójának és jelentésének értelmezéséhez, annak ellenére, hogy a genette-i elmélet más médiumra történő alkalmazásának módja egyelőre nem kellőképpen árnyalt.

A *Kutyák szigetének* paratextusai, ha film a műfaját nem is, de hangulatát előrevetíti, jelzi a komoly témák és társadalomkritika szubtextuális jelenlétét. Többek között hangsúlyozzák a színek utalásait, illetve a részletek jelentőségteljességét. A filmben a vörös szín használata a diktatúra egyes mozzanatait emeli ki, míg a skálán szembe helyezkedő kék szín a gyógyulás metaforája. Atari polgármesterré választásával Megaszaki városa meggyógyul Mayor Kobayashi önkényuralma alól, ugyanez tapasztalható a kutyákkal is, a kék ellenszérum szervezetükbe juttatásakor. A plakátok szintén paratextuális üzenettel látják a nézőt: a kutyák mocskos szőréről és Atari monoklijából a szubtextus már felsejlik. A rendező neve fontos paratextus kereskedelmi és értelmezési funkciója szempontjából is: kereskedelmi szempontból segíti a néző döntését, hogy megtekintse-e a filmet vagy sem, értelmezési szempontból pedig a részletek jelentőségére hívja fel a figyelmet. Anderson nevének paratextusa garancia a részletek gazdagságára és jelentőségére, a képernyőn semmi sem jelenik meg nincs véletlenül (pl. színválasztás).

Szubtextus szempontjából alapvetőek a részletek, bennük találhatóak azok a nyomok, amelyeket követve a közönség dekódolja majd a rejtett jelentést. Erre többek között példa a hely, ahol a kutyákat összegyűjtik: a kapu felirata, az ott bemutatott körülmények és az elgázosítás utalása megjeleníti a holokausztra tett rejtett utalásokat. Ezáltal a film rejtett dimenziója – a témák, amelyeket magában rejt –, a nyomok követésével feltárulnak, ténylegesen reinterpretációs folyamatot indítanak el. Miután a néző felfedezte a szubtextuális

tartalmat nem tud újra ugyanazzal a tekintettel nézni a filmre, mint előtte: a házikedvencét kereső kisfiú története eltörpülni látszik a megfogalmazott társadalomkritika súlya alatt.

Ahogy Birke és Chirst megfogalmazta, a genette-i elmélet digitális textusokra való alkalmazásakor módosulhatnak, illetve összefolyhatnak a fogalmak. (2013: 67-70) A szubtextus paratextus nélkül – amennyiben fennállhatna ilyen helyzet – nehezebben volna értelmezhető. Azok a szubtextusra vezető nyomok, amelyek kizárólag a textusban lelhetőek fel, nem lennének könnyen lokalizálhatóak (például a rendező interjúi nélkül). „Külső”⁵⁶ befolyás hiányában a félreértelmezések száma is jelentős lenne. Tehát van kapcsolat a két fogalom között, azonban a szubtextus dekódolását kizárólag az értelmezési funkciót szolgáló paratextusok segítik. A paratextus és a szubtextus közösen alkotja a textust, szubtextus nem állhat magában, paratextuális előhírnökök nélkül. Ugyanúgy ahogy Genette szerint a paratextus leválasztása a textusról is körülményes⁵⁷. Ebből következik, hogy ellentmondás sem lehet a két fogalom között. A kettő szimbiózisban létezik egymás mellett, emelve a film színvonalát és élvezhetőségét különböző korú, értő és nem értő nézők számára. A paratextus egyik sajátossága, hogy rámutat a szubtextus jelenlétére, tartalmazza annak részleteit.

Genette elméletének alkalmazása más médiumokra nem lehetetlen, sőt, szükséges. Filmek esetében a szubtextus vizsgálata rengeteg lehetőséget rejt, gyermekek számára gyártott tartalmak elemzésénél jelentős szerepet játszhat. Filmek esetében a korhatár meghatározását is megkönnyítheti, illetve egységesítheti. A paratextusok elemzése is ebből a szempontból válhat fontossá: kapcsolata a szubtextussal kiküszöbölheti a filmekről a közönségben előzetesen kialakult téves képet, például az animációs filmek gyermeki hangulatán átlátva felfedheti a film tényleges témáját. A genette-i elmélet alkalmazása filmre, mint médiumra tehát bizonyos fokig lehetséges, azonban jövőbeni pontosítása és rendszerezése még várhat magára.

⁵⁶ „Külső” jelzőt itt nem szó szerinti értelemben használom. Mivel a paratextusok elhelyezkedése változatos (textusok kívül, belül, illetve annak határán) így a külsőt a nem textuális jellegű üzenetekre értem, hanem ami az adott textushoz közvetlenül nem kapcsolódik.

⁵⁷ „...a szöveg paratextusa nélkül olyan, mint egy elefánt hajcsára nélkül, kikapcsolt áramellátású, a paratextus a szöveg nélkül pedig egy hajcsár elefántja nélkül, egy buta műsor.” (Genette, 1997a: 410, saját ford.)

5. Források

5.1. Filmográfia

Anderson, W. (Rendező). (2018). *Isle of Dogs* [Mozifilm].

5.2. Szakirodalom

Babbie, E. (2001). *A társadalomtudományi kutatás gyakorlata*. Balassi Kiadó.

Batchelor, K. (2018). *Translation and Paratexts*. Routledge.

Birke, D., & Christ, B. (2013). Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field. *Narrative*, 65-87.

Brookey, R., & Gray, J. (2017). Not merely para: Continuing steps in Paratextual Research. *Critical Studies in Media Communication*, 101-110.

de Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. University of California Press.

Dorey, T. (2012). Fantastic Mr Filmmaker: paratexts and the positioning of Wes Anderson as Roald Dahl's cinematic heir. *New Review of Film and Television Studies*, 169-185.

Ekman, P. (1992). An Argument for Basic Emotions. *Cognition and Emotion*, 169-200.

Galton, F. (1909). *Essays in eugenics*. London: The Engineers Education Society.

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the second degree*. University of Nebraska Press.

Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Press Syndicate of the University of Cambridge.

Gilchrist, C., & James, H. (2008). *The turn of the screw*. Harlow: Pearson Education.

Gray, J. (2010). *Show Sold Separately: Promos, Spoilers and other Media Paratexts*. New York University Press.

Kernan, L. (2004). *Coming attractions: Reading American Movie Trailers*. University of Texas Press.

Kleckler, C. (2015). The other kind of film frames: a reseaech report on paratexts in film. *Word & Image*, 402-413.

Kümmerling-Meibauer, B. (2013). Paratexts in Children's Films: the Concept of Meta-filmic Awareness. *Journal of Educational Media*, 108-123.

- Laqueur, W., & Baumel, J. T. (2001). *The Holocaust Encyclopedia*. Yale University Press.
- Mahlknecht, J. (2015). Three words to tell a story: the movie poster tagline. *Word & Image*, 414-424.
- Naremore, J. (1990). Authorship and the Cultural Politics of Film Criticism. *Film Quarterly*, 14-23.
- Orgeron, D. (2007). La Camera-Crayola: Authorship Comes of Age in the Cinema of Wes Anderson. *Cinema Journal*, 40-65.
- Osofsky M., J., Bandura, A., & Zimbardo, P. G. (2005). The role of moral disengagement in the execution process. *Law and Human Behavior*, 371-393.
- Stanitzek, G. (2005). Texts and Paratexts in Media. *Critical Inquiry*, 27-42.
- Walker, S. F. (2019). *Cryptic Subtexts in Literature and Film: Secret Messages and Buried Treasure*. Routledge.
- Zimbardo, P. G. (2012). *A Lucifer-hatás: Hogyan és miért válnak jó emberek gonosszá?* Ab Ovo Kiadó.

5.3. Interjúk és egyéb internetes források

5.3.1. Cikkek

- Dargis, M. (2018, March 22). Review: Wes Anderson's Bleakly beautiful 'isle of dogs'. The New York Times. Letöltve: 2022. 10. 20.
<https://www.nytimes.com/2018/03/22/movies/isle-of-dogs-review-wes-anderson.html>
- Fujii, M. (2018, April 13). What Wes Anderson's "Isle of dogs" gets right about Japan. The New Yorker. Letöltve: 2022. 10. 20.
<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/what-isle-of-dogs-gets-right-about-japan>
- Henderson, O. (n.d.). *Isle of Dogs Movie Review & Film Summary (2018): Roger Ebert*. movie review & film summary (2018) | Roger Ebert. Letöltve: 2022. 10. 20.
<https://www.rogerebert.com/reviews/isle-of-dogs-2018>
- Los Angeles Times. (2018, March 21). Review: Wes Anderson's 'isle of dogs' is often captivating, but cultural sensitivity gets lost in translation. Los Angeles Times. Letöltve: 2022. 10. 20.
<https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-isle-of-dogs-review-20180321-story.html>

Los Angeles Times. (2009, October 11). *Fur flies on 'mr. Fox'*. Los Angeles Times. Letöltve: 2022. 08. 22.
<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2009-oct-11-ca-mrfox11-story.html>

Piya Sinha-Roy March 22, 2018 at 02:01 P. M. E. D. T. (n.d.). *Wes Anderson explains why he went to Japan for 'isle of dogs'*. EW.com. Letöltve 2022. 10. 20.
<https://ew.com/movies/2018/03/22/wes-anderson-japan-isle-of-dogs/>

5.3.2. Interjúk

Film4video. (2014, February 25). *Wes Anderson on fantastic mr Fox | Film4 interview special*. YouTube. Letöltve: 2022. 09. 14.
<https://www.youtube.com/watch?v=QVDBHB5Ezps>

filmlincdotcom. (2018, March 24). *'isle of dogs' Q&A | wes anderson & cast*. YouTube. Letöltve: 2022. 09. 10.
<https://www.youtube.com/watch?v=OKFBFW0TgzA&t=1207s>

TheHotButton. (2012, April 15). *DP/30: The fantastic mr Fox, director Wes Anderson*. YouTube. Letöltve: 2021. 03. 12.
<https://www.youtube.com/watch?v=9OuK--xC4M0&t=1s>

Wes Anderson: 'I wanted language to play a role without it becoming an obstacle'. Little White Lies. (2018, March 30). Letöltve: 2021. 02. 15.
<https://lwlies.com/interviews/wes-anderson-isle-of-dogs-interview/>

wpsu. (2015, January 16). *Margaret Atwood on the Handmaid's Tale, religion and becoming a writer*. YouTube. Letöltve: 2022. 10. 16
https://www.youtube.com/watch?v=D5Wj_JQ6NhY&t=8s

5.3.3. Egyéb

FoxSearchlight. (2017, September 21). *Isle of Dogs | Official Trailer | Fox Searchlight*. YouTube. Letöltve: 2021. 01. 04. https://www.youtube.com/watch?v=dt__kig8PVU

IMDb.com. (2018, April 13). *Isle of Dogs*. IMDb. Letöltve: 2022. 10. 13.
<https://www.imdb.com/title/tt5104604/>

Isle of Dogs Movie poster (#1 of 26). IMP Awards - All the Latest Movie Posters. (n.d.). Letöltve: 2022. 04. 06.
http://www.impawards.com/2018/isle_of_dogs.html

Na. (n.d.). *Isle of Dogs*. Rotten Tomatoes. Letöltve: 2022. 10. 13.
https://www.rottentomatoes.com/m/isle_of_dogs_2018

6. Mellékletek



1. számú melléklet: a *Kutyák szigete* reklámplakátja



2. számú melléklet: A *Kutyák szigete* reklámplakátja a stáb nevei nélkül



3. számú melléklet: Atari karakterének plakátja, internetes extra tartalom



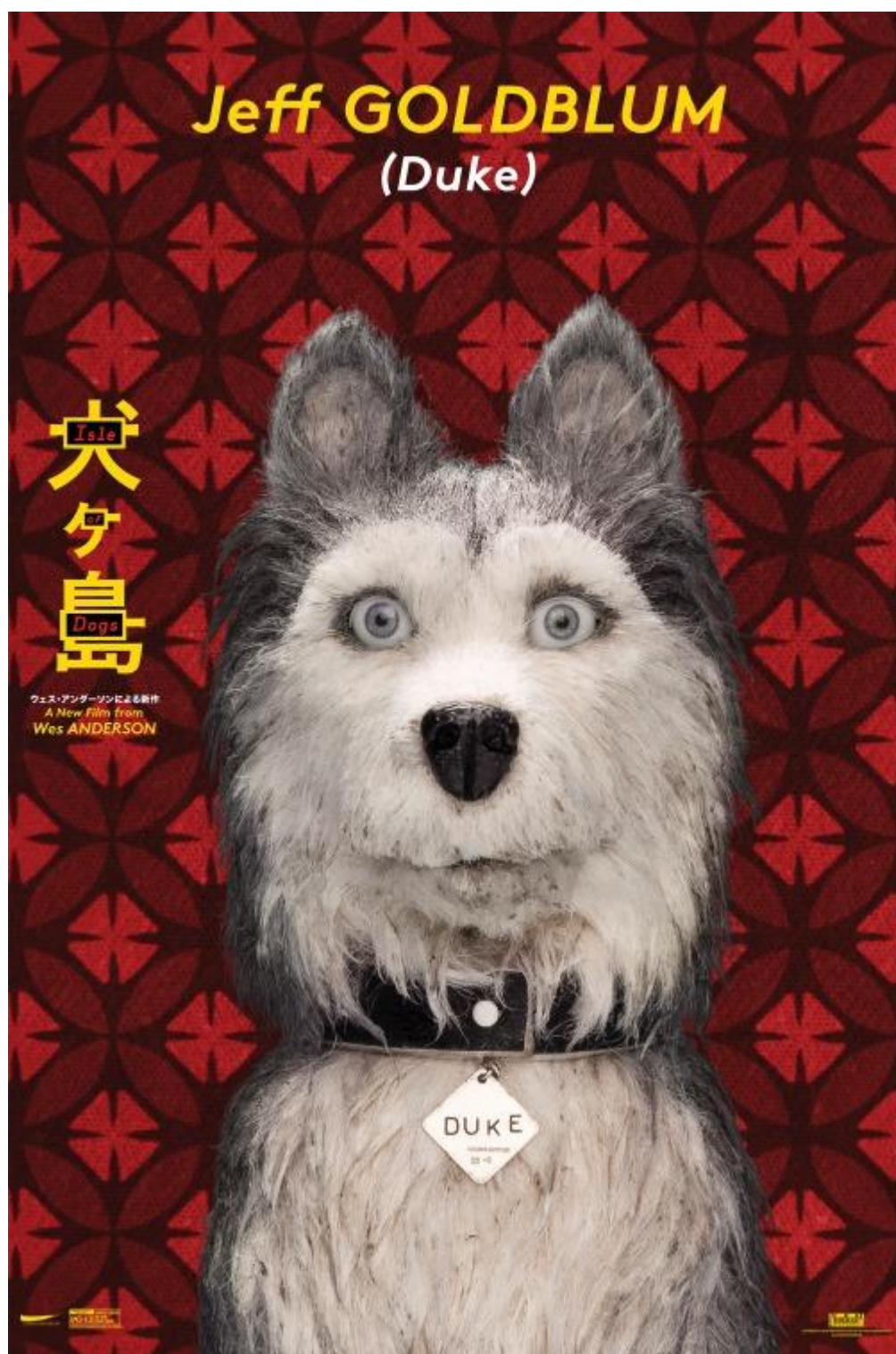
4. számú melléklet: Kobayashi polgármester karakterének plakátja, internetes extra tartalom



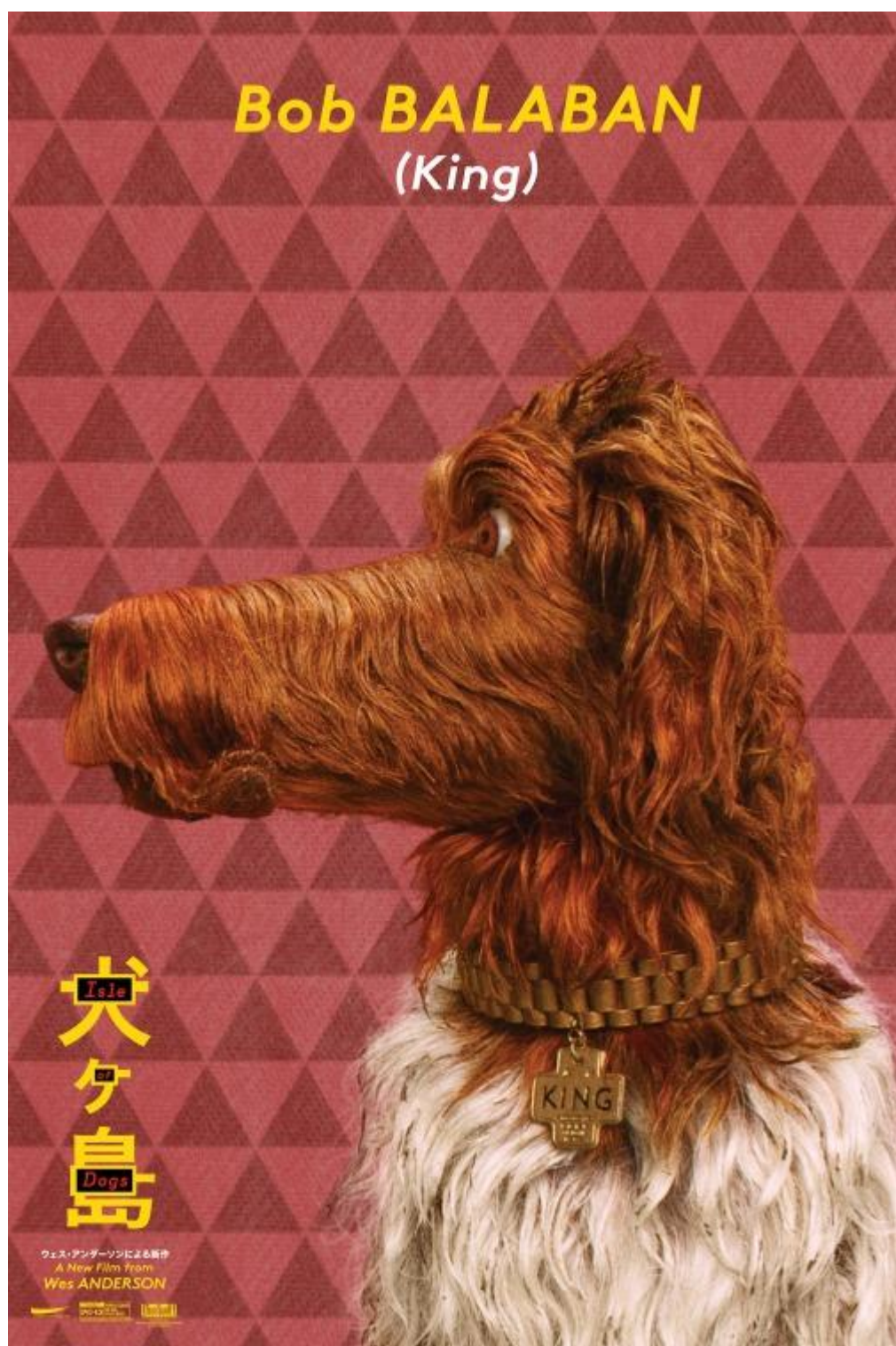
5. számú melléklet: Chief karakterének plakátja, internetes extra tartalom



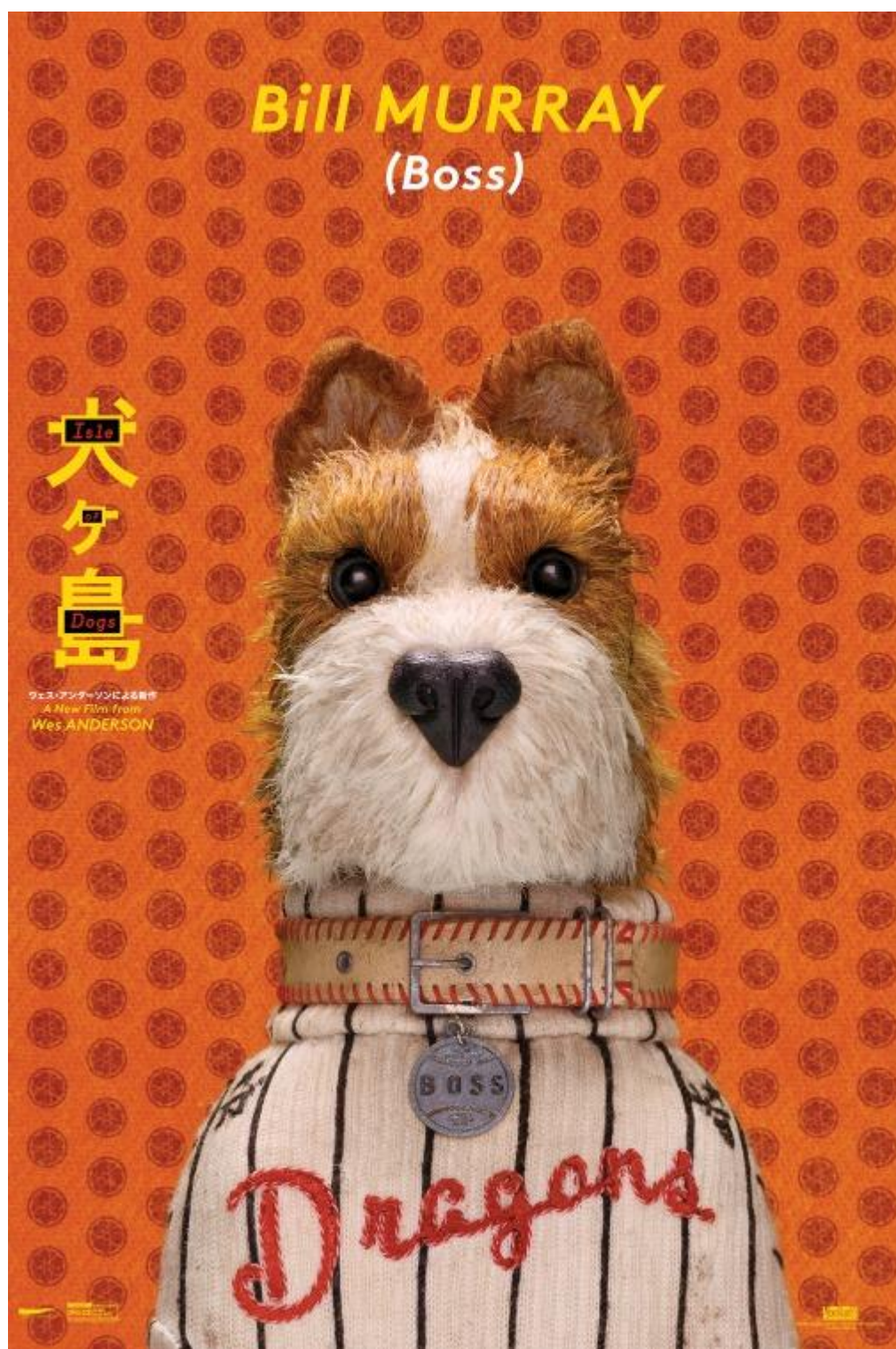
6. számú melléklet: Spots karakterének plakátja, internetes extra tartalom



7. számú melléklet: Duke karakterének plakátja, internetes extra tartalom



8. számú melléklet: King karakterének plakátja, internetes extra tartalom



9. számú melléklet: Boss karakterének plakátja, internetes extra tartalom



10. számú melléklet: Rex karakterének plakátja, internetes extra tartalom