

Film a tükörben, avagy mit tanulhatunk a filmről szóló filmekből?

Az önreflexivitás területeit tulajdonképpen a kommunikációs folyamat általános modellje szerint osztályozhatjuk: így elkülöníthetjük a **filmes kijelentéstételre vonatkozó reflexiót** (az alkotás folyamatát, az alkotót, a befogadót, a kontextust tükröző, a filmkészítést, a filmnézést, a filmek megértését tematizáló filmeket), **a film mint elbeszélés önreflexióját**, illetve **a filmnyelv szintjén megfigyelhető reflexivitást** (a sajátos reflexív poétikai-stilisztikai eljárásokat, amelyek a filmre jellemzőek).

A filmes kijelentéstételre (enunciation) vonatkozó reflexió

A reflexivitásnak ez a megnyilvánulási formája a filmalkotás folyamatát, az alkotót, a befogadót, a kontextust tükrözi, a filmes kijelentés/narráció műviségét leplezi le, azt teszi láthatóvá, ami a mimetikus ábrázolásban láthatatlan marad.

1. Filmek a filmkészítés folyamatairól

Ezek a filmek a filmalkotást konkrét fizikai produkcióként, munkafázisokra bontható tevékenységként mutatják be, ezáltal a nézőt beavatják abba, hogy hogyan jönnek létre a filmek, kik hozzák létre, a forgalmazás során hogyan kerül a nézők elé, mik a filmipar játékszabályai, és így tovább. Az ilyen filmek „film a filmben” megoldással élnek: a filmkészítés/gyártás folyamatainak ábrázolását látjuk a filmben, s ezt az ún. „apparátus reflexív visszairása” (re-inscription) révén is jelzik a filmben. Megmutatják a filmezőgépet, a mikrofonokat, a lámpákat, a csapót stb. Látjuk a forgatás reális terét, nemcsak azt, ami a készülő filmben megjelenik, hanem a díszleteket mint díszleteket, a színészek mellett a stáb többi tagjait, amint a munkájukat végzik.

Példa: Vincente Minnelli: *The Bad and the Beautiful* (1952) című filmjében a filmstúdiót látjuk a korabeli kellékekkel, a hatalmas darut mozgótechnikai személyzettel, a rendezővel, a színészekkel, műhivat fűjő géppel, stb.





Hollywoodban már a némafilm korszakában, sőt 1910 előtt készültek a filmgyártás milliójében játszódó filmek, a filmkészítés fázisait bemutató alkotások. Dziga Vertov 1929-ben forgatott híres műve pedig, az *Ember a felvevőgéppel* nemcsak a filmkészítés titkaiba avatta be a nézőket, hanem valóságos tárházát nyújtotta a reflexív technikáknak (köztük a híres kamera-szem metaforikus képek, a konvencionálisan filmezett jelenetek közé animációs és lassított felvételek beiktatása, torzítások, szétدارabolások stb.) A későbbiekben, a hangosfilm korában a *filmről szóló filmek* áradatával számolhatunk, a legkülönbözőbb műfajokon belül: Hollywoodban játszódó *valós vagy fiktív sztáreltrajzok*, *Hamupipőke-történetek*, melodrámák, izgalmas kalandfilmek, *bűnügyi történetek az álmogyár díszletei közé helyezve*, zenés filmek – közülük a legismertebb az 1952-es, Stanley Donen és Gene Kelly rendezésében készült *Ének az esőben*, amely Robert Stam (1992) elemzése szerint festői díszleteivel, korábbi musicalekből vett idézeteivel nemcsak egy jelentős filmtörténeti mozzanatot örökít meg a hangosfilmre való átmenet korszakába helyezve a cselekményt, hanem voltaképpen Hollywood egész műviségének summájaként nézhető), a legkülönfélébb műfajparódiák és így tovább.

A filmről szóló filmek **mindig egy bizonyos filmtörténeti korszak, társadalmi-történelmi kontextus, filmkészítési felfogás tükörképei, esetenként a film mint művészet, a film mint kifejezés mód, a filmnyelv aktuális kérdéseinek megfogalmazói.**

A filmesek világa külön mikrokozmoszként jelenik meg (mint világ a világban), saját hierarchiákkal, amik az egyéb emberi kapcsolatokra rátevődnek. Ez ugyanakkor egy sajátos misztifikáció lehetősége is: a filmvilág a maga társadalmi-politikai-pszichológiai összefüggéseivel, úgy áll előttünk, mint egy sajátos törvényekkel rendelkező társadalom a társadalomban.

Példa: Vincente Minnelli *The Bad and the Beautiful* című fimje (1952) a klasszikus hollywoodi stúdiórendszer patriarchális világát mutatja be: a hatalmi harcokat, az érvényesülés vívódásait expliciten az apakomplexummal állítja párhuzamba, annak ambivalens érvényesülését mutatja meg. A film története tulajdonképpen az apákkal való leszámolást és újabb apafigurák születését mutatja meg. A film ugyanakkor rájátszik Orson

Welles *Citizen Kane* (1941) című filmjének megoldásaira (a sajtó világa helyett ez a film világának mágnsáiról szól, de szintén flashback megoldásokkal, a gótikus várkastélyszerű rezidencia is hasonlít Kane Xanadujához, stb.).



Nézzük meg az alábbi részleteket a filmből. (1.) Az első részletben a fiatal színésznő (Lana Turner) meghallgatásra jelentkezik, a filmipar döntéseit meghozó férfiak előtt felvonuló többi lánnyal együtt. Később azt látjuk, ahogyan a film férfi főszereplője, a beszédes nevű Johathan Shields, a kezdő színésznőt megtanítja a filmjátszás trükkjeire. (2.) A következő jelenetben pedig megtudjuk, hogy a színésznő egy híres Shakespeare színész lánya, akinek árnyékától nem tud megszabadulni, valóságos oltárt emel apjának a szobájában. Shields elmagyarázza neki, hogy addig nem lesz igazi sikere, amíg nem képes összetörni ezt a bálványozott képet. A film viszont azt mutatja, hogy a hollywoodi patriarchális rendszerben azonban tulajdonképpen csak egyik apafigura cserélődik ki a másikkal, Shields apai támogatása bármennyire ellentmondásos végül is az egyetlen hatékony megoldás, ami a nőt sikerhez juttatja.

1. [The Bad And The Beautiful \(1952\).Lana Turner audition.clip](#)

2. [The Bad And The Beautiful \(1952\).Father.clip](#)

Opcionális olvasmány: A filmről olvassuk el [James Naremore elemzését, amelyet ezzel a címmel írt, kiemelve a Welles filmjével való párhuzamot: "Citizen Shields."](#) http://books.google.ro/books?id=oj1syNO_hpoC&pg=PA112&dq=Minnelli+The+Bad+and+the+Beautiful&hl=hu&sa=X&ei=jQlhT_rjLNGQ4gSS1Yi1Dg&redir_esc=y#v=onepage&q=Minnelli%20The%20Bad%20and%20the%20Beautiful&f=false

Vincente Minnelli: *Two Weeks in another Town* tíz évvel később, 1962-ben készült című filmje, már a megváltozott hatalmi szerkezetről szól, a korábbi hierarchiák összezilálódásáról, Hollywood hanyatlásáról, az amerikai filmek forgatási helyszínének Rómába való helyezéséről. Itt már az olasz gazdasági csoda éveiben járunk, Fellini *Édes*

életének (*La dolce vita*, 1960) világában. A történet szintjén a zavar nyilvánvaló jele: a neurózis tematizálása (neurotikus a főhős, neurotikus a fiatal férfisztár, aki már nem a korábbi hősszerelmesek modelljét követi, hanem a Marlon Brando, James Dean típusú „ok nélküli lázadók”/ „rebels without a cause” generációjába tartozik). A világos hatalmi viszonyokkal, rögzült szerepkörökkel szemben az új, életképes filmes típusa itt már nem a teljhatalmú, zsarnoki apafigura, a producer (itt kicsinyes pénzhajhász figura, akit a film maga nem is érdekel), hanem az, aki képes alkalmazkodni, rugalmasan viszonyulni az új helyzetekhez, szerepkört váltani (ha kell színész, ha kell rendező, szinkronrendező, stb.) A neurózis végső soron, mint pozitívum jelenik meg, reakció arra, ami elfogadhatatlan már. Minnelli beépít egy önidézetet is: a filmbeli filmvetítésen a *The Bad and the Beautiful* című filmjét nézik. (A film végén pedig újraforgatja az előző film nagyjelenetét: az őrült autózást.)



Nézzük meg a részletet, amiben Minnelli előző filmjét idézi, s ahogyan megjeleníti ezt a dekadens filmes stábot.

[Two Weeks In Another Town \(1962\).screening room.clip](#)

A film a klasszikus hollywoodi film és az európai művészfilm dialógusának korában készült, jól megfigyelhető Fellini *Édes életének* a hatása Minnellire (a partik, utcajelenetek képei), ugyanakkor Minnelli is hatott az európai művészfilmre, Fellini *Toby Dammit* című kisfilmjében hasonló őrült iramban hajtó, neurotikus hőst látunk, mint Minellinél. Godard *A megvetés* c. filmje parafrázálja Minnellinek a film a filmben jelenetét. (Ráadásul Minnelli filmjének Krugere helyett maga Fritz Lang jelenik meg – a Kruger által képviselt szereplő mintájául szolgáló filmrendezők egyike –, mint a filmkészítés „dinoszaurusza” a modern film korszakában.)

Nézzük meg, hogyan kommentálja és foglalja össze Alan Arkush a *Two Weeks in another Town* történetét és reflexív jellegét a film trailerének képei alapján:

You Tube klip: <http://www.youtube.com/watch?v=EN3-hZ40PQI>

Opcionális olvasmány: Olvassuk el John McElhaney elemzését a filmről a klasszikus Hollywood "halálát" megjelenítő filmekről írt könyvéből ([Staging the Death of the Director](http://books.google.ro/books?id=yLXSg8ySA_sC&pg=PA141&dq=Minnelli+Two+weeks+in+another+town&hl=hu&sa=X&ei=sAphT523GMvE4gTEzZi1Dg&ved=0CDQQ6AEwAQ#v=onepage&q=Minnelli%20Two%20weeks%20in%20another%20town&f=false)), http://books.google.ro/books?id=yLXSg8ySA_sC&pg=PA141&dq=Minnelli+Two+weeks+in+another+town&hl=hu&sa=X&ei=sAphT523GMvE4gTEzZi1Dg&ved=0CDQQ6AEwAQ#v=onepage&q=Minnelli%20Two%20weeks%20in%20another%20town&f=false

vagy Jean Duchet elemzését a szerzői filmes fölemelkedéséről és bukásáról szóló tanulmányában ([Two Weeks in another Town](http://books.google.ro/books?id=UxrbJiOIcy0C&pg=PA48&dq=Minnelli+Two+weeks+in+another+town&hl=hu&sa=X&ei=sAphT523GMvE4gTEzZi1Dg&ved=0CC8Q6AEwAA#v=onepage&q=Minnelli%20Two%20weeks%20in%20another%20town&f=false))

<http://books.google.ro/books?id=UxrbJiOIcy0C&pg=PA48&dq=Minnelli+Two+weeks+in+another+town&hl=hu&sa=X&ei=sAphT523GMvE4gTEzZi1Dg&ved=0CC8Q6AEwAA#v=onepage&q=Minnelli%20Two%20weeks%20in%20another%20town&f=false>

A filmtörténet legjobb filmről szóló filmjeiből mindig kiolvasható az, hogy mi a filmművészet éppen legaktuálisabb problémája, milyen nehézségekkel szembesülnek a filmalkotók, és milyen az a filmes világ, illetve a kulturális és társadalmi kontextus, amelyben helyt kell állniuk. Az ilyen filmekben a filmtörténet önvizsgálatát követhetjük nyomon.

Néhány további példa:

Fellini: *8 és fél* (1963) című filmje: a modern filmrendező, a modern film/művész önreflexiója, Az alkotás nemcsak fizikai, hanem mentális folyamatainak megjelenítését látjuk (a film személyes nézőpontból láttatja a filmipar működését, tudatfolyam szerű képekkel az alkotás születésének lehetünk tanúi, a film az ihlet, a személyes élmények szerepét hangsúlyozza az alkotásban), akárcsak a modern irodalom vagy a modern művészet vele párhuzamos alkotásaiban.

Jean-Luc Godard: *A megvetés* (*The Contempt*, 1963) című filmjében irodalom és film ambivalens viszonyára mutat rá, miközben Hollywood és Európa mitológiáit ütközteti össze.

François Truffaut: *Amerikai éjszaka* (*Day for Night*, 1973) című alkotása a hetvenes évek európai moziválságának terméke, az amerikai modellhez való visszatérést példázza, miközben számos reflexiót épít be az európai művészfilm olyan mestereire mint Fellini vagy Bergman. Rainer Werner Fassbinder *Óvakodj a szent kurvától* (*Beware of the Holy Whore*, 1971) Truffaut filmjének ellentéte, nem egy derűs visszatérés a hollywoodi románcok, történetmesélő filmek modelljéhez, hanem a kiüresedés, az üresjárat filmje (miközben ez a film is reflektál Fellinire).

Nyolcvanas években több filmről szóló film is tematizálja az elbeszélőfilm válságát. Wim Wenders filmje, *A dolgok állása* (*The State of Things*, 1982) az elbeszélés válságát a médiumok megsokszorozódásával egyszerre mutatja meg, abban a kontextusban, amikor megjelennek az új képfajták (video, számítógép). Jean-Luc Godard *Passiójáték* (*Passion*, 1982) című filmje a történetmondással szemben festmények élőképpé „adaptálásá”-ban látja a film megújításának lehetőségét, és elutasítja a hollywoodi példát (hősei Amerika helyett Lengyelország felé veszik útjukat).

A kilencvenes évekből reprezentatív példa Tom Di Cillo: *Living in Oblivion* (1995) című filmje, amely tulajdonképpen az „álmogár” (dream factory) metaforájának szatirikus kibontására (a filmkészítés gyakorlata inkább rémálmoknak, mint vágyálmok beteljesülésének bizonyul), megsokszorozására épül. A film = álom a nézőnek, de ugyanakkor a film = álom mindenkinek, aki részt vesz benne. A filmgyártás itt személyes vállalkozás – a film elsősorban az ún. kis költségvetésű független, „indie” filmek világáról szól, – s mint ilyen személyes, kicsinyes ambíciók eredőjeként értelmezhető, mindenki másról álmodozik, saját személyes becsvágyainak kielégítésének lehetőségét látja a filmben. Konkrétan ez úgy jelenik meg, hogy a filmforgatás realitásának narratív szintjét változtatják az egyes szereplők álmajelenetei. Ezáltal mintegy betekintést nyerünk nemcsak a filmgyártás konkrét világába, hanem a szereplők szubjektív világába is, ami sokszor groteszk ellenpontja a „realitás” szintjének (a szereplők valós „ábrándozásai” többszörösen rálicitálnak a fikcióra, a „valóság” bizonyul a leggazdagabb fikciónak).

Nézzük meg az alábbi részleteket, milyen ironikusan elevenednek meg a szereplők rémálmai, illetve vágyálmai.

[Living in Oblivion 1. Clip](#)

Ugyanakkor a film két szinten is paródiának tekinthető: a filmbeli film melodramatikus, szappanopera szerű elemeket variál (pl. egy Brad Pitt szerű hősszerelmes sztárt tesz nevetségessé), a keretfilm pedig egy sajátos filmtípus paródiája: a David Lynch féle álomszerű cselekménybonyolítású filmek technikáját túlozza el (az álmajelenetben szereplő törpe a vörös szobában konkrétan a *Twin Peakset* idézi, illetve a törpével kialakuló konfliktus annak ironikus kommentárjaként is értelmezhető).

[Living In Oblivion 2.Clip](#)



Nézzük meg végül ezt a jelenetet: [Living In Oblivion 3. Clip](#)

A film a filmben/film a filmről típusú filmekben a kontextus szerepe mindig releváns.

Fontos figyelembe venni, mi az, amit a film megmutat, és melyik az az aktuális kontextus, amiben készült. Kortárs filmes jelenséget látunk (mint például az idézett Minnelli vagy Tom DiCillo filmekben), vagy egy régebbi állapot megmutatását? Ha ez utóbbi történik, akkor föl lehet tenni a kérdést: milyen célt szolgál, milyen főtémának van alárendelve a múltbeli filmes világ megjelenítése? Milyen aktuális kortárs kérdésre keres választ a rendező a múlt megidézésével? Vagy a múlt megidézése hiteles korrajz, nosztalgikus, idealizált múltidézés, esetleg csupán egy történet háttereként érdekes? Érdeemes ebből a szempontból megnézni Woody Allen *Kairó bíbor rózsája* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) című filmjét, amelyben a régmúlt filmes világ hiteles megjelenítése egy fantasztikus cselekményfordulat révén a kortárs filmvilág szatírájaként is értelmezhető, annak a világnak, amelyben a valóság és a fikció, a sztárok és a nézők, a színészek és a mindenható producerek, filmforgalmazók világa már-már abszurd módon összezavarodott.

Ugyancsak érdekes példák ebben a vonatkozásban: a Taviani testvérek *Jó reggelt, Babylon* (*Good Morning Babylon*, 1987) című filmje, vagy a legutóbbi filmsikerek: Martin Scorsesenek az „ attrakciók moziját” (cinema of attractions), a némafilmes csodákat, Georges Méliès világát megidéző *Hugo* (2011) című filmje, vagy a némafilm produkciók idejét, a hangosfilmre való áttérés válságos korszakát némafilmként megelevenítő Michel Hazanavicius *A művész* (*The Artist*, 2011) című alkotása. Ez utóbbinak a témája sokban

hasonlít az *Ének az esőben* (*Singing in the Rain*) problémájához, itt azonban nem egy színes, hangosfilm keretében történik a filmtörténeti visszapillantás, hanem a némafilm sajátos eszközeivel, vagyis nemcsak a kor, a technika, a stílus is megidéződik. Kérdés: Vajon mi a magyarázata annak, hogy most, a XXI. század technikai lehetőségeinek, a háromdimenziós mozi térhódításának idején ilyen sikere van a korai mozi „primitív” technikáit, a mozizás úttörőit idéző, felújító filmeknek? (A digitális, háromdimenziós mozi önigazolásához szükségesek ezek a példák, amelyek a mozi technikai történetének „emberarcú” felidézését valósítják meg? Szembeállítják valójában a korai mozi szívhez szóló történeteit a digitális mozi technikaközpontúságával? A kérdések folytathatóak.)

Méliès trükkjei, fantasztikus mesevilága, vele együtt a film gyermekkora, az analóg film varázsa újraéled Scorsese digitális, 3D filmjében:



Nézzük meg a *Hugo* reklámfilmjét, amely jól összegzi azt, ahogyan egymás mellé állítódnak a mechanikus és a digitális „csodák” a filmben (az óraszerkezet, a gépember, a korai filmforgatások technikái, festett díszletei és a komputeren generált képvilág).

Nézzük meg A művész (*The Artist*) trailerét:

<http://www.youtube.com/watch?v=TI7vP3ndik0&feature=fvst>

részlet:

<http://www.youtube.com/watch?v=TZVGKOhDun8&feature=relmfu>

A néző, illetve a befogadás (moziba járás, filmnézés) tematizálása: Kik, miért, hogyan néznek filmet? Mit jelent számukra a mozi?

A filmről szóló filmekben betekintést nyerhetünk nemcsak a filmkészítők világába (abba, hogyan készülnek a filmek), ezek a filmek a filmes kommunikáció másik lényeges tényezőjét a nézőt is célba vehetik, s megjeleníthetik mit jelent számukra a mozi a különböző filmtörténeti korszakokban. Woody Allen előbb említett *Kairó bíbor rózsája* (1985) című filmjében a mozi szó szerint az álmodozás intézményesített tereként jelenik meg. A film hitelesen mutatja be a mozi társadalmi-lélektani szerepét az amerikai gazdasági válság korában. A főszereplő, Cecilia munkanélküli brutális férje, valamint saját kilátástalan

szociális helyzete elől menekül a mozi álmvilágába újra meg újra. A vásznon látott csillogó-villogó világban mozgó, fényűzésben unatkozó, világutazó és szerelmi meg egzotikus kalandokba bonyolódó hősei a valóság tökéletes ellenpontját képezik számára, egy olyan mindennapi menekülés, ébren álmodozás lehetőségét kínálják föl, amiben elmerülve, képzeletben kiléphet saját szürke világából.

Nézzük meg, hogy mutatja be a film ezt az alaphelyzet mindjárt a film elején.

[The Purple Rose of Cairo \(Woody Allen 1985\).escape to the movies.clip](#)

A néző nézőpontjának, a nézőség élményének a megjelenítése ennél sokkal konkrétabban is megjelenik Abbas Kiarostami: *Shirin* (2008) című filmjében, ami ezúttal nem azt hangsúlyozza, hogy a néző számára álm, a hétköznapiokból való menekvés a film világa, hanem azt, hogy a film igazából nem a vásznon jelenik meg, nem a vetítógép vagy a fénysugár terméke, hanem a néző képzeletében születik. A filmben Kiarostami kizárólag csak a nézőket mutatja, akik a számunkra nem látható vásznat nézik, s akiknek szemében, arcjátékában, gesztusaiban, és a mozi hangvilágában követhetjük végig a népmesére épülő történetet. A film azt mutatja meg, ahogyan a néző az, aki egész testével lereagálja a látottakat, akinek reakciói életre keltik, tapinthatóvá teszik a moziban látható világot, a néző ilyenformán a „testetlen”, „megfoghatatlan” mozgókép igazi „teste”, a filmes jelentések „helye”-ként jelenik meg. A film világa pedig elsősorban a nézőt „megérintő” jellegével tűnik ki, s felértékelődik a mozinak a szubjektív, egyénekre is lebonthatóan személyes élménye, s az érzéki jellemzők mellett a képzeletbeli dimenziója.



Nézzük meg ezt a részletet: [Shirin.clip](#)

Vagy ezt a You Tube-on: <http://www.youtube.com/watch?v=Lxf5Df1a3fl>