

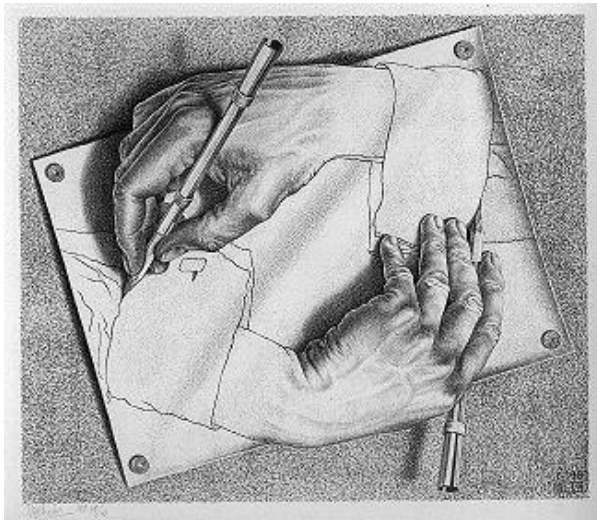
Mi a reflexivitás?

Mottó: *“Egy kamera, amely önmagát filmezi a tükörben, az lenne az abszolút film.”*

(Jean-Luc Godard)

1. A gondolkodás és a művészet általános jellemzője (reflexív és mimetikus ábrázolás kettőssége)

A „reflexivitás” szó eredete: a latin *relexio/reflectere* igéből származtatható (= visszahajlás). Robert Stam így ír róla: „a fogalom a filozófiából és a pszichológiából származik, ahol a tudat ama képességét jelölte, hogy önmaga alanya és tárgya is tud lenni a gondolkodás során” (vagyis tudunk gondolkozni arról, hogy gondolkozunk). (...) Minden olyan esetben reflexivitásról van szó, amikor az emberek például „beszélnek arról, hogy beszélnek”. A



művészetben a kulturális termékeknek azt a sajátos képességét jelenti, hogy mintegy “tükörben tudják szemlélni önmagukat.” (*Reflexivity in Literature and Film. From Don Quijote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia University Press, 1992, xiii.)

A reflexivitás tehát nem csupán a nyelv lehetősége (= a képesség, hogy beszélni tudunk a nyelvről) vagy a művészet bizonyos korszakainak jellemzője, esetleg divatja, hanem legáltalánosabban a gondolkodás sajátossága (= gondolkodni tudunk arról, hogyan gondolkodunk).

A reflexivitással rokon fogalmak:

- *metanyelv* (= a nyelv, amely magáról a nyelvről beszél),
- *narcisztikus művészet / narcisztikus narráció* (= művészet/elbeszélés, amely mintegy a saját tükörképét mutatja),
- *önreferencialitás* vagy *metareferencialitás* (= saját magára utaló, mutató szöveg jellemzője)
- *öntudatos fikció* (=fikció, ami mintegy tudatában van saját fikcionális voltának),
- *metafikció* (= a fikcióról szóló fikció)
- *illúzió-ellenesség, ellenfilm* (angolul: counter cinema) (= a valóság illúziójával szemben a műviséget hangsúlyozó, előtérbe helyező film)

Opcionális olvasmány: Mindezekről itt lehet jó összefoglalót olvasni angol nyelven:
http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metanarration_and_Metafiction

A művészi közlés tekintetében a reflexivitás/reflexív (= az ábrázolás illuzórikus voltát leleplező, azt hangsúlyozó) kifejezőmód szembeállítható a realitás illúzióját nyújtó, *mimetikus* (= „átlátszó,” a valósághoz való közvetlen hozzáférés illúzióját nyújtó) ábrázolásmóddal.

Robert Stam szerint: “a reflexivitás szakít azzal a feltételezéssel, hogy a művészet átlátszó kommunikációs forma lenne, egy ablak világra, valamiféle tükör, amit végighordozunk az országúton.” (1992, xi.)

A film különösen alkalmas arra, hogy úgy értelmezzük, mint egy ablakot a világra. A mozgóképek jellemzője a valóság illúziójának a megteremtése, a lefilmezett világ „mágikus jelenléte,” vagyis az, hogy amikor filmet nézünk, az az érzésünk, hogy magát a valóságot figyeljük a filmes „ablakon”, képkereten keresztül. Az ún. klasszikus elbeszélő film technikai különösen alkalmasak arra, hogy a néző a lefilmezett emberekre, tárgyakra, tájra, akciókra figyeljen, a film médiuma maga pedig, amely révén mindezt látjuk, viszont rejtve maradjon. Ezt nevezzük a médium „átlátszóságának,” amely a klasszikus elbeszélésmód „önmegsemmisítő”, észrevétlen, mimetikus stílusában maximálisan érvényesül. Ezzel szemben a reflexív kifejezőmódban a film sajátos eljárások (például a filmkészítés eszközeinek a megmutatásával), reflexív stílus eszközök segítségével tudatosítja a nézőben azt, hogy filmet látunk, hogy a kép nem maga a valóság, hanem a számunkra létrehozott, megszerkesztett, mesterséges látvány.

Figyeljük meg az alábbi két részletet, a *Robin Hood* történet két filmváltozatából. Mindkét részlet átírja a klasszikus történet azon mozzanatát, hogy az íjászversenyen Robin Hood a legjobban célzó íjász. Az első részletben, a Kevin Reynolds által rendezett *Robin Hood, Prince of Thieves* (1991) című filmből, az átírás és a képi megjelenítés a mimetikus ábrázolásmódnak megfelelően történik, a nézőnek a térbeli-időbeli eligazodását segíti, s a helyzettel és a főhőssel való érzelmi azonosulást segíti elő. Mindannyian tudjuk, hogy Robin legendásan jó célzó, Lady Mariann és Robin azonban játékosan viszonyul a helyzethez s a gyerek előtt nem legendás hősiességét, ügyességét fitogtatja, inkább bölcs szülőkhöz hasonlóan viselkednek, s ezáltal elnyerik a néző szimpátiáját. Mel Brooks paródiájában, a *Robin Hood. Men in Tights* (1993) című filmben viszont az átírás reflexív módját látjuk. Az íjászversenyen, a híres áthasított nyílvessző epizódban, Robin bizonyul a gyengébb célzónak. A filmben feltűnő anakronizmusok mellett, melyek elbizonytalanítják a nézőt, afelől, hogy mikor és hol is játszódik a történet, hirtelen egy meglepő gesztussal Robin előrántja a film forgatókönyvét bizonyítékkul arra, hogy mégis neki kell győznie. Ennek nyomán a többi szereplő is a forgatókönyvből ellenőrzi, hogy ennek valóban így kell lennie. Mel Brooks a vicces ötlet (gag) által egyértelműen tudomásunkra hozza, hogy nem a

sherwoodi erdőben járunk, hanem filmet látunk, s a történetet mintegy kívülről, ironikusan nézzük.

[Robin Hood.Prince of Thieves. Archery.clip \(1991\)](#)

[Robin Hood.Men inTights. Archery Contest.clip \(1993\)](#)

2. A mimetikus és a reflexív kifejezésmód kettőssége

A mimetikus és a reflexív kifejezés nemcsak egymás alternatívájaként jelentkezik a művészetekben, hanem egyazon művön belül is, ezek kettőssége, váltakozása a művészet általános jellemzőjének is tekinthető. Az irodalomelméletben Robert E. Scholes írta le többek között (*Fabulation and Metafiction* című könyvében, 1979), hogy minden fikció lényege ez a kettősség: a „fabuláció” élvezete, annak hihetősége, elfogadása, másrészt pedig annak a tudata, hogy mindez csupán a képzelet szüleménye. Patricia Waugh az irodalmi metafikció történetét és elméletét bemutató könyvében (*Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, 1984) emellett még azt is hangsúlyozza, hogy a Bahtyin által leírt dialogicitás (dialogism) (a különböző diskurzustípusok asszimilációja) voltaképpen minden fikcióra érvényes. Ezek pedig valamilyen mértékben mindig relativizálják egymás autoritását. A realizmus úgy működik, hogy elfojtja ezt a dialógust, a konfliktust látszólag megoldja azáltal, hogy alárendel mindent az istenszerű, mindentudó alkotó domináns „hangjának.” A metafikció narcisztikus változatai tetszelegve mutatják meg egy ilyen kompromisszum lehetetlenségét.

Robert Stam az irodalom és a filmművészet történetének párhuzamos elemzésével érvelt amellett, hogy a reflexív–nem reflexív bináris megosztottság helyett valójában egy „folytonos reflexivitás árnyalt spektrumával” kell számolnunk (1992. xvi). Számos olyan szöveget láthatunk, amely egyszerre reflexív és megteremti a valóság reprezentációjának az illúzióját is.

3. A reflexivitás mint a valóságtükrözés álcája

Michael C. Finke (*Metapoesis. The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov*. Durham–London, Duke University Press, 1995) arról ír, hogy a reflexív fogalmazásmód megjelenhet úgy is, mint a valóságtükrözést elleplező kifejezésmód. A reflexív szövegezés mód tulajdonképpen mindig egy jól meghatározott befogadót feltételező és célba vevő diskurzus (a reflexív nyelvezetet értő, a reflexív utalásokat felfogó közönséget feltételez).

A reflexivitásnak ezt a lehetőségét jól megvilágítja a Lucian Pintilie *Why Are the Bells Ringing, Mitica?* (*De ce trag clopotele Mitica*, 1981) című filmje. A film a Ceaușescu kor Romániájában készült adaptáció, melynek irodalmi alapjául Ion Luca Caragiale groteszk-szatirikus írásai szolgáltak. A film tulajdonképpen burkolt formában nem az irodalmi mű

régmúlt világról szól, hanem arról a társadalmi, morális nyomorról, azokról az elferdült jellemekről, abszurd világról, ami a Ceaușescu kor emberének a valóságát jelentette. Mivel a Ceaușescu diktatúra idején nem lehetett úgy ábrázolni a világot, hogy ne a virágzó életről szólt volna, Pintilie szükségképpen úgy mutatja meg a nyomorúságos külvárosi világot, hogy egy önreflexív keretbe helyezte, ezzel próbálva álcázni annak az aktuális jelenre vonatkoztatható üzenetét, mintegy idézőjelbe helyezve a történetet. A film bevezető szekvenciájában, miután egy realista-naturalista, komor kocsmajelenetben megmutatta a főszereplőket, és leütötte a film groteszk-tragikus alaphangját, a szereplőket követő kameramozgás egyszer csak felfedi a filmforgatás kellékeit, látjuk, hogyan csinálják a ködöt, tartják a szereplők feje fölé a mikrofont, stb. Ahogy a szekér halad, az is világos, hogy a mostani város szélén járunk, a régi világból megmaradt rozszant házak mellett látjuk az új tömbházakat is. A jelenet, mintegy azt mondja a nézőnek: ez nem a mostani világ, hanem „csak egy film”, amit most forgattak, az egész csak játék. Az álcázó reflexív keretezés ellenére azonban a filmet mégis túl pesszimistának tartották, s betiltották, csak a Ceaușescu kor bukása után kerülhetett forgalomba.

De ce trag clopotele Mitica (1981).credit sequence clip

http://www.youtube.com/watch?v=UXT6locabxU&feature=player_embedded

4. A reflexivitás mint olvasási/értelmezési stratégia

David Bordwell az *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Harvard University Press, 1991) című könyvében azt állítja, hogy a reflexivitás nemcsak a filmekben levő sajátosság, hanem az értelmezés, a filmelemzés egyik leggyakoribb stratégiájának tekinthető. Amint írja: „a mozi bármely vetülete alapjául szolgálhat egy reflexív interpretációnak” (1991, 12). Ebből a szempontból így írja le a reflexív interpretáció gondolati logikáját:

„Ez a film rendelkezik egy X tulajdonsággal (konvencióval vagy valamilyen reprezentációs jellemzővel),

Ez a film X tulajdonságról szól.

X tulajdonság a mozi tulajdonsága.

Ez a film tehát a moziról szól.”

Példának idézi Stanley Cavell elemzését Hitchcock *North by Northwest* (Észak-Északnyugat) című filmjéről, ami „számos reflexív párhuzamot tesz lehetővé: a szereplők kommentárjai a főszereplő, Roger Thornhill megjelenéséről a filmben a színészi játékra utaló elemként értelmezhetőek; Van Damm és a Professzor úgy viselkednek, mintha rendezők lennének; a *Hamletre* való utalások a filmek forrásainak problémájára utalnak; az arcok a Mount Rushmore-on a filmes vetítést juttatják eszünkbe; a turista üzletbeli teleszkóp a kamera párhuzamának tekinthető, akárcsak a permetező repülő, ami „filmmel” (permettel) vonja be

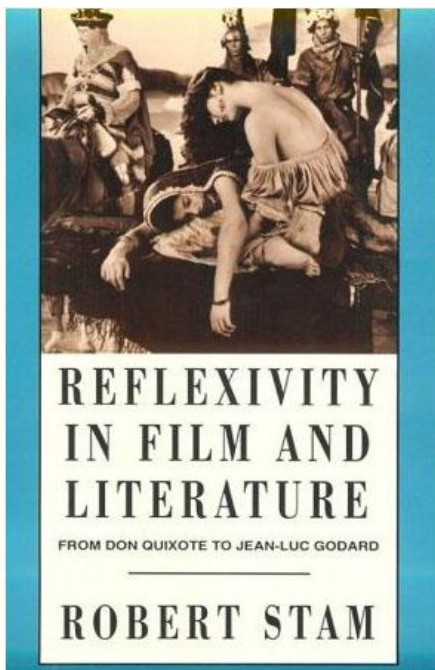
az áldozatait, akikre lő (shoot = filmet készít szójátékra játszik rá itt Cavell). (Bordwell 1991, 112.)

Bordwell részletesen felsorolja, melyek a mozinak azok az attribútumai, amelyek egy reflexív szemantikai mező alapjául szolgálhatnak (például: a filmtörténet, film technika, a filmkészítő szerep attribútumai, a filmnézés szituációjának attribútumai, a filmelméletek, filmre vonatkozó doktrínák attribútumai).

Opcionális olvasmány: olvassuk el Bordwell további példáit a reflexív értelmezési stratégiára vonatkozóan a Google Books segítségével: http://books.google.ro/books?id=-zSyZWoh1loC&printsec=frontcover&dq=Making+Meaning:+Inference+and+Rhetoric&hl=en&sa=X&ei=8A5iT8aBEsKtAaDsMXMBQ&redir_esc=y#v=snippet&q=reflexive&f=false

5. A reflexivitás szűkebb értelmezése, fajtái

A reflexivitás leírható szűkebb értelemben úgy is, mint *sajátos szövegezősmód, retorika* vagy a műalkotások egy bizonyos típusának jellemzője, amely egy adott korban megjelenik, időben változik. Az irodalomban gyakran a regény parodisztikus eredetével egyidős tendenciának tételezik (vannak, akik Cervantes *Don Quijotéját* tekintik kiindulópontnak ezen a téren) és a képzőművészetben Velázquez sokat elemzett *Las meninas* című festményét szokták a reflexív stílus jelentős megnyilvánulásának tekinteni.



Robert Stam azt hangsúlyozza, hogy a reflexivitáshoz nem kapcsolódik eredendően semmilyen politikai vagy egyéb értékorientáció. Koronként és alkotónként a legkülönbözőbb ideológiáknak, stílusoknak, ideológiáknak, regisztereknek rendelődhet alá,

ennek megfelelően különböző típusai, formái kerülnek előtérbe. Megjelenhet a művészet a művészetért esztétizmusként (art for art's sake aestheticism), médium-specifikus formalizmusként vagy a dialektikus materializmusban. Lehet individualisztikus vagy kollektív, narcisztikus vagy interszubjektív. Lehet a bohém nyegleség kifejeződése, vagy lehet politikailag motivált.

Az egyre újratermelődő reflexivitásnak Stam három módját különíti el:

- a *játékos* önreflexiót, mint például Cervantes, Borges önreflexivitása vagy a tévé egyes folytatásos komédiái;
- az *agresszív, modernista „dehumanizáció”*-t, mint amilyen Jarry *Übű királya* vagy Buñuel *Aranykor* (1930) című filmje, ide sorolhatjuk általában az eltárgyasítás a művészi ábrázolásban: például a kubizmus, az absztrakt művészet kifejezőmódját;
- a *didaktikus* módozatot: például Brecht művei, vagy a brechti ihletettségű fikciók, amelyek tudatosan mintegy „nevelik” a nézőt, kikökkentik az érzelmi beleélés folyamatából, és gondolkodásra, reflexióra kényszerítik, megtanítják arra, hogyan „működnek” általában a fikciók (ilyenek például Godard, Alain Tanner művei). A reflexivitás általában bír egyfajta didaktikus funkcióval: általa mindig láthatóvá válnak a műalkotást a világtól elhatároló, megkülönböztető jegyek (a reflexív eszközöknek egyfajta „keretezés” szerepük van).

A felosztás – mint Stam mondja – inkább retorikai hasznú, mint tudományos. Az egyes típusok nem zárják ki egymást, és nem is lehet egyszerűen egy bizonyos korhoz, szerzőhöz, sőt szöveghez sem kötni, habár bizonyos korok, mozgalmak inkább egyik-másik módnak kedvezhetnek (például a modernista avantgárd inkább agresszív, a posztmodern inkább játékos). Sok szöveg szimultán felvonultatja mindhármát, a kérdés csupán az arány, a kitapintható tendencia.

5. A reflexivitas nem médiumspecifikus jelenség, de vannak sajátos formái

A reflexivitas számos módozata nem kötődik sajátosan az egyes médiumokhoz, hasonló eljárásokkal találkozunk például filmben és irodalomban, vagy filmben és festészetben. Robert Stam könyve éppen ezért tudja párhuzamosan elemezni irodalom és film reflexív jelenségeit a már említett *Reflexivity in Literature and Film* című könyvében. Mindezekről a konkrét formákról a későbbiekben részletesen lesz szó.

6. A reflexivitas mint a filmnyelv működésének általános jellegzetessége

Christian Metz a reflexivitást nem sajátos poétikai jelenségnek tekinti, ami egyes filmekre, filmtípusra lenne jellemző, hanem a reflexív kifejezőeszközöket a film általános

szemantikájához tartozónak véli. A *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* (1991) című könyvében arról ír, hogy ahelyett, hogy az előbeszéd analógiájára a filmet egy másik fél felé irányított műveletnek tekintenénk, a mozgóképet inkább „személytelen” kijelentésnek kell tartanunk. A filmnyelv maga alapvetően bizonyos reflexív viszonyok működésével írható le. Az önreferencialitás problémája nála a kijelentés-elméletbe ágyazódik bele, annak egyik lényeges kérdésköre. A filmreprezentáció nem az „én” és a „te”, kijelentő–címzett egymással fölcserélhető dialógusában alakul, sem pedig valódi, egyedi „itt és most”-ként meghatározható szituációban, ennek ellenére működik egy viszonyhálózat, amely irányítja a képeket és a hangokat, meghatározza szemantikájukat. Arra sorakoztat föl érveket, hogy téves az a szemiotikai kutatás, amelyik a nyelvi deixis filmes megfelelőit keresi. Metz szerint a mozgókép számos olyan lehetőséggel rendelkezik, amelyek révén a film voltaképpen önmagával lép dialógusba, a filmtextus saját szerveződését emeli előtérbe, és belső utaláshálózata révén önmagát értelmezi. Ezeket a tág értelemben reflexív eljárások nem egy jól elhatárolható filmtípus vagy tendencia jellemzői, hanem általában a filmi kijelentés eljárásai. Vannak köztük a nézőt irányító jelzések (a felvevőgép nézőpontja, a szereplő kommentárja vagy a láthatatlan megfigyelőé, a különböző információt hordozó feliratok, címek, alcímek), másrészt belső hivatkozások, egymásra utalások (film a filmben, tükrök szerepeltetése, idézetek más filmekből, ismétlések), és ide sorolja a filmkészítés, illetve a recepció tárgyi eszközeit, ehhez kapcsolódó tárgyakat (felvevőgép, mikrofon, vetítőgép stb.) ténylegesen vagy metaforikusan megmutató beállításokat, az „elhallgatott források” (például a szubjektív képek, hangok) alanyainak megmutatását vagy a kamera közvetlen vizuális „megszólítását” (az odafordulás révén) akárcsak a verbális megszólítást.

7. A reflexivitás megjelenési formái tipizálhatóak aszerint, hogy:

- mit tükröz önmagáról a film (= az önreflexivitás területei),
- hogyan tükröz: például mennyire nyíltan tükröz valamit önmagáról (elkülöníthetjük a nyílt és burkolt önreflexió formáit),
- milyen történeti formákban, regiszterekben jelentkezik (avantgárd, modernista, posztmodern formák, tömegfilmes változatok).

A további kurzusok ezeket fogják részletezni.

Ajánlott további olvasmányok:

Hillary Lawson: *Reflexivity. The Post-Modern Predicament*. Hutchinson, 1985.

Winfried Nöth, Nina Bishara (eds.): *Self-Reference in the Media*. Walter de Gruyter, 2007.

Jürgen Tobisch: *Film within Film – Self Reflexivity in European Auteur Cinema*. GRIN Verlag, 2008.

Katharina Bantleon, Jeff Thoss (eds.): *Metareference Across Media*. Rodopi, 2009.

Werner Wolf: *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*. Rodopi, 2011.

Patrick Grim, Nicholas Rescher: *Reflexivity. From Paradox to Consciousness*. Ontos Verlag, 2012.

Az irodalmi reflexivitásról lásd például:

Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Methuen, 1984;

Werner Huber, Martin Middeke, Hubert Zapf (eds.): *Reflexivity in Literature*. Königshausen & Neumann, 2005.

A festészet önreflexivításáról lásd: Victor I. Stoichita: *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge University Press, 1996;

Gregory Minissale: *Framing Consciousness in Art: Transcultural Perspectives*, Rodopi, 2009.