

PETHŐ ÁGNES

REFLEXIVITÁS A FILMBEN



Ez a kétnyelvű, elektronikus formában is elérhető egyetemi jegyzet az Európai Virtuális Akadémia (EVA) projekt keretében készült, amelyet az Európai Unió Egész Életen Át Tartó Tanulás Programja támogatott 2011-2012-ben. A kísérleti jellegű projekt keretében a vizuális kultúra, kommunikáció, film- és médiatudomány területén szervezett online interaktív kurzusokban a következő öt egyetem tanárai és hallgatói vettek részt: Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Sapiientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem (Románia), University of Applied Sciences Mittweida (Németország), University of Milano-Bicocca (Olaszország), University of Applied Sciences, Tampere (Finnország).

Előszó

Ez a jegyzet egyetemi hallgatók számára készült segédanyagként, azzal a céllal, hogy néhány alapfogalom, elméleti kategória, filmelemző szempont segítségével körüljárjuk a filmes reflexivitás jelenségét. A cél nem a reflexivitás tudományos kérdésként való kimerítő bemutatása, hanem egy reflexív filmértelmezői készség fejlesztése. A mozgóképelemzés általános alapjairól több, jó bevezető jellegű kézikönyv van forgalomban magyar és angol nyelven is, amelyet haszonnal forgathatnak az érdeklődő hallgatók. Az itt következő egyetemi segédanyag ezekhez képest elsősorban olyan olvasókat feltételez, akiknek már vannak fogalmaik a filmről, a film nyelvéről, a film történetéről, és érdekli őket az önreflexivitás jelenségét fókuszba állító nézőpont, amelynek segítségével rálátást nyerhetnek a filmművészet és általában a mozgóképi kifejezőmód egyik lényeges jelenségére, és sajátos, az interdiszciplinaritás és a művészetköziség felé is nyitó keretben ötvözhetik filmtörténeti és filmelméleti ismereteiket, illetve gyakorolhatják a filmelemzést, a filmről való gondolkodást. A segédanyag tíz nagyobb témakörre bontja le a reflexivitással kapcsolatos kérdéseket, megfogalmaz filmelemzésben alkalmazható fogalmakat, nézőpontokat, és elemezendő példákat nyújt. Minden második fejezet után évközből megoldható részfeladatok következnek, a fejezetek után függelékként közölt jegyzék pedig olyan filmeket ajánl a hallgatók figyelmébe, amelyekben a filmes reflexivitás elemzése valamilyen szempontból releváns lehet.

Tartalomjegyzék

1. Mi a reflexivitás?

2. Film a tükörben, avagy: mit tanulhatunk a filmről szóló filmekből?

Az 1-2. részhez kapcsolódó feladat

3. A nézőség allegóriái. Alfred Hitchcock *Hátsó ablak* című filmjének elemzése

4. Fikció versus valóság: a „negyedik fal” áttörése és a metalepszis jelensége a filmben

A 3-4. részhez kapcsolódó feladat

5. Önreflexív narratívák (1). A *mise en abyme* technikája

6. Önreflexív narratívák (2). Film és irodalom narratív eljárásai

Az 5-6. részhez kapcsolódó feladat

7. Reflexivitás a filmnyelv és filmpoétika szintjén: a reflexív stílus

8. Az önreflexió nyílt és burkolt formái

A 7-8. részhez kapcsolódó feladat

9. A reflexivitás történeti poétikájának áttekintése (avantgárd, klasszikus elbeszélőfilmes, modern filmes reflexivitás; posztmodern tendenciák a reflexív filmben: intermedialitás, realizmus és reflexivitás összefonódása, a mozgókép új formáira való reflexió)

10. Reflexivitás populáris formáinak differenciálódása (reflexivitás a kortárs tömegfilmben, a televízióban, reklámokban, internetes műfajokban)

A 9-10.részhez kapcsolódó feladat

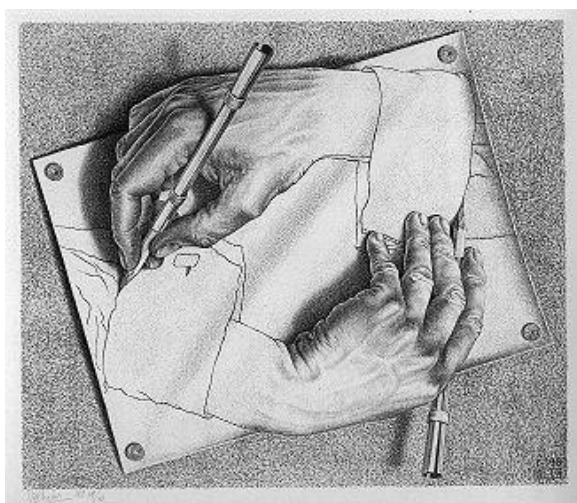
Függelék: Reflexivitás elemzésére alkalmas filmek listája (válogatás)

MI A REFLEXIVITÁS?

“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 szembeállíthatósága)

A „reflexivitás” szó a latin *reflexio/reflectere* igéből származtatható, aminek a jelentése: visszahajlás, visszatükrözés, a gondolkodásra vonatkozóan a „reflexió” szó általánosan önmegfigyelést, elmélkedést jelent. 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.”¹ Festészetben, irodalomban, zenében és filmben egyaránt számos példát találunk önmagukat tükröző szerkezetekre. A reflexivitás tehát nem csupán a nyelv lehetősége (az a képesség, hogy beszélni tudunk a nyelvről) vagy a művészet bizonyos korszakainak jellemzője, esetleg divatja, hanem legáltalánosabban a gondolkodás sajátossága (az a képességünk, hogy gondolkodni tudunk arról, hogyan gondolkodunk).



M.C. Escher: *Egymást rajzoló kezek* (litográfia, 1948). A kétdimenziósságot a három dimenzió illúziójával vegyítő rajzon a papír síkjából kiemelkedő kezek egymást rajzolják, formálják meg egy olyan furcsán összehurkolódó szerkezetben, amely a tapasztalati világban lehetetlen. A kép igazából nem egy valós látvány (mimetikus) megjelenítése, hanem a gondolkodás és alkotás folyamatának (reflexív) ábrázolása. A paradox kép az önreflexív, önmagának témájává váló, saját alkotási folyamatára reflektáló művészet egyik legszuggesztívebb alkotása.

¹ *Reflexivity in Literature and Film. From Don Quijote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia University Press, 1992, xiii.

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* (= a valóság illúziójával szemben a műviséget hangsúlyozó, előtérbe helyező film).²

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.”³

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,” képereten keresztül. Az ún. klasszikus elbeszélő film technikái 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 stíluseszközök segítségével tudatosítja a nézőben azt, hogy filmet látunk, hogy a kép nem maga a valóság, hanem a számunkra létrehozott, megszerkesztett, mesterséges látvány.

² Mindezekről itt lehet jó összefoglalót olvasni angol nyelven: http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metanarration_and_Metafiction

³ *Reflexivity in Literature and Film. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia University Press, 1992, xi.

A reflexív és mimetikus ábrázolásmód elkülönítésére alkalmas lehet, ha összehasonlítjuk a következő 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, a tolvajok fejedelme* (*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, 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 Robin a gyerek előtt nem legendás hősiességét, ügyességét fitogtatja, inkább Lady Mariannal együtt bölcs szülőkhöz hasonlóan viselkednek (Robin Lady Mariann sugallatára, inkább engedi a gyereket nyerni), s ezáltal még inkább elnyerik a néző szimpátiáját. Mel Brooks paródiájában, a *Robin Hood, a fuszeklik fejedelme* (*Robin Hood. Men in Tights*, 1993) című filmben viszont az átírás reflexív módját látjuk. Az íjászversenyen, a híres áthasított nyílvesztő 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 által egyértelműen tudomásunkra hozza, hogy nem a Sherwoodi Erdőben járunk, hanem filmet látunk, s a történetet mintegy kívülről, ironikusan nézzük.



2. A mimetikus és a reflexív kifejezésmód kettőssége

A mimetikus és a reflexív kifejezés nemcsak egymás alternatívájaként jelentkezhet 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, 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.⁴ Számos olyan szöveget láthatunk, amely egyszerre reflexív és megteremti a valóság reprezentációjának az illúzióját is.

3. A reflexivitás mint a valóságtükrözés álcája

Michael C. Finke⁵ 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 *Miért húzzák a harangokat, Mitica?* (*De ce trag clopotele Mitică*, 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

⁴ *Reflexivity in Literature and Film. From Don Quijote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia University Press, 1992, xvi.

⁵ *Metapoesis. The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov*. Durham–London, Duke University Press, 1995.

régmúlt idejéről 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 boldog, tevékeny 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,⁶ 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 rozzant 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.

Ingmar Bergman más célból, de hasonlóképpen használja a reflexív keretezést *A farkasok órája* (1966) című filmjében (amelynek kezdőképei alatt halljuk a rendezői utasításokat, a forgatási zajokat).⁷ A rendező itt azért helyezi reflexív keretbe, teszi mintegy idézőjelbe az elmesélt történetet, hogy ezzel leplezze annak mélyen személyes jellegét, hogy valamennyire eltávolítsa magától a főszereplő művészt, akit látomások, „démonok” gyötörnek, s aki tulajdonképpen saját alteregója. „A *Farkasok órája* iszonyatosan személyes alkotás. Helyenként annyira személyes, hogy elő- és utójátékot csináltam hozzá, hogy így mintegy keretbe foglaljam, játékládikóba süllyesszem” – írja erről önvallomásában.⁸

4. A reflexivitás mint olvasási/értelmezési stratégia

David Bordwell az *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (1991) című könyvében azt állítja, hogy a reflexivitás nemcsak a filmekben levő sajátosság, hanem az értelmezés, a filmelemzés egyik leggyakoribb stratégiájának tekinthető. Amint írja:

⁶ A jelenet megnézhető itt: http://www.youtube.com/watch?v=cr2eIx_ZcAg&feature=youtu.be

⁷ A jelenet megnézhető itt: http://www.youtube.com/watch?v=ITG2SXj_-Rg&list=PLD431A2F5B7377678

⁸ Idézi Györffy Miklós: *Ingmar Bergman*. Gondolat, Budapest, 1976. 215.

„a mozi bármely vetülete alapjául szolgálhat egy reflexív interpretációnak.”⁹ 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 *Észak-Északnyugat* (*North by Northwest*, 1959) 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).¹⁰

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).

5. A reflexivitás szűkebb értelmezései, fajtái

5.1. 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 Quijotét* tekintik kiindulópontnak ezen a téren) és a képzőművészetben Velázquez sokat elemzett *Las meninas* (*Udvarhölgyek*, 1656) című festményét szokták a reflexív stílus jelentős megnyilvánulásának tekinteni.

⁹ David Bordwell az *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press: 1991, 12.

¹⁰ David Bordwell 1991, 112.



Diego Velázquez *Las Meninas* című festményének enigmatikus kompozícióját, amelyben a festőt látjuk, amint a festményét festi, a reprezentáció/önreflexió összetett kérdéseit megjelenítő alkotásnak tekinthetjük. A festő tekintetének tárgya, festményének modellje, a királyi pár a festmény terén kívül helyezkedik el, és csak a szoba hátsó falán levő tükörben látható. Michel Foucault (*A szavak és a dolgok* című könyvében írt) híres elemzése szerint festmény a klasszikus (a valóság megfigyelésén alapuló) reprezentáció reprezentációja, amelyben ugyanakkor „a néző és a nézett szakadatlanul helyet cserél.” Más elemzők viszont abból a felfedezésből indulnak ki, hogy a képbeli tükör valójában nem a kép tere előtt modellt álló, láthatatlan királyi párt tükrözi, hanem a festő képbeli vásznának a reflexiója, így lényegében a kép nem önmagán kívülre, hanem önmagán belülré utaló tükröt, tükröszerkezetet ábrázol.

Robert Stam a *Reflexivity in Film and Literature* (1992) című könyvében 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, médium-specifikus formalizmusként vagy a dialektikus materializmusban. Lehet individualisztikus vagy kollektív, narcisztikus vagy interszubjektív. Lehet a bohém játékoság 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 Luis 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 ihletettséggű fikciók, amelyek tudatosan mintegy „nevelik” a nézőt, kizökkentik 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 mindhármat, a kérdés csupán az arány, a kitapintható tendencia.

5.2. A reflexivitás kérdésköre, amint láttuk, meglehetősen parttalanra tágítható, akkor is, ha nem a gondolkodás vagy a művészet általános jelenségeként, hanem „csak” sajátos stílusjelenségeként írjuk le. További lehetséges szűkítést jelent, ha a reflexivitást a szó szoros értelmében „ön-reflexiónak” tekintjük, vagyis egyfajta narratív eljárásnak, amely révén a narratív struktúrában (legyen az irodalom vagy film) olyan tükörszerkezetet hoznak létre, amely önmagára utal, amely révén a mű saját magát tematizálja.¹¹

6. A reflexivitás nem médiumspecifikus jelenség, de vannak sajátos formái

A reflexivitás 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 (sajátosan filmi és nemcsak a filmhez kötődő) formákról a későbbiekben részletesen lesz szó.

7. A reflexivitás 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 személytelen kijelentés, avagy a film helye (L'énnonciation impersonnelle ou le site du film*, 1991) című könyvében arról ír, hogy ahelyett, hogy az

¹¹ Ezt a szűkítést javasolja a kérdésről írt legutóbbi magyar nyelvű szakkönyv, Vincze Teréz *Szerző a tükörben. Szerzőiség és önreflexió a filmművészetben* (Kijárat Kiadó, Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2013) című munkája.

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, vetítógép stb.) ténylegesen vagy metaforikusan megmutató beállításokat, az „elhallgatott források” (például a szubjektív képek, hangok) alanyainak megmutatását¹² vagy a kamera közvetlen vizuális „megszólítását” (az odafordulás révén) akárcsak a verbális megszólítást.

8. 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 reflexivitás általános kérdésköréhez ajánlott olvasmányok:

¹² A filmes jelentésalkotás folyamatában ilyenek az ún. „varrat”-szerű, egymásrautaló képek (például a beállítás és az azt tükröző ellenbeállítás szerkezete).

Átfogó munkák:

- Hillary Lawson: *Reflexivity. The Post-Modern Predicament*. Hutchinson, 1985.
- Winfried Nöth, Nina Bishara (eds.): *Self-Reference in the Media*. Walter de Gruyter, 2007.
- 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 önreflexió:

- Robert Alter: *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, University of California Press, 1975.
- Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Methuen, 1984;
- Werner Huber, Martin Middeke, Hubert Zapf (eds.): *Reflexivity in Literature*. Königshausen & Neumann, 2005.
- Marek Pawlicki: *Between Illusionism and Anti-illusionism: Self-reflexivity in the Chosen Novels of J. M. Coetzee*, Cambridge Scholars publishing, 2013.

Öreflexió a festészetben:

- 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.

Reflexivitas a filmben:

- Robert Stam: *Reflexivity in Literature and Film. From Don Quijote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia University Press, 1992.
- Pethő Ágnes: *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-Print Kiadó, Csíkszereda, 2003.
- Gloria Withalm: *“You Turned off the Whole Movie!” – Types of Self-reflexive Discourse in Film*. <http://www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/wit-texts/wit00-porto.html>

- Helen Wood: *Talking with Television: Women, Talk Shows, and Modern Self-Reflexivity*. University of Illinois Press, 2009.
- Lisa Konrath: *Metafilm: Forms and Functions of Self-Reflexivity in Postmodern Film*, VDM Verlag Dr. Müller, 2010.
- Craig Hight: *Television Mockumentary: Reflexivity, Satire and a Call to Play*. Manchester University Press, 2011.
- Vincze Teréz: *Szerző a tükörben. Szerzőiség és önreflexió a filmművészetben* (Kijárat Kiadó, Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2013.

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 visszaírása” (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 *A szörnyeteg és a szépség* (*The Bad and the Beautiful*, 1952) című filmjében a klasszikus hollywoodi filmstúdiót látjuk a korabeli kellékekkel, a hatalmas darut mozgató technikai személyezettel, 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 tárházat nyújtotta a reflexív technikáknak (köztük a híres kamera-szem metaforikus képek, a konvencionálisan filmezett jelenetek közé animációs és lassított felvételek beiktatása, torzítások, szétdarabolások stb.) A későbbiekben, a hangosfilm korában a *filmről szóló filmek* áradatával számolhatunk, a legkülönbözőbb műfajokon belül: Hollywoodban játszódó *valós vagy fiktív sztáréletrajzok*, *Hamupipőke-történetek*, melodramák, izgalmas kalandfilmek, *bűnügyi történetek az álmogyár diszletei közé helyezve*, zenés filmek – közülük a legismertebb az 1952-es, Stanley Donen és Gene Kelly rendezésében készült *Ének az esőben* (*Singing in the Rain*), amely Robert Stam (1992) elemzése szerint festői diszleteivel, 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 tükröképei, esetenként az egyes filmek a film mint művészet, a film mint kifejezőmód, a filmnyelv aktuális kérdéseinek megfogalmazói az adott korban.

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.

Vincente Minnelli előbb idézett *A szörnyeteg és a szépség* című fimje például 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 *Aranyopolgár* (*Citizen Kane*, 1941) című filmjének megoldásaira (a sajtó világa helyett ez a film világának mágnásairól szól, de szintén flashback megoldásokkal, a gótikus várkastélyszerű rezidencia is hasonlít Kane Xanadujához, stb.).



Jellemző ebből a szempontból az a részlet, amelyben a fiatal színésznő (Lana Turner) meghallgatásra jelentkezik, a filmipar döntéseit meghozó, férfiak előtt felvonuló többi lánnyal együtt, s ahol, akárcsak a film többi jelenetében a férfiak hierarchiáját az alakok piramisszerű elrendezése is megerősíti (a piramis csúcsán a producerrel).¹³ A következő jelenetben azt látjuk, ahogyan a film férfi főszereplője, a beszédes nevű Johathan Shields az, aki kezdő színésznőt megtanítja a filmjátszás trükkjeire. Később pedig megtudjuk, hogy a színésznő egy

¹³ Nézzük meg a filmből elérhető részleteket a YouTube-on:
<http://www.youtube.com/watch?v=8gJ9tfX7mrw&feature=youtu.be>

híres Shakespeare színész lánya, akinek árnyékától nem tud megszabadulni, valóságos oltárt emel apjának a szobában. 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 megoldásnak bizonyul, ami a nőt sikerhez juttatja.¹⁴

Vincente Minnelli *Két hét egy más városban* (*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 férfitár, aki már nem a korábbi hősszerelmesek modelljét követi, hanem a Marlon Brando, James Dean típusú „ok nélküli lázadók” 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 *Szörnyeteg és a szépség* című filmjét nézik.¹⁵ (A film végén pedig újraforgatja az előző film nagyjelenetét: az örült autózást.)



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* (1968) című

¹⁴ A filmről olvassuk el a következő könyvfejezeteket: James Naremore: *The Films of Vincente Minnelli*. Cambridge University Press, 1993: 29–50 (Minnelli's Genres), 112–135 (Citizen Shields).

¹⁵ Nézzük meg a részletet, amiben Minnelli előző filmjét idézi, s ahogyan megjeleníti ezt a dekadens filmes stábot: <http://www.youtube.com/watch?v=LOANcnRwRMs>

kisfilmjében hasonló őrült iramban hajtó, neurotikus hőst látunk, mint Minellinél. Godard *A megvetés* (*Le mépris*, 1963) című 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.)¹⁶

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 a következő évtizedekből:

- 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* (*Le mépris*, 1963) című filmjében irodalom és film ambivalens viszonyára mutat rá, miközben Hollywood és Európa mitológiáit ütközteti össze.
- François Truffaut: *Amerikai éjszaka* (*La nuit américaine*, 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* (*Warnung vor einer heiligen Nutte*, 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).

¹⁶ Olvassuk el John McElhaney elemzését a filmről a klasszikus Hollywood „halálát” megjelenítő filmekről írt könyvéből (*The Death of Classical Cinema: Hitchcock, Lang, Minnelli*, Suny Press, 2006. A fejezet címe: Staging the Death of the Director.) Vagy olvassuk el Jean Duchet elemzését a szerzői filmes fölemelkedéséről és bukásáról szóló tanulmányában a Minnelliről szóló tanulmánykötetben (John McElhaney, ed. *Vincente Minnelli: The Art of Entertainment*, Wayne State University Press, 2009).

- Nyolcvanas években több filmről szóló film is tematizálja az elbeszélőfilm válságát. Wim Wenders filmje, *A dolgok állása* (*Der Stand der Dinge*, 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: *Csapnivaló* (*Living in Oblivion*, 1995) című filmje, amely tulajdonképpen az „álmogyár” metaforájának szatirikus kibontására (a filmkészítés gyakorlata inkább rémálomnak, mint vágyálom 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 álmjelenetei. 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). 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 álmjelenetben szereplő törpe a vörös szobában konkrétan a *Twin Peakset* idézi, illetve a törpével kialakuló konfliktus annak ironikus kommentárjaként is értelmezhető).

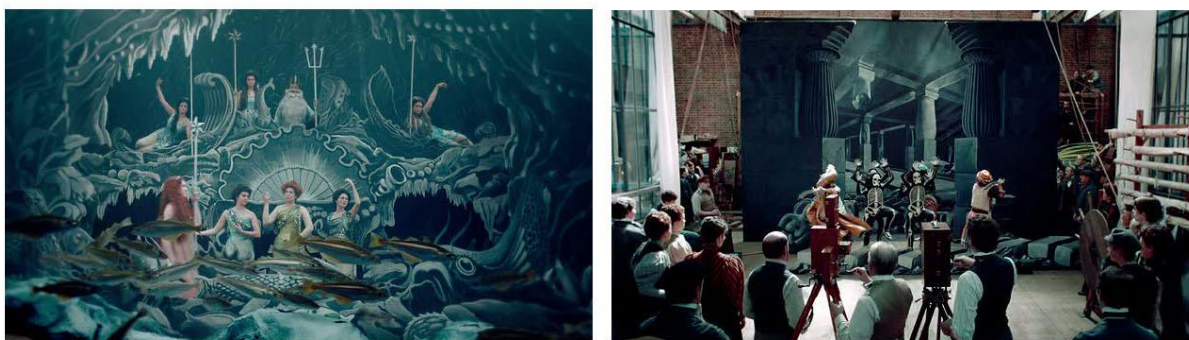


A film a filmben/film a filmről típusú filmekben a kontextus szerepe mindig releváns. Fontos figyelembe venni, mi az, amit a film megmutat, és melyik az az aktuális kontextus, amiben készült. Kortárs filmes jelenséget látunk (mint például az idézett Minnelli vagy Tom DiCillo filmekben), vagy egy régebbi állapot megmutatását? Ha ez utóbbi történik, akkor föl lehet tenni a kérdést: milyen célt szolgál, milyen fő témának 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? Érdemes 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 Scorsese-nek az „ attrakciók moziját,” a némafilmes csodákat, Georges Méliès világát megidéző *Hugo* (2011) című filmje, vagy a némafilm produkciónak 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.¹⁷ 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,¹⁸ amely jól összegzi azt, ahogyan egymás mellé állítódnak a mechanikus és a digitális „csodák” a filmben (az óraszerkezet, a gépmember, a korai filmforgatások technikái, festett díszletei és a komputeren generált képvilág).

2. 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

¹⁷ Nézzünk meg egy részletet belőle:

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

¹⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=hR-kP-olcpM>

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.¹⁹

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 álom, a hétköznapiakból 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.

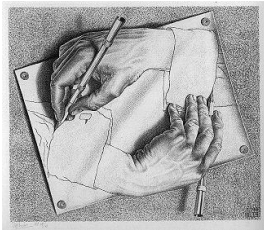


A film azt mutatja meg, ahogyan a néző az, aki egész testével lereagálja a látottakat, akinek reakciói életre keltik, tapinthatóvá teszik a moziban látható világot, a néző ilyenformán a „testetlen”, „megfoghatatlan” mozgókép igazi „teste,” a filmes jelentések „helye”-ként jelenik meg. A film világa pedig 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.²⁰

¹⁹ Nézzük meg, hogy mutatja be a film ezt az alaphelyzet mindjárt a film elején:

http://www.youtube.com/watch?v=-yxLqWkX_9c

²⁰ Itt látható egy jelenet: <http://www.youtube.com/watch?v=Lxf5Df1a3fI>



AZ 1-2. RÉSZHEZ KAPCSOLÓDÓ FELADAT

Miután elolvastuk a reflexivitásról szóló 1-2. előadást, **válasszunk ki egy filmről/filmkészítésről szóló filmet a filmtörténet bármely korszakából és válaszoljuk a következő kérdésekre a választott filmmel kapcsolatban:**

- Milyen filmes korszak jelenik meg a filmben? Hogyan viszonyul ehhez a korszakhoz a filmkészítő? A jelenkorról vagy múltból szóló film? Hogyan értelmezi a film ezt a korszakot? Milyen tényezőit, kulcsszereplőit emeli ki a filmes világnak, a filmes kommunikációnak?
- A filmmel kapcsolatban milyen problémákat jelenít meg a film? Mi a filmre vonatkozó kérdése a filmnek? Végül soron, mit mond el a filmről a film? Milyennek mutatja a film a mozi világát? Kik ebben a filmvilágban a főszereplők, mi a közöttük való viszony lényege?
- A mozi világa mellett van-e más lényeges témája a filmnek? Magánéleti-közéleti konfliktus, társadalmi-pszichológiai értelemben vett egyéb probléma jelenik-e meg a filmben? Hogyan függ össze a filmre vonatkozó kérdésekkel? Milyen műfajba sorolható a film? (Milyen műfajnak rendelődik alá a filmre való reflexió?)

Megjegyzés: bármilyen filmről szóló film választható! Alább néhány ajánlott film (további filmcímek a függelékben):

- Billy Wilder: *Sunset Boulevard* (1950)
- Luchino Visconti: *Bellissima* (1951)
- Paul Mazursky: *Alex in Wonderland* (1970)
- Giuseppe Tornatore: *Cinema Paradiso* (1988)
- Robert Altman: *The Player* (1992)
- Tim Burton: *Ed Wood* (1994)
- Wim Wenders: *Lisbon Story* (1994)
- Barry Levinson: *Wag the Dog* (1997)

- Elias Merhige: *The Shadow of the Vampire* (2000)
- Tsai Ming Liang: *Good-bye Dragon Inn* (2003)
- Barry Levinson: *What just Happened?* (2008)

A NÉZŐSÉG ALLEGÓRIÁI

Alfred Hitchcock *Hátsó ablak* (*Rear Window*, 1954) című filmjének elemzése

A reflexív filmek nemcsak a filmkészítés konkrét folyamatait mutathatják be (azt, ahogyan készülnek a filmek, a filmgyártás világát, körülményeit, a filmes világ szereplőit), a filmalkotás mentális folyamatait jeleníthetik meg, vagy a filmek befogadásának körülményeit, hanem olyan jeleneteket is tartalmazhatnak, amelyek metaforikusan szólnak a filmélményről, és a nézőség allegóriájaként értelmezhetőek.

Az egyik első ilyen film Buster Keaton *Sherlock Jr.* című némafilmje 1924-ből, amelyben a mozi nézőjének alapvető pszichológiai folyamatait mutatja meg egy allegorikusan értelmezhető történet keretében. A Keaton által játszott mozigépész szó szerint, elbóbiskolva a moziban, álmában a filmbe vetíti magát.²¹ A film álomszerű élményként jelenik meg. Keaton a filmszereplőkre „vetíti rá” saját világának ismerős alakjait (a film szereplőiben saját magát és életének szereplőit látja megtestesülni), problémáit, vágyait. A film világába való belépés burleszk jelenete a filmes befogadás lényeges mozzanatát allegorizálja: Keaton egy stoptrükkön alapuló gecsorozatban egyik filmes helyszínből a másikba bukdácsol. Akárcsak a mindenkor néző, akinek meg kell tanulnia a gyors vágások logikáját, ő is egészen addig nem tud mintegy zökkenőmentesen belépni a film világába, amíg meg nem szokja, „meg nem tanulja” a film „nyelvét” (vagyis nem tud magával a filmes „apparátussal” azonosulni). A film a továbbiakban is sokrétűen kibontja a film és álom, a film mint vágyvilág analógiáját s a nézőség élményében a valóság és fikció összefonódását.

Kovács András Bálint így ír erről: „Bustert sohasem szívja be teljesen a vásznon látott világ. Amikor fölmászik a vászonra, különböző helyzetekben találja magát, amelyekre mindig úgy próbál reagálni, mintha azok valóságosak volnának, s mindig kiesik belőlük, ahogy a jelenet megváltozik. [...] A szituációknak ez a sorozata a filmnéző helyzetének tökéletes leírása. Egyszerre van kívül és belül a vásznon látott szituációkban. A filmi világ tökéletes szimulációja a való élet hatásainak, de amikor valaki fizikailag akar reagálni ezekre a helyzetekre, eltűnnek, mint egy álom. [...] A filmi fikció a *Sherlock Jr.* szerint virtuális

²¹ A jeleneteket itt lehet megnézni a YouTube-on:
http://www.youtube.com/watch?v=c_QrH5mUNj8
<http://www.youtube.com/watch?v=zdNplzdx5OM&feature=related>

valóság, és a néző az aktuális és a virtuális között foglal helyet. A néző hozza az álmait, vágyait és kívánságait, a film pedig szolgáltatja a meg nem élt élményt.”²²

Alfred Hitchcock *Hátsó ablak* (*Rear Window*, 1954) című filmje nem szól közvetlenül a filmkészítésről vagy filmnézésről, de hasonlóképpen a mozi sokrétű allegóriájaként értelmezhető. Robert Stam szerint ez egy ragyogó filmesszé, amely a moziról és a filmes élmény természetéről szól. A film metanyelvi lebontását adja a voyeurizmus és a nézői azonosulás mechanizmusainak, melyek a filmben általában működésbe lépnek, és Hitchcock saját filmjeiben különösen, miközben a film maga is ugyanezeket a mechanizmusokat használja ki.²³

Nézzük meg közelebbről, mit mond a filmről általában Hitchcock filmje.

A HÁTSÓ ABLAK MINT A FILMRŐL SZÓLÓ FILM

Hitchcock maga is tudatában volt annak, hogy filmje egy metanyelvi olvasatot tesz lehetővé, metaforikusan magáról a filmről, filmnézésről, a nézőség élményéről szól. Így ír erről: „Kaptam végre egy lehetőséget egy szintisztán filmi eszközökkel dolgozó filmre. Adva van egy mozdulatlanságra kárhoztatott ember, aki kinéz az ablakon. Ez a film első építőeleme. A második azt mutatja meg, hogy mit lát, a harmadik meg azt, hogyan reagál rá. Mindez szerintem a lehető legtisztább kifejeződése a mozi lényegének.”²⁴

A. A nézőség allegóriája

A film azt mutatja be, hogy milyen pszichológiai folyamatok játszódnak le filmnézés közben. David Bordwell *Az elbeszélés a játékfilmben* (1985) című könyvében azt írja, hogy ezt a filmet „már régóta használják a nézői tevékenység kisléptékű modelljeként. A székéhez kötött fényképész, aki a szomszédok tudta nélkül nézelődik: az ablakok mint megannyi mozivászon, a következményektől való látszólagos mentesség, melyet a néző nézőpontja biztosít – e tényezők tették a filmet a nézői tapasztalat analógiájává. [...] A *Hátsó ablakot* a nézői

²² Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*. Budapest, Palatinus, 2005. 241. / András Bálint Kovács: *Screening Modernism*, The University of Chicago Press, 2007: 226.

²³ Robert Stam: *Reflexivity in Literature and Film. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia University Press, 1992: 43.

²⁴ Truffaut: *Hitchcock*. Budapest, MFI, 1996: 123.

tevékenység teljes komplexitásának bemutatására is felhasználhatjuk. Az érdekes helyzet mellett a kibontakozó cselekmény szintén módot ad annak a folyamatnak a feltárására, ahogyan általában megszerkesztünk egy történetet. Ez a film mintaszerűen kezeli a nézőt, és az is rendkívüli benne, ahogyan a nézőre háruló feladatokat világossá teszi.”²⁵

1. A mozi álomszerűségének megjelenítése

Az emberi kommunikáció formái közül a film emlékeztet leginkább az *elmeműködés képi formáira* (az álom, képzelődés, memória működésére). A mozi éppen ezért rendkívül alkalmas az álmok, a tudatalatti megjelenítésére (lásd: szürrealizmus). Mintha a mozgóképek technikája éppen ennek a belső látásmódnak a kivetítését tenné lehetővé (lásd: Hollywood mint „álomgyár”).

Christian Metz szerint: „A mozi sajátja nem az a képzelődés, amelyet megjelenít, hanem mindenekelőtt az a képzelődés, amely őt magát teszi, amely mint jelentőt konstituálja.”²⁶ A mozgóképek esetében a jelölőnek nincs olyan megfogható, tárgyszerű materialitása, mint az írott szövegnek, festménynek, szobornak. A mozi esetében a „szöveg” maga maximálisan „átlátszó.” A film médiuma éppolyan „elérhetetlen” (ha azt kérdezzük „hol van a film?” nem tudunk egyetlen helyre rámutatni: vászon, fény, vetítógép?), „anyagtalan” (nehéz rámutatni, miből is áll a film), akárcsak az álmok. A hagyományos mozi kontextusa, a sötét terem szintén az alváshoz hasonló. A film elején Hitchcock főszereplőjét is alvó állapotban látjuk, csukott szemmel (s ez a kép, keretező módon megismétlődik a film végén). A megelevenedő látványról a film végén akár az is kiderülhetne, hogy mindez csupán a szereplő képzelgése, álma, amit látunk.



²⁵ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. MFI, Budapest, 1996: 53. Bordwell könyvének második részében (42–60. old.) részletesen elemzi ebből a szempontból a filmet, olvassuk el ezt az elemzést.

²⁶ *A képzeletbeli jelentő (The Imaginary Signifier)*. Budapest, MFI, 1981: 59.

2. A passzív befogadás jelentősége a filmben

A filmélmény álomszerűsége azt is jelenti, hogy látszólag semmit sem kell tennünk, „készen” kapjuk a filmlátványt, ami mint egy álom, reveláció, látomás tárul föl előttünk. A film befogadása általában fizikai, motorikus gátlás állapotában történik (nem kell semmit tenni, csak ülni és nézni), a néző ugyanakkor viszont a látványnak ki van szolgáltatva, a megjelenő illuzórikus világban nem vehet részt, vele ténylegesen nem történik semmi. A helyhez kötöttség (és az ebből származó frusztrációk) a nézőség alapvető élménye a moziban. A látvány pedig szó szerint „lebilincseli” a nézőt. (Hitchcock ennek tudatában volt, amikor úgy nyilatkozott, hogy: „a mozi először is fotelek, bennük a nézőkkel.”) Hitchcock filmjének története jól megjeleníti a helyhez kötött nézőben lejátszódó pszichológiai folyamatokat.

3. A „jelenlevő távollét” jelensége a moziban, az ún. „mágikus jelen” megmutatása

A filmkép sajátossága, hogy nem utal valamire, nem ábrázol, hanem megjelenít, jelenlevővé tesz. Az „ablak” a Hátsó ablakban úgy értelmezhető, mint a filmlátvány, a filmvászon érzékelésének metaforája. A film felfogható úgy is, mint annak a metaforája, ahogyan a klasszikus elbeszélőfilmben a filmvászon számunkra nem reprezentációként érzékelhető, hanem mindig úgy jelenik meg, mint ablak a világra. (Az egyes ablakokat sorra szemügyre vevő főszereplő tevékenysége ezen kívül a televíziós csatornákat váltogató néző szerepére is emlékeztet.) Minden ablakban külön világ, külön történet részleteibe nyerünk betekintést.



4. A látványnak való kiszolgáltatottság ellensúlyozása a szkopofília (a világ látványként való érzékelése, a látvány élvezete, a tapintható valóság helyett a távolságtartó, a valóságot látványként való befogadás kedvelése), illetve a voyeurizmus (leskelődés) révén. Jeff, a hivatásos fotográfus megfigyeli/meglesi a szomszéd ház lakóit. Egyúttal megtestesíti a mozinéző alapvető szkopofiliáját és voyeurizmusát, aki gyönyörködik a mozi nyújtotta látványban, illetve a nézőtér biztonságos távolából és a lesötétített teremben, a jól elkülönített nézőtérén ülve úgy nézi a vásznon megjelenő világot, mintha a szomszéd ablakokban lesné

meg, mi történik az ott élő emberekkel. A klasszikus elbeszélőfilmben mindkét aspektus nagyon fontos: egyfelől a néző mint távoli szemlélője az eseményeknek, a vásznon megjelenő világnak, másfelől az, hogy emberek megfigyeléséről van szó.



Laura Mulvey szerint „a mainstream filmek zöme [...] hermetikusan lezárt világot ábrázol, mely varázslatos módon, a közönség jelenlététől függetlenül bomlik ki, egyfajta kívülállóság-érzést keltve a nézőben, miközben voyeurisztikus fantáziájukkal játszik.”

„A film az élvezetet jelentő szemlélés ősi vágyát elégíti ki, de ennél tovább megy, és a szkopofília nárcisztikus aspektusát fejleszti. A mainstream film konvenciói a figyelmet az emberi alakra összpontosítják. Az arányok, a terek, a történetek mind antropomorfikusak. A kíváncsiság és a szemlélés vágya keveredik itt a hasonlóság és felismerés bűvöletével: az emberi arc, az emberi test, az emberi forma és környezete közti kapcsolat, az ember látható jelenléte a világban.”²⁷

5. A filmvászon mint „ablak” és mint „keret” szembeállíthatósága a moziban

Thomas Elsaesser és Malte Hagener *Film Theory. An Introduction through the Senses* (2010) című könyvükben elkülönítik az „ablak” és a mozgó „keret” metaforáját a moziban, és úgy vélik, hogy ez alapján egyben megkülönböztethetővé válik az ún. „nyitott” és „zárt” formájú film világa is. Leo Braudy leírásából indulnak ki: „A különbség felfogható úgy is, mint annak a különbsége, hogy megtalálni egy világot, vagy teremteni egy világot, a valóság már létező anyagait felhasználni vagy elrendezni ezeket az anyagokat egy teljesen megformált látvánnyá, annak a különbsége, hogy felfedezzük a nézőtől független rendszereket vagy felfedezzük azokat a rendszereket, amiket a néző teremt a nézés aktusa által. A voyeurizmus a zárt film tipikus eszköze, mivel a szabadság és a megkötöttség megfelelő ötvözetét jelenti: a néző szabadon nézhet valamit, ami veszélyes és tilos, tudatában annak, hogy látni akarja, de képtelen elfordulni. A zárt filmben a közönség áldozat, a vászon világának tökéletes

²⁷ Laura Mulvey: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. In: *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004: 253, 254.

koherenciája rá van erőltetve. A nyílt filmben a közönség vendég, akit egyenlő félként hívtak meg a filmbe, s akinek a valóságról alkotott képe potenciálisan ugyanaz, mint a rendezőé.”²⁸

A *Hátsó ablak* a zárt formájú, klasszikus elbeszélőfilm tökéletes modellje a maga zárt udvarterével, egyik ablakból a másik ház ablakainak világát megfigyelő hősével.

Thomas Elsaesser szerint: “Az ablak egy nagyobb egész részletébe kínál betekintést, amelyben az elemek látszólag elrendezés nélkül jelennek meg, így a nézőben a realizmus hatása elsősorban az átlátszóságból származik. Ezzel ellentétben, a keret előtérbe helyezése az figyelmet az anyag elrendezésére irányítja. Az ablak egy diegetikus világot sugall, amely a kép határán túlra is kiterjed, miközben a keret a filmes kompozíció határát jelöli ki, amely kompozíciót egyedül csak a néző kedvéért hozták létre.”²⁹

Ilyen értelemben az „ablak” és a „keret” képtapasztalata tulajdonképpen megfeleltethető a klasszikus, mimetikus elbeszélőfilm és a modern, reflexív film szembenállásának is.

6. Az érzelmi azonosulás kényszere a moziban

A nézőben a helyhez kötöttség frusztrációját, a motorikus gátlást egy erős érzelmi részvétel kompenzálja: egyrészt vágyainkat/problémáinkat ráruházzuk a fiktív szereplőkre (egyfajta projekció történik), másrészt beleéljük magunkat a történetbe, élő személyként, saját világunk meghosszabbításaként értelmezzük őket, azonosulunk a hősökkel (beleképzeljük magunkat a helyükbe). Mindkét folyamatot jól érzékeltette Buster Keaton *Sherlock Jr.* című filmje is.

Jeff alapvető magánéleti problémája, hogy vonakodik elvenni feleségül Lisát. Ez úgy vetül ki a szomszéd ház világára, hogy ott *minden ablakban a házasság vagy a párkapcsolat különböző stádiumait, variációit látjuk*: a magányos hölgy, az agglegény zeneszerző, a nászutas fiatal házaspár, a kutyájukkal éldegélő idősebb házaspár, a veszekedő házastársak, a táncosnő, akinek a katonaságnál szolgál a vőlegénye, az egyedülálló szobrásznő mind megannyi variációk a párkapcsolat lehetőségeire.

²⁸ Leo Braudy: *The World in a Frame: What We See in Films*. Garden City: Anchor Press. Doubleday, 1976: 49.

²⁹ Thomas Elsaesser, Malte Hagener: *Film Theory. An Introduction through the Senses*. New York and London: Routledge, 2010: 18.



A gyilkos ablakában feltáruló kapcsolat pedig egyfajta fordított tükörként jelenik meg a Jeff világához képest (a történetben ez egy narratív *chiasmus*, fordított tükörszerkezetet eredményez). Míg a fotográfus esetében mozgásképtelen férfit látunk (Jeff), vele szemben, neki megfeleltethető a mozgásképtelen nő (Mrs. Thorwald). A férfit gondozó, szabadon mozgó, aktív nőnek (Lisa, Jeff menyasszonya) megfeleltethető a túloldalon a nőt gondozó, szabadon mozgó, aktív férfi (a gyilkos, Mr. Thorwald).



7. A mozgóképi jelentések kialakulását megmutató film

A film arról szól, hogy Jeff valamit lát, és azt megpróbálja értelmezni (lásd erről bővebben Bordwell elemzését), a film ezáltal közvetlenül tematizálja a *látás* (percepció) és a *reflexió* (a kép értelmezésének/jelentésének a) problémáit. A *Hátsó ablak* jól példázza azt, ahogyan a filmképek jelentése *ad hoc* alakul, a filmkép jelentése kontextustól függő, viszonyokból alakuló jelentés.

Milyen viszonyok alakítják a jelentést?

7.1. A kép „átlátszósága” révén alakuló jelentés: a kép hasonlít a valóságra, a néző „belép” a képbe, „azonosul” a látvánnyal, viszonyítja azt, amit lát a saját hétköznapi tapasztalatához, élményeihez, azok alapján értelmezi. David Bordwell ezt „realisztikus motiváció”-nak nevezi (azon alapul, hogy a valószínűsíthetőség szerint pl. egy ember ezt vagy azt tenné egy adott helyzetben). Ezt látjuk például abban a jelenetben, amikor Jeff azonosul a Magányos Hölgy (Miss Lonelyheart) képzelt udvarlójával, mintha ő lenne a vacsoravendég, koccintásra emeli a poharát.



7.2. Kép + kép viszonyában (a montázsajtók révén) **alakuló jelentés** (lásd: az ún. Kulesov-effektus működését), a filmkép jelentését az előtte és utána látható képek alakítják. (Bordwell szerint ez a „kompozíciós motiváció:” ok-okozati láncszemek felismerése.) Hitchcock ebben a filmben szándékosan törekszik a Kulesov-effektusra való rájátszásra. Így vall erről Truffaut-val folytatott beszélgetésében: „Tudja, mit írt erről Pudovkin; van egy könyve a montázs művészetéről, és ebben elmeséli mesterének, Lev Kulesovnak az egyik kísérletét. A kísérlet abból állt, hogy csinált egy nagyközelit Ivan Mosjoukine arcáról, aztán bevágta egy halott csecsemő képét. Mosjoukine arca mély megrendülést fejezett ki. Erre Kulesov a halott csecsemő képének helyére egy másik képet vágott be, ami egy tál ételt ábrázolt: ekkor Mosjoukine ábrázata mohó étvágyat fejezett ki. Ugyanígy mi is csináltunk egy nagyközelit James Stewartról. A férfi kinéz az ablakon, és egy kiskutyát lát, az állatot kosárban viszik le az udvarra; ismét Stewartot mutatja a kamera, mosolyog. Most egy félmeztelen lányra közelít a kamera, a lány egy nyitott ablak előtt illegeti magát; most megint a mosolygó Stewartot látjuk nagyközeliben, de a mosolygó férfi most már disznó kéjenc!”³⁰

³⁰ Truffaut: Hitchcock. Budapest, MFI, 1996: 123.



7.3. A filmbeli médiumok egymáshoz való viszonya (kép–hang–nyelv egymást meghatározza, jelentéseit alakítja): Hitchcock hangsúlyozza a filmes jelölők sokféleségét és összjátékát. Szétválasztja a filmben például a képi és a nyelvi kifejezőeszközöket: a film képi „leírással” indul (a kezdő jelenetben tisztán képi eszközökkel, a szoba és a tárgyak bemutatása révén közli ki a főszereplő, mi történt vele), majd hosszú párbeszéddel (telefonbeszélgetés, Jeff és az ápolónő beszélgetése) folytatódik.



A kép és nyelv „térben” is szemben állnak: az egyik oldalon: a nyelv dominanciája (Jeff, Lisa és Stella értelmezései, hipotézisei, kommentárjai arra, amit látunk) – a másik oldalon: a kép és a nem diszkurzív (nem fogalmi) jelölők dominanciája (az ablakokban látható képek, főleg gesztusokban lejátszódó „történetek,” zene, tánc). Hitchcock a kettőt térben jól elválasztja, ezáltal mintegy a köztük levő mediális „törést,” távolságot hangsúlyozza.

A film azt mutatja meg, ahogyan a *képi* (és egyéb nem nyelvi) információkat a főhős (= a néző, értelmező) egy *nyelvi* narratíva formájában értelmezi (következtetéseket von le, elmeséli, szerinte mi történt). Nem az hangsúlyozódik, hogy a képek megértése föltétlenül és

kizárólag megkívánná a nyelvi „átkódolást.” Hitchcock filmjében éppen az jelenítődik meg, hogy a képek nyelvre való fordítása mindig csupán hipotézis marad.



7.4. Film és film viszonyában alakuló jelentés

A más filmekkel, szövegekkel, szövegtípusokkal (= műfaj, stílusirányzat, alkotói életmű) való kapcsolatot, amit a néző megteremt, Bordwell „*transztextuális motiváció*”-nak tekinti, ilyenek például a filmről vagy a színészekről, sztárokról, a korabeli filmgyártásról való információk, műfaji szabályok ismerete, ami befolyásolja az értelmezésünket. A *Hátsó ablak* esetén tudjuk, hogy James Stewart milyen hőseket jelenített meg általában, Hitchcock milyen filmeket rendezett, stb. A *Hátsó ablak* szereplői részben kulcsfigurákként is értelmezhetők voltak a korabeli nézők számára, akik Hitchcock filmjeiről és a hollywoodi sztárok világáról plusz információkkal rendelkeztek: James Stewart hollywood egyik legnépszerűbb agglégénye volt, aki magánéletében is későn nősült, a kalandos életű fotográfus mintaképe: Robert Capa³¹ (aki Hitchcock korábbi, *Notorious* című filmjének a standfotósaként hasonló szerelmi történetbe keveredett a film elkényeztetett női sztárjával, Ingrid Bergmannel), a gyilkos kinézete, gesztusai David O. Selznick hírhedt producerét idézik (lásd az alábbi képeket).

³¹ Robert Capa: eredeti neve Friedmann Endre (1913–1954), a 20. század egyik legjelentősebb fotósa, elsősorban fotóriporterként, haditudósítóként tartják számon. Rövid élete alatt öt csatatéren fotózott (a spanyol polgárháborúban, a japánok kínai inváziójakor, a II. világháború európai hadszínterein, az első arab-izraeli háborúban és Indokínában). A II. világháború folyamán Észak-Afrikában, a normandiai partraszállásnál az Omaha Beach-en és Párizs felszabadításakor is ott volt és dokumentálta a háború eseményeit. 1954-ben a Life Magazine Indokínába küldte, hogy tudósítson a francia gyarmati harcokról, itt aknára lépett, és meghalt.



B. A Hátsó ablak mint a filmtörténet addigi filmtípusainak tükre

1. A szemközti ablakokban a **korai látványmozi, némafilmes megjelenítésmód dominál** (a „néma” képek, az ablakokban látható „fix beállítások,” tablószerű kompozíciók, a kihagyásos jelleg, összekötő szöveg szüksége, írszelés).



A fimben megjelennek az expresszionizmusból kölcsönzött elemek is: pl. a vámpírszerű árnyék (amely Murnau *Nosferatu*jának ismétlődő képe volt) az alvó Jeff arcán (ironikusan is megjelenítve talán a házasságtól félő főhőst „fenyegető” veszélyt).



2. A film történetmondása betartja a klasszikus elbeszélésmód szabályait

2.1. a klasszikus elbeszélésre jellemző főhős központú elbeszélés (pszichológiai realizmussal ábrázolt, meghatározott cél érdekében tevékenykedő hős), a *kettős cselekményszál*

(magánéleti/szerelmi szál + a főhős foglalkozásából, helyzetéből adódó bonyodalom), az *okozati összefüggésekre* épülő képek, a *tér-idő konstrukció* világos, áttekinthető, stb. (Lásd ezt bővebben David Bordwell filmnarrációról szóló könyvében.)

2.2. A film iskolapéldája annak, ahogyan *a nő mint látvány* megjelenik a klasszikus elbeszélőfilmben: a férfitekintetek keresztüzében megjelenő, férfiak előtt szereplő (színpadiasan megjelenített) nő olyan, mint egy szép kiállítási tárgy. (Lásd: Lisa játékos, teátrális bemutatkozása, szereplése Jeff előtt, amikor megérkezik.)



Laura Mulvey így ír erről: „A szexuális egyenlőtlenség világában a szemlélés élvezete kettévált: aktív/férfi és passzív/női oldalra. A meghatározó férfitekintet kivetíti a fantáziáit a női alakra, mely ennek megfelelően alakul. Hagyományos exhibicionista szerepükben a nők egyszerre vannak közszemlére téve és mások által megbámulva, megjelenésük erőteljes vizuális és erotikus hatást hordoz, ezáltal konnotálva a *megnéznivalóság* („to-be-looked-at-ness”) fogalmát. [...] „Hagyományosan a vásznon megjelenő nő két szinten funkcionál: erotikus tárgy a történet szereplői szemében, és erotikus tárgy a nézőtéren ülő nézők számára is.”³²

2.3. A film nézhető úgy is, mint a *klasszikus elbeszélőfilmes műfajok enciklopédiája*: zenés-táncos film (Miss Torso), helyzetkomédia (a kutyás házaspár), melodráma (Miss Lonelyheart), zenés-életrajzi film (a zeneszerző), romantikus vígjáték (a fiatal házaspár), és ami „föjlék” nő: a (Raymond Chandler regényeinek fülledt atmoszféráját idéző) krimi/detektívtörténet (Thorwaldék). A detektív történet úgy is értelmezhető mint „a történetek története,” a fikció/történetmondás általános modellje. A *Hátsó ablak* sokrétű reflexivitása nagyban erre is alapoz.

³² Laura Mulvey: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. In: *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004: 257.

3. A *Hátsó ablak* mint általában a látás pszichológiáját, társadalmi szerepét tematizáló mű: a voyeurizmus, a megfigyelés és az általános társadalmi méreteket öltő bizalmatlanság, gyanakvás (leskelődő nemzet, „a nation of Peeping Toms”) tematizálása.

3.1. Konkrétan a film keletkezésének kontextusára vonatkozóan aktuális kérdésként is megjelenik (utalásként értelmezhető az ötvenes években a hidegháborús hangulatra, a „boszorkányüldözésekre” a filmiparban).

3.2. Általában jelzi a modern társadalmakban a látás megváltozott szerepét (kiemeli a *technikai eszközök jelentőségét, amelyekkel nemcsak látni/látványt rögzíteni lehet, hanem megfigyelés alatt is lehet tartani másokat*), lásd erről Foucault: *panopticonról* szóló elméletét (amelyben a látás/megfigyelés és a hatalom/kontroll összefüggéseit írja le).



FIKCIÓ VERSUS VALÓSÁG: A „NEGYEDIK FAL” ÁTTÖRÉSE ÉS A METALEPSZIS JELENSÉGE A FILMBEN

Az előző fejezetben láttuk, hogy a klasszikus narratív film (és a mimetikus reprezentáció) egyik alapvető jellemzője, hogy egy olyan filmes univerzumot, diegézist teremt, amely lényegében egy zárt, fiktív világnak tekinthető. Vagyis pontosan ahhoz hasonló, mint amit Hitchcock *Hátsó ablak*ának hőse figyel a szomszéd ház ablakaiban. A filmes fikció világa ugyanis világosan elhatárolódik a nézőtér világától, a kapcsolatteremtés a néző és a fikció világa között egy jellegzetes voyeurisztikus szituációban és pszichológiai folyamatok révén történik (a néző azonosul a hősökkel, képzelete révén „belép” a film világába, saját problémáinak kivetülését látja a filmben, stb.). A reflexív típusú filmekben ezzel szemben azonban előfordul az, hogy a néző és a film világát elválasztó határ elmosódik, és a fikció és a valóság közötti „fal” leomlik. (Ezt a „falat” a „negyedik” falnak is szokás nevezni, a film terének három dimenziójához képest).

A reflexív filmek egy része a filmes kommunikáció jellemzői közül a néző figyelmét a fikció és a valóság sajátos viszonyának kérdéseire irányítja. Ez a következőképpen történhet:

- tematizálhatják azt, hogy miben különbözik a film világa, amely a néző számára valóságosnak tűnik, attól a tapasztalati világtól, amiben a néző él (vagyis érzékelhetővé tehetik a film mint fikció és a valóság közötti ontológiai különbséget, a két világ közötti átjárhatatlanságot),
- a valóság és a fikció szintjei között megjelenhetnek határátlépések, ugrások, ezt *metalepszis*nek nevezzük,
- a filmben egymás mellé állíthatóak a reflexív és a mimetikus (valóságtükröző) elemek, valós és fiktív személyek/szerepek.

1. A film fiktív világának és a befogadás valós körülményeinek ontológiai különbsége, a két ontológiai szint közötti átjárhatatlanság tematizálása a filmben

Jean-Luc Godard *Csendőrök* (*Les Carabiniers*, 1963) című filmjében a „primitív” mozinéző jelenik meg, aki még nem ismeri a különbséget az élet és a filmvászon világának illuzórikus jellege között. Az együgyű főhős, aki először találkozik a mozi élményével, akárcsak – a legenda szerint – a korai nézők, megijed a vásznon feléje robogó vonattól, majd egy erotikus

jelenet láttán, amiben egy meztelen hölgy látható egy fürdőkádban, vágyakozva próbálja megérinteni a vonzó hölgyet a filmvásznon, de természetesen képtelen erre, helyette csak a vetítövásznat hasítja szét.³³



A Buster Keaton *Sherlock Jr.* című filmjének burleszk önreflexivitását idéző groteszk jelenet a film médiumának paradox kettősségét jeleníti meg: azt, ahogyan a tárgyi valóság tökéletesen érzékletes illúziója a médium anyagtalan, megfoghatatlan jellegével társul. **S** míg Buster Keaton filmjében azt láttuk, hogy a vetítőfülkében elalvó mozigépész álmában be tudott lépni a film világába, a fantázia szintjén mintegy „bele tudta vetíteni” magát a filmes fikció világába, Godard-nál a valóság és a filmes illúzió közötti tényleges átjárhatóság lehetetlensége hangsúlyozódik. Álom, fantázia és filmes fikció tehát egyazon szinten értelmeződik (lásd a *Sherlock Jr.*-t), a filmen megjelenő világ és a konkrét, tapintható valóság viszont két különálló létszféraaként jelenik meg (*Csendőrök*), s a néző nem tud átlépni egyikből a másikba, bármennyire is szeretné.

2. A film világának szembeállítása a valós élet jelenségeivel gyakran ún. narratív metalepszis révén valósul meg a filmekben.

*A metalepszis = eredetileg retorikai fogalom, amelynek Gérard Genette adott narratológiai értelmezést: legáltalánosabban ugrás a fikció és a filmes „realitás” szintje között.*³⁴

A metalepszist a retorikában³⁵ olyan *komplex képként* határozzák meg, amelynek legfőbb tulajdonsága, hogy egy referencia láncolatot foglal magába: *a kép jelentése egy másik képre való utalás révén érthető, a kép szükségessé teszi egy másik kép megértését, egy képzeletbeli*

³³ Nézzük meg itt a jelenetet: http://www.youtube.com/watch?v=-hQXPGrW_U

³⁴ Gérard Genette: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Kalligram, Pozsony, 2006. / *Métalepse. De la figure à la fiction*. Éditions de Seuil, Paris, 2004.

³⁵ Lásd például a *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* definícióját (Oxford University Press, 2001, 152).

„ugrás” megtételét ahhoz, hogy megértsük, mi a jelentése. Például: a „sápadt halál” jelentése érthető, ha elképzeljük: „a halott ember sápadt” – „a halál sápadt.” Ilyen volt például az Esso benzinkutakat az 1960-as években népszerűsítő közismert reklámsorozat is: „Tegyen egy tigrist a tankjába!”



Ebben az esetben is „ugrás” történik: a „tigris” konkrét képe, az Esso állandó reklámfigurája és a benzin között, ami autót a tigrishez hasonló erővel képes felruházni. Ez a képzeletbeli „ugrás” a metalepszis esetében történhet egy irodalmi vagy egyéb kulturális referencia révén is, ami egy bonyolult allegóriát eredményezhet. Újabb értelmezések a metalepszisben éppen ezért az irodalmi hagyomány (intertextualitás) és hatás mechanizmusainak modelljét látják (pl. John Hollander, Harold Bloom). (Jól érzékelhető ez a tigrist a teknősbékával és a nyúllal együtt szerepeltető Esso reklám változatban, ahol a kép még két másik képzeletbeli „ugrást” is sugall: megidézi Zénon paradoxonát, Akhilleusz és a teknősbéka történetét – a tigrissel helyettesítve Akhilleuszt – és ugyanakkor La Fontaine meséjét is a teknősbéka és a nyúl versenyfutásáról.) Paul De Man elméletében a metalepszist egyfajta kulcsmodellként írja le,

mint az alakzatok alakzatát. Amikor Gérard Genette kiterjesztette a metalepszis retorikai értelmezését és a fogalmat a narratológiában kezdte használni (vagyis átvitte azt az alakzatok köréből a fikció területére, amint könyvének alcíme is utal erre: „Az alakzattól a fikcióig”), akkor abból indult ki, hogy a fikció maga is a trópusok (szóképek) logikájának kiterjesztéseként értelmezhető, hisz a szóképek is azon a képességünkön alapulnak, hogy elképzelünk valamit, „mintha valóságos lenne.” Az ő értelmezésében a metalepszis legfőbb vonása az, hogy paradox ugrást valósít meg a „valóság” és a „fikció” ontológiai szintjei között. Narratív eszközként a metalepszist, Genette nyomán éppen ezért többnyire *az egyes narratív szintek közötti „áttörés” jelenségeként értelmezik, olyan ugrásként, ami az elsődleges diegetikus szint és a beágyazott narratív szint között történik, vagy annak a módozataként, ahogyan a szerző mintegy „belép” a műbe* (erről a következő, a reflexív narratívákról szóló fejezetben lesz még szó).³⁶

Genette kiemeli, hogy a film világának szembeállítását a valós élet jelenségeivel gyakran valamilyen fantasztikus mozzanat révén (szürrealista/álomszerű, abszurd megoldással, a történetbe beépített varázslatos eszközzel, stb.) valósul meg. Genette egyik példája erre Jerry Lewis *Családi ékszerek* (*The Family Jewels*, 1965) című filmje, ahol a metalepszis tulajdonképpen a humor forrása (a légörvénybe kerülő repülőn filmet nézők előtt, nem a filmes „valóságban,” hanem a filmbeli filmen dől el az asztal).³⁷

Woody Allen *Kairó bíbor rózsája* (*The Purple Rose of Cairo*, 1945) című filmjében, egy álomszerű megoldással a fiktív szereplő kilép a filmvászonról az életbe, ezzel fordítva megismételve azt a képzeletbeli lépést, amit általában a nézők tesznek meg (belépnek képzeletben a film fiktív világába). A filmből a valóságba átlépő hősnek ezután a film cselekménye során meg kell tapasztalnia, mennyire különböznek a „játékszabályok,” a fikció világának korlátai mennyire szűkek az élet komplex jelenségeihez képest. (A filmvászonon maradt szereplők pedig hirtelen ettől a lépéstől önreflexívekké válnak, és elkezdnek vitatkozni saját történetük, filmes létük kérdéseiről.)

³⁶ További olvasmányok a metalepsziszről: Leif Dahlberg: Put a Tiger in Your Text. Metalepsis and Media Discourse. Nordicom Review 31 (2010): 103-114. Online változat: http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/321_dahlberg.pdf; The Living Handbook of Narratology. Metalepsis: <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metalepsis>

³⁷ Nézzük meg a jelenetet, amelyben a filmbeli „valóság” és „fikció” abszurd módon átjárhatóvá válik: <http://www.youtube.com/watch?v=1IW758UciaA&feature=youtu.be>



John McTiernan *Az utolsó akcióhős* (*The Last Action Hero*, 1993) című filmje hasonló narratív metalepsziszt valósít meg: a gyerek főhős egy bűvös mozijegy segítségével belép a filmvásznon megjelenő fiktív világba. A film alapvetően a filmes befogadás sokrétű reflexióját valósítja meg (megmutatja, mit jelent egy gyerek számára a film) egy akciófilm paródiájának formájában. A fiú az életéből hiányzó apafigura szerepét kompenzálja az akciófilm hős iránti rajongással. A filmek ismerete révén szerzett tudását próbálja alkalmazni filmszereplőként is (reflexíven viszonyul az amúgy teljesen „öntudatlan” filmes akcióhőshöz és annak világához), s ez adja a humor egyik alapvető forrását. Ugyanakkor a filmekből szerzett ismereteit az élet egyéb területeire is alkalmazza, például az iskolában tanult *Hamlet* történetét is képzeletben átírja az akciófilmek mintájára. A filmből kilépő akcióhősnek pedig a Woody Allen filmhez hasonlóan meg kell tapasztalnia a fikció és a valós élet világának az életbevágó különbségeit.³⁸

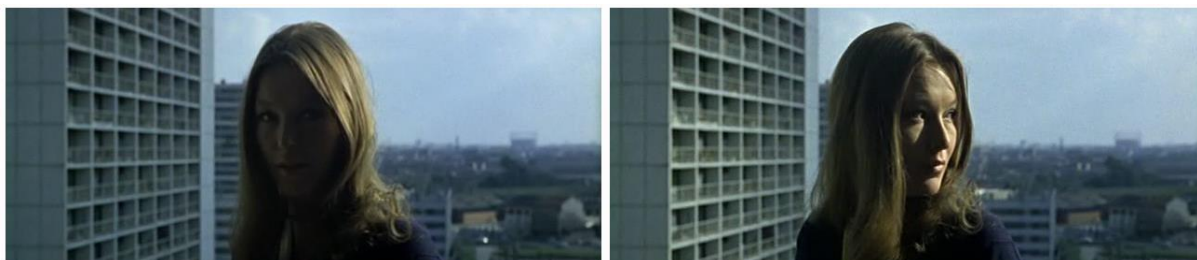
3. A reflexív elemek és valóságtükröző elemek keveredése történhet a rendező jelenléte révén a filmben (cameo-szerepben, narrátorként, színészként), **a színészek színészként való megmutatása** (a transztextualitás jelzései, saját névhasználat, szerep és valós személy összemosása, a színész mint idézet) által.

³⁸ Nézzük meg az alábbi jeleneteket és figyeljük meg, hogyan valósul meg a film és a valóság közötti metaleptikus átlépés: <http://www.youtube.com/watch?v=afzqnyxZxQM&feature=related>
<http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=8Z9Ismh1eIM>

Az előbb idézett *Az utolsó akcióhős* című filmben, a film „realitásának” szintjén az „igazi” Arnold Schwarzenegger is megjelenik a Schwarzenegger által alakított akcióhős mellett. A szereplő (színész és akcióhős) kettősségének tudatosítása a humor forrásává válik a filmben.

Ingmar Bergman *Szenvedély* (*En passion / The Passion of Anna*, 1969) című filmjében ismételt ugrásokat használ a filmes fikció és a filmezés, a filmkészítés realitását megmutató önreflexív keret narratív szintjei között. A film történetét realista módon vezeti föl, sőt a néző voyeurizmusát maximálisan aktivizáló jelenettel indítja a történetet (a főhőssel együtt mi is olyasmiket hallgatunk ki, lesünk meg, ami a szereplő magánügye), egy metaleptikus ugrás következik: a színészt látjuk, amint a szerepére reflektál. Bergman ebben a filmjében a maximális beleélést kiváltó mozi technikáját változtatja a legnyíltabb önreflexióval (de a két szint szétválasztása azt is jelenti, hogy tulajdonképpen két különböző szinten forgat egyforma lélekelemző realitással filmet: egyiket a fikció szintjén a szereplőkről és a másikat a fikciót eljátszó színészek dilemmáiról).³⁹

Jean-Luc Godard a *Két-három dolog amit tudok róla* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle / Two or Three Things I Know about Her*, 1967) című filmjének indító jelenetében egy szerzői kommentárral ugyanazt a képet Marina Vladyről egymás után úgy mutatja be a narrátori szövegben, mint egy Marina Vlady nevű színésznőről készült felvételt és mint egy fiktív szereplő portréját. Ráadásul azzal az egyszerű megoldással, hogy Godard a narrátori szöveget suttogva mondja, azt a hatást kelti, mintha a hang nem is a vásznonról jönne, hanem a rendező a nézőtérre ülne és suttogna a néző fülébe. A hang ilyenformán önmagában is képes egy másik sajátos, filmes metalepszis megvalósítására, hiszen nemcsak a színésztől ugrunk a szerepre képzeletben a részlet során (amire fölhívja a figyelmünket a narrátori szöveg), hanem a vásznonról is ugrunk a nézőtérre, a filmes látványról a külső értelmezőre.



Steven Soderbergh: *Ocean's 12* (2004) című filmjében a Julia Roberts által alakított szereplőnek el kell játszania, hogy ő a híres színésznő, Julia Roberts. Amint megtanítják őt

³⁹ Nézzük meg ezt a két jelenetet: <http://www.youtube.com/watch?v=R78bG52fOe4;>
<http://www.youtube.com/watch?v=I2K-d8V-iGQ&feature=related>

erre a „szerepre,” a néző mosolyoghat azon, hogyan parodizálják a jól ismert sztárt. Ugyanakkor a film tovább bonyolítja a képletet azzal, hogy a fiktív szerepet és a valós személyt összemosó Julia Roberts mellett Bruce Willist lépteti föl mint Bruce Willist. Rádásul a jelenet végén a Julia Robertset alakító Julia Roberts telefonbeszélgetést folytat a „valódi” Julia Roberts-szel. A valóság és a fikció tehát többszörösen összekeveredik és megkérdőjeleződik. Van egyáltalán a filmben „valós” Julia Roberts és Bruce Willis, vagy minden csak fikció, vagy éppen mindegyik fikcionális voltában „valós,” hisz alapján mindkét sztár csak mint fikció él a köztudatban? Ezáltal a jelenet jól érzékelteti az előbbi Godard példához képest azt is, mi a lényeges különbség a modern és a posztmodern típusú metalepszisek között. A modern filmben az ugrás filozófiai mélységű gondolatokat ébreszthet (és valóban a *Két-három dolog, amit tudok róla* gazdag költői-filozofikus esszé a film nyelvéről), Soderbergh posztmodern vígjátékában viszont ez csupán a filmsztárokat célba vevő játékos paródia eszköze.

4. Fikciós filmszereplő és valós személy egymás mellé helyezése a modern filmművészetben szintén gyakori önreflexív jelenség.

Célja lehet: az idézés, tiszteletadás, intertextualitás: a valós személyek révén egy másik életműre való utalás lehetősége. Például Godard a *Megvetés* (*Le mépris / Contempt*, 1963) című filmben Fritz Langot szerepelteti mint a filmbeli film rendezőjét (Fritz Langként), a *Bolond Pierrot* (*Pierrot le fou*, 1965) című filmjében Samuel Fuller látható, az *Éli az életét* (*Vivre sa vie / My Life to Live* 1962) című filmben Brice Parain filozófus saját gondolatait „idézi” a filozófussal való beszélgetés jelenetében, Jean Ferrat pedig saját zeneszámát játssza le a kávéházi zenegépen.

Woody Allen az *Annie Hall* (1977) című filmben előbb idézi, majd szó szerint – akár egy bűvész a kalapból a fehér nyulat – előrántja egy paraván mögül magát Marshall McLuhant.⁴⁰



⁴⁰ Nézzük meg a jelenetet: <http://www.youtube.com/watch?v=S3JLDYvKAsE&feature=related>

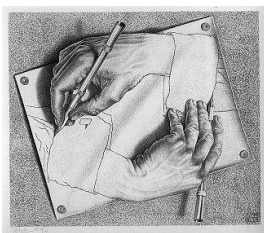
A jelenet poénja többrétű: parodizálja McLuhant („You mean my whole fallacy is wrong”– kijelentése gyakorlatilag értelmezhetetlen), kigúnyolja a McLuhant úton útfélen idéző intellektuális sznobériát azáltal, hogy magával az autentikus „forrással,” a szerzővel szembesíti (csak hogy a „forrás” sem bizonyul sokkal világosabban fogalmazónak, amit mond, annak nincs igazán értelme – a poén sajátos csavarja, hogy állítólag a mondat valóban McLuhan spontán, önironikus szövege a filmben), s az egész gesztus révén végül a jelenet az intellektuális vitából az abszurdba vált át, közönséges erőfitogtatásként hat („ha szükséges, védelmemre, én magát Marshall McLuhat tudom előrántani”).⁴¹

A metalepszisnek tekinthető jelenségek kutatása a kortárs narratológia egyik legizgalmasabb területe az irodalom,⁴² a film⁴³ és az újmédiák körében egyaránt.

⁴¹ Opcionális olvasmány: olvassuk el W. J. T. Mitchell elemzését erről a jelenetről az *Addressing Media* című tanulmány bevezető részében (*MediaTropes eJournal* Vol I (2008): 1–18). Online olvasható itt: http://www.mediatropes.com/index.php/Mediatropes/article/view/1771/1482mRIYrZ4QTZpNXZBw&usq=AFQjCNEymbzZhQrnnCeh1YWSM98MNq3V7A&sig2=H2-7r71vjllxWsm4rPIL_Q

⁴² Ajánlott olvasmány az irodalmi metalepsziszről: Bene Adrián, Jablonczay Tímea (szerk.): *Narratív beágyazás és reflexivitás. Narratívák 6*. Kijarat Kiadó, 2007.

⁴³ Két tanulmány a filmes metalepsziszről: Miklós Kiss: Narrative Metalepsis as Diegetic Concept in Christopher Nolan's *Inception* (2010). *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 5 (2012) 35–54. Online: <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C5/film5-3.pdf>. Ágnes Pethő: Intermediality as Metalepsis in the “Cinéécriture” of Agnes Varda. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 3 (2010) 69–94. Online: <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C3/film3-5.pdf>.



A 3-4. RÉSZHEZ KAPCSOLÓDÓ FELADAT

Miután elolvastuk a reflexivitásról szóló 3-4. előadást, oldjuk meg az alábbi feladatokat:

1. Nézzük meg Woody Allen: *Rejtélyes manhattani gyilkosság* (*Manhattan Murder Mystery*, 1993) című filmjét, és hasonlítsuk össze Hitchcock *Hátsó ablak* című filmjével. Figyeljünk arra, hogy a Hitchcock film témái közül (voyeurizmus/szkopofília, a megfigyelés etikai/pszichológiai/társadalmi vonatkozásai; férfi és nő viszonya, a házasság témája; a nők ábrázolása; film a filmről, stb.) melyiket és hogyan fejtik ki a film?
2. Hasonlítsuk össze Hitchcock *Hátsó ablak* című filmjét Michael Powell *Peeping Tom* (1960) című filmjével! Hogyan jelenik meg a látás/megfigyelés témája a két filmben?
3. Keressünk még olyan kortárs filmes példákat, amelyek a megfigyelés technikáira, a látás pszichológiájára reflektálnak!
4. Keressünk példákat a filmes metalepszis különböző formáira, amely révén a filmes fikció és a valóság világa közötti határ elmosódik! (Például: színész és szerep kettősségének reflexív tudatosítása a filmben, valós személyek és fiktív szereplők egymás mellé állítása, stb.) Írjuk le az adott film(ek)ben milyen hatása van, hogyan értelmezhető a metalepszis.

ÖNREFLEXÍV NARRATÍVÁK (1). A *MISE EN ABYME* TECHNIKÁJA

„Autotextuális tükrök” a filmben

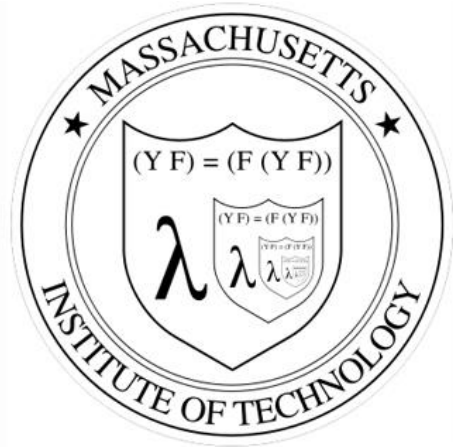
A megjelenített fiktív világ, a filmben elmesélt történet és a vizuális narratíva szintjén megnyilvánuló reflexivitás esete lehet az, amikor a filmes fikció vagy képvilág egyik részlete tükrözi a másikat (*előrevetít* valamit, metaforikusan megjelenít abból, ami a filmre/szereplőre stb. jellemző, esetleg *visszautal* a filmben már látott dolgokra, illetve *összefoglal* olyasmit, amit korábban már láttunk, vagy éppen az egész történet lényegét).⁴⁴ Ez a természetes bizonyos mértékben a film jelentésképzésének általános lehetősége, amin már szó volt róla (lásd: Christian Metz elméletét a filmes „személytelen” kijelentésről s a filmszemantika reflexív működéséről, arról, ahogyan a film jelentései egymásra utaló elemekből építkeznek). Ugyanakkor az előre/visszautaló, a film egészének jelentését illetően összefoglaló elemek a film poétikájának általános lehetőségét is jelentik, a film „költői” nyelvének megvalósulását (példa: az országút sivársága Fellini 1954-es *Országúton* című filmjében a szereplő sivár lelkiállapotát tükröző, s az egyre kopárabb, rideg, téli táj a történet végkifejletét előrevetítő elemként értelmezhető).

Mise en abyme

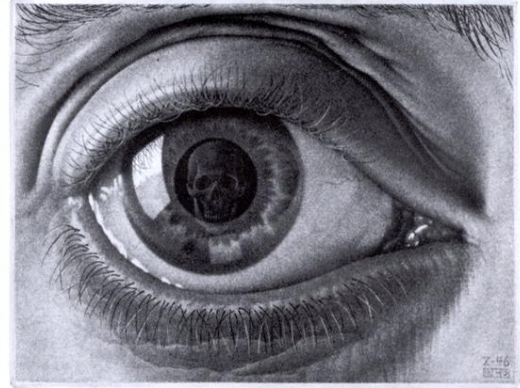
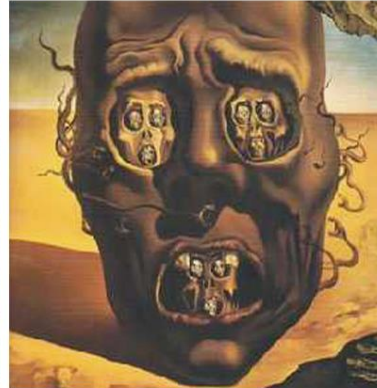
Eredetileg a címertanból (a heraldikából) vett kifejezés (annak a jelenségnek a megnevezése, amikor egy nagy címerben elhelyezett kisebb címer miniatűr formában reprodukálja a nagyot). Az irodalomban André Gide francia író naplójában fordul elő először egy elbeszélésen belüli tükrözés-jellegű megkettőzés értelmében. Magyar megfelelőjeként előfordul „az örvényszerű” kifejezésmód elnevezés is (*mise* = ‘helyezés,’ *abyrne* = ‘örvény, mélység’).

Mise en abyme szerkezet címerpajzsokon:

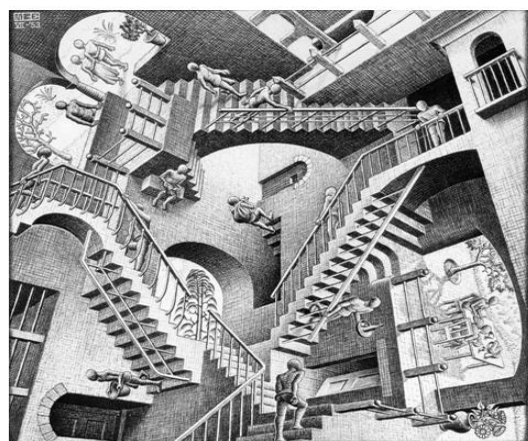
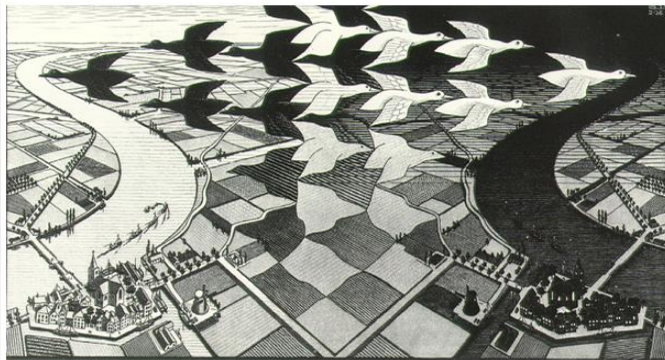
⁴⁴ Az autotextuális tükrök szövegbeli poétikájáról és taxonómiájáról részletesebben lásd Lucien Dällenbach rendszerezését (*The Mirror in the Text*, University Of Chicago Press, 1989).



Tükörszerkezetek a művészetben (Johannes Gump, Quentin Metsys, Pieter Claesz, Jan Van Eyck, Salvador Dali és M. C. Escher művei):

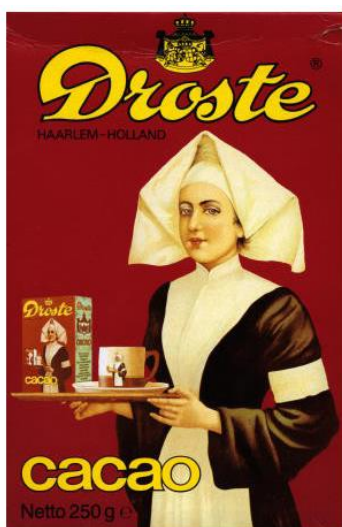


M. C. Escher grafikai gazdag példatárát nyújtják ennek az öntükröző eljárásnak:

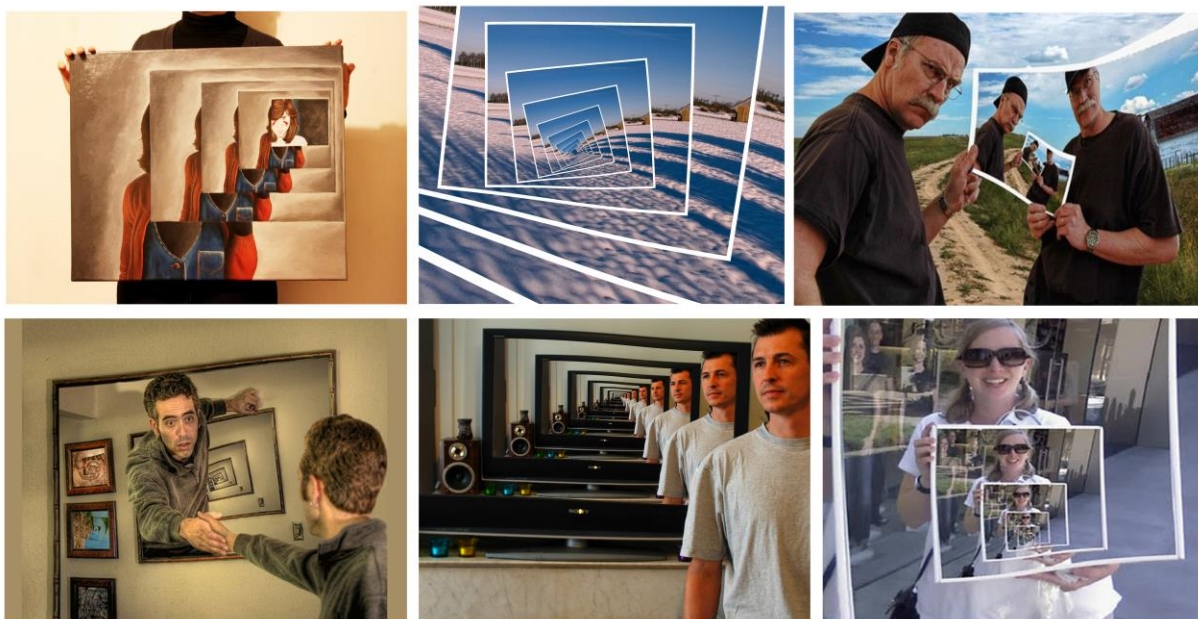


A reklámgrafikában a mise en abyme megoldást a Droste kakaóreklám tette népszerűvé, ennek nyomán ma ezt a technikát (a kis részlet tükrözi az egészet) *Droste effektus*nak is nevezik.

Mise en abyme reklámokban:



A Droste effektust ma már a digitális fotográfiában is használják, mint olyan eljárást, amiben a festészet és a fotó eljárásai keveredhetnek:



A számítógépes „ablakok” hasonló látványt eredményezhetnek, ez gyakran megihlette a fotósokat is:



A fotográfiával való kísérletezés világában sajátos esetet képvisel a Dear Photograph projekt, amelyben régi fotókat szembesítenek azokkal az eredeti helyszínekkel, ahol ezek készültek, reprodukálva egy új fotón a régit (mintegy „en abyme”/örvénybe helyezve) beágyazva a régi fotót az újba. Ezek a képek a *mise en abyme* technikát ötvözik a *metalepszissel*: a képeken

ugyanis a régi fotó (múltbeli emlék) és a jelen „valóság” (jelenlevőként megmutatott tapasztalat) közötti ugrás lesz a néző számára érdekes.⁴⁵



Hasonlóan hangsúlyozódik a mise en abyme típusú tükrözés és a metalepszis összekapcsolódása az alábbi, a sztár imázst tematizáló képeken is. Az első képen Nathalie Wood látható a hatvanas évek hollywoodi sztárja, aki a róla készült két Margaret Keane festmény társaságában pózol a kamerának (a színésznő gyereksztárként vált híressé, és életében több festményt is rendelt az akkoriban divatos festőnőtől). A második kép Billy Wilder *Sunset Boulevard* (1950) c. önreflexív filmjéből való: itt az idős filmsztárt látjuk, amint letűnt karrierjének emlékeiként a róla készült fényképek sokasága veszi körül (s mind őt tükrözi).



⁴⁵ További példák (és a képekhez fűzött személyes élményleírások) ezen az oldalon: <http://dearphotograph.com/>

A televízióban, például a híradók műsorában sorban megnyíló ablakok, beágyazott képernyők látványa ma már egészen hétköznapi élményünkkel tette a *mise en abyme* látványát.⁴⁶

A *mise en abyme* lehetséges értelmezései

a) **Festői hatás** = kép a képben, végtelen tükörkép (lásd a fenti példák sorozatát).

Az ilyen festői értelemben vett *mise en abyme* szép példája látható Roman Polanski *Macbeth tragédiája* (1971) című filmjében: a boszorkányok által mutatott látomásban, a jövőt megmutató jóslatban Macbeth az utódait látja a trónon, amint mindenik tükört tart a kezében, minden tükörben újabb király, akinek kezében újabb tükör, s így haladunk a vízióban messzebb és messzebb az időben.⁴⁷



b) **Filozófiai értelmezés** = a tükörképek végtelen sorozata a jelentés elbizonytalanításához, dekonstrukciójához járulhat hozzá, a jelölt végtelen, örvényszerű eltávolodásához, mint ilyen jellegzetes/emblematikus modern-posztmodern képnek tekintjük.

c) **Poétikai-narratológiai szerkezet** = öntükröző szövegdarab, metaforikus értelemben vett tükrözés, Brian McHale⁴⁸ például a kínai dobozhoz vagy az orosz babákhoz hasonlítható módon egymásba illesztett történetek típusát jelöli vele.

A fogalomnak a nemzetközi szakirodalomban eléggé vitatott a státusa. Az irodalomtudományban részben a név heraldikai, festői eredete is hozzájárult az őt övező bizonytalansághoz. Tág értelemben az önreprezentációs technikák gyűjtőneveként használatos (Dällenbach például az önreflexivitás kérdéseit „alapvető *mise en abyme*”-típusokba rendezi). Szűk értelemben a szöveg önidézésének sajátos esetét jelölik vele, olyan szövegdarab, szekvencia, szegmentum megnevezésére alkalmazzák az irodalomban, filmben vagy akár

⁴⁶ Nézzük meg ezt a példát a You Tube-on: <http://www.youtube.com/watch?v=jQmZxqColt8>. Játékos amatőr videoklipeket is lehet látni, amely az eljárást példázza a You Tube-on: <http://www.youtube.com/watch?v=wDt9fg0jgB0>

⁴⁷ Nézzük meg, hogyan ágyazódik be a festői *mise en abyme* szerkezet a jelenetbe: <http://www.youtube.com/watch?v=Vr8b9SQ68sw>.

⁴⁸ *Postmodernist Fiction*. New York–London, Methuen, 1987.

festészetben, amely tükörként reprodukálja valamiképpen az egész valamely lényeges jellemzőjét. Ilyen szellemű definíciókat olvashatunk a filmelmélet alapfogalmait összegező munkákban is, így például a Stam–Burgoyne–Flitterman–Lewis szakszótárban (*New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London–New York, Routledge, 1992. 201), vagy Susan Hayward kötetében (*Key Concepts in Cinema Studies*. London–New York, Routledge, 1996. 219). Gyakran társul hozzá a többszöri ismétlődés kritériuma, noha Dällenbach szerint az egyszeri ismétlés/tükrözés is eredményezhet mise en abyme-ot.

A mise en abyme narratológiai értelemben az orosz babák szerkezetéhez hasonlóan képzelhető el: történet a történetben beágyazódást, elbeszélői szintek egymásra és egymásba épülését, egymást tükröző szerkezetét jelenti.



Brian Mc Hale így foglalja össze a fogalom legáltalánosabban elfogadható meghatározását: *a mise en abyme egy olyan beágyazott reprezentáció, amely az elsődleges diegetikus szinthez képest alacsonyabb szinten helyeződik el, és ennek az elsődleges szintnek valamilyen lényeges és általános aspektusát tükrözi*. A tükrözött jellegzetességnek annyira lényegesnek és általánosnak kell lennie, hogy el tudjuk fogadni, hogy az elsődleges szint kicsinyített reprezentációja. Ez az általános jellegzetesség lehet a narráció szituációja, a narratív tényezők, a történet vagy a primér narratív szint stílusa, poétikai szerkezete egyaránt, tehát valójában a művészi önreprezentáció bármely típusában megjelenhet.⁴⁹

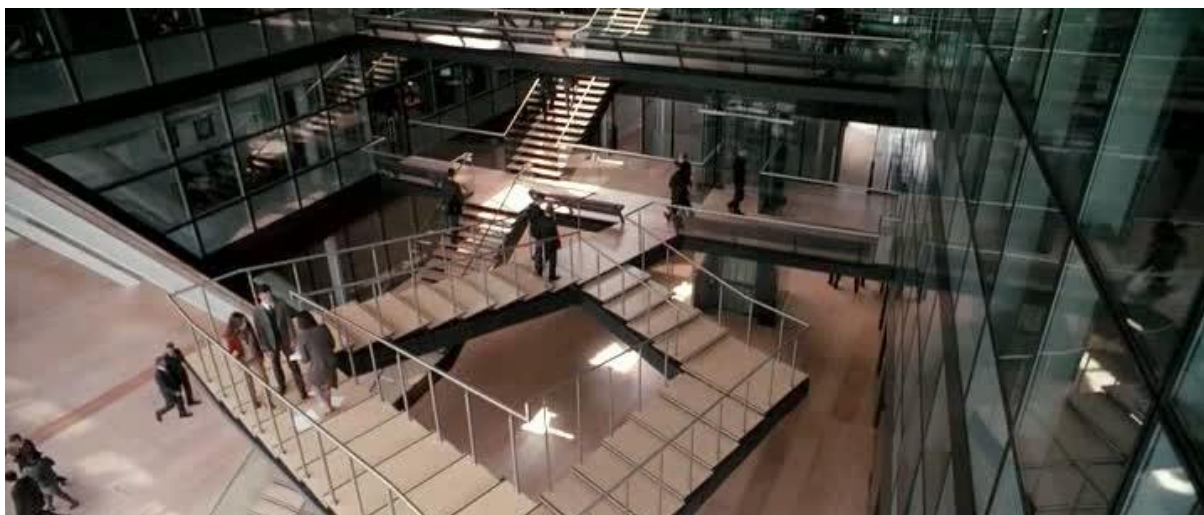
Christopher Nolan *Inception* (2010) című filmjében az igen látványos tükröződés-kép (lásd alább) például megfelel minden szempontból a mise en abyme kritériumainak, s lényegében a

⁴⁹ *Postmodernist Fiction*. New York–London, Methuen, 1987. 124–125.

fogalom mindhárom értelmezésének is: festői-képi szinten az egymásra fordított tükrök igen lenyűgöző végtelen tükörképét látjuk, ennek a film ki is használja a filozófiai értelmezését (a tükörképek a tudat szintjeinek is megfeleltethetők, a tudat megismerhetetlenségének metaforájaként is értelmezhetőek), végső soron pedig az egész jelenet a narratíva szerkezetét is összegezi, annak kicsinyített, lényegi reprezentációját adja (tükröződés a tükröződésben: álom az álomban).⁵⁰



A film más jelenetei is élnek az öntükröző szerkezetek festői megjelenítésével, az alábbi kép például egyenesen Escher lépcsőit idézi:



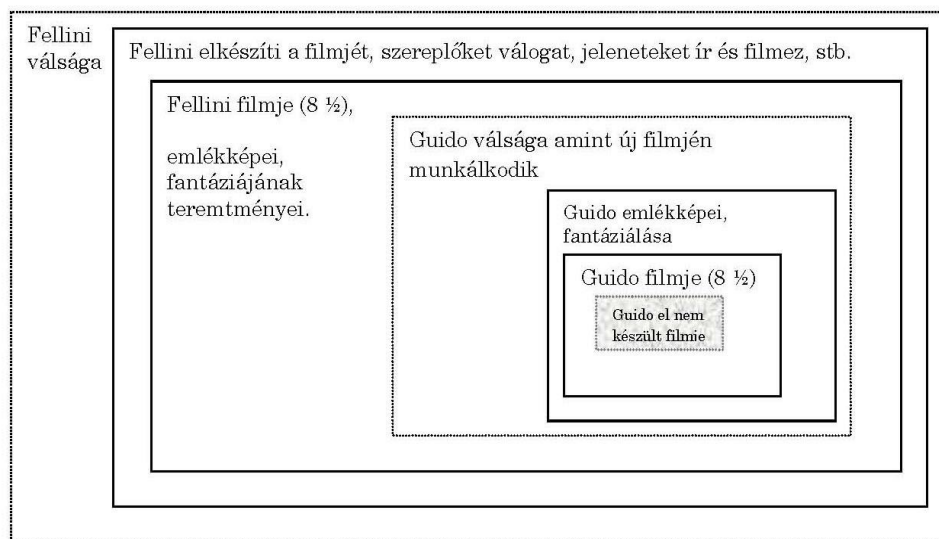
⁵⁰ Nézzük meg a jelenetet: <http://www.youtube.com/watch?v=q3tBBhYJeAw>.

Mise en abyme a modern és a posztmodern filmművészetben

A filmművészet egyik leghíresebb *mise en abyme* szerkezetét megvalósító filmje, a modern filmművészet egyik alapműve, Federico Fellini *8 és ½* (*Otto e mezzo* / *8½*, 1963) című alkotása. Christian Metz⁵¹ ennek sajátosságát éppen abban látja, hogy ez egy olyan alkotás, amely legalább kétszeresen öntükröző jellegű: „nem csak egy film ez egy filmesről, hanem egy film egy filmesről, aki maga is filmjéről elmélkedik” – írja. A film a filmben szerkezetet megkettőzi a tudat a tudatban szerkezet. A filmben az alkotói szubjektív világa és az alkotás képei összekeverednek. Kovács András Bálint szerint⁵² a *8 és ½* a filmművészet egyik leghatásosabb filmje, amelyik egy szubjektív tudatvilág (és tudattalan) kivetítésével kísérletezik, illetve magát az alkotás folyamatát próbálja meg rögzíteni, azt, ahogyan az élményből, emlékképből, fantáziaképből a tudat kaotikus kavargásán át végül is összefüggő, folyamatos alkotás születik. Az alkotás Fellini filmje szerint egyszerre önkifejezés, fikcionalizált keretbe helyezett személyes vallomás és egyetemes vízió, mágikus teremtés, amelyet egy bővülethez hasonló ihletettségben hoz létre a művész.

A film egymást tükröző szintjeinek egymásba ágyazódása valahogy így modellálható (Metz nyomán):

F. Fellini: *8 és fél* (1963)



⁵¹ Christian Metz: Az „örvényszerű” szerkesztés Fellini *8½* című filmjében. In: Bujdosó Dezső (szerk.) *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény* II. Bp., Tankönyvkiadó, 1989: 169–173.

⁵² Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980.* Budapest, Palatinus, 2005.

A posztmodern filmben az egyik legátfogóbb *mise en abyme* szerkezetet Tom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott* (1990) saját drámája alapján készült alkotásában találjuk. A *Hamlet* történetét újraíró film eleve egy tükröt állít az eredeti drámának, hisz a Shakespeare művében csupán mellékszereplőnek minősülő (itt címszereplő) figurák nézőpontjából láttatja a drámát. Ezáltal azonban nemcsak az egész narrációnak ad egy új, tükröző keretet, s általa fordítja ki az eredeti szerkezetet, hisz az epizód szereplők lesznek a főszereplők, hanem a megfigyelő szerepet is átruházza ezekre a szereplőkre, akik, akárcsak Hamlet, aki az eredeti műben reflektál arra, ami vele történik, megfigyelőkké, rezonőrökké válnak, akik reflektálnak a történetre, végig kommentálják a Hamlettel történeteket – miközben egyfolytában igyekeznek saját helyzetüket is megérteni, sőt ráadásul még saját identitásukban sem biztosak (az is lehet, csupán egymás tükörképei). Stoppard ekképpen az eleve többszörösen önreflexív művet további önreflexív szintekkel, tükröződésekkel toldja meg a szereplők révén és ráadásul még az eredeti színház a színházban szerkezetet is továbbírja: a *Hamlet* híres egérfogó jelenetét is megsokszorozva adaptálja. A színház a színházban jelenet az eredeti Shakespeare dráma *mise en abyme* szerepű jelenete volt, ebben Hamlet csapdát állít apja gyilkosainak, eljátszatja, hogyan ölték meg, ezt a film nemcsak egyszerűen átveszi, hanem többszörös *mise en abyme*-ként írja át. Ami az eredeti műben egyetlen központi fontosságú jelenet volt, azt itt megsokszorozottan, a stilizáció különböző szintjein adják elő: előbb mint hagyományos (Shakespeare korabeli) népi színielőadást, ami az egész dráma történetét magába sűríti, összefoglalja (a jelenetet külső szemlélőként végignéző Rosencrantz és Guildenstern sorsát is előrevetítve),⁵³ aztán egy maszkos, stilizált előadás formájában, végül bábjátékként adják elő a gyilkosság történetét (mintegy kicsinyítő tükörben Hamlet apjának meggyilkolását) az élő királyi udvar előtt.⁵⁴

A kortárs filmművészetben többszörösen összeszövődő, egymásba hurkolódó képi és narratív *mise en abyme* szerkezeteket találunk a Charlie Kaufman által írt és rendezett filmekben. A *John Malkovich menetben* (*Being John Malkovich*, 1999) groteszk módon a tudat szintjeibe szállunk alá, s számos egymást tükröző jelenetet látunk, amelyben a bábok élőként viselkednek, az élők meg bábokként. Az *Adaptációban* (*Adaptation*, 2002) a valóság és fikció összefonódása, a történetírás és a filmre való adaptáció lehetőségei jelennek meg egy többszörösen metaleptikus narratív szerkezetben, amely végső soron azt jeleníti meg, ahogyan a film maga létrejön (ebben az értelemben összevethető Fellini filmjével). Ez a film ráadásul

⁵³ Nézzük meg a jelenetet: <http://www.youtube.com/watch?v=ELP6nfbXhdU>.

⁵⁴ Nézzük meg ezeket, hogyan gyűrűzik tovább, végteleníthető és egymásba fordítható tükröződésként ennek a jelenetnek az ismételt átírása Stoppard filmjében: <http://www.youtube.com/watch?v=0uDvXUgWVWU>.

közvetlen utalással is kapcsolódik az előzőhöz. (Ahhoz hasonló módon, ahogyan Minnelli *Két hét egy más városban* című filmje visszautalt a *Szörnyeteg és a szépség*re.) A *Kis-nagy világ* (*Synechdoche, New York*, 2008) című filmben, melynek Kaufman nemcsak írója, hanem rendezője is volt, hasonló szereplők sokasága vonul föl, és a „színház az egész világ” tükörképeként a főszereplő egy hatalmas raktárépület színházi terében a világ hasonmását, vagyis New York épületeinek életnagyságú makettjeit állítja föl, s számára egyre inkább szétválaszthatatlanná válnak az élet és a művészet szintjei, már nem világos mi minek a szinekdochéja (milyen részlet milyen egészet tükröz).

Végezetül nézzük meg Björk *Bachelorette* (1997) című videoklipjét,⁵⁵ amelyet Michel Gondry rendezett, s amelyben a Charlie Kaufman filmekhez hasonló, önmagát író, örvényszerűen visszatükröző, mise en abyme-szerű szerkezetet látunk. A klip ugyanakkor számos egyéb reflexív elemet is tartalmaz, például utalásokat a modern film nagy rendezőire (Bergman, Antonioni, Fellini filmjeinek világára).

⁵⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=XJnhaXwK86M>.

ÖNREFLEXÍV NARRATÍVÁK (2). IRODALOM ÉS FILM NARRATÍV ELJÁRÁSAI

A narráció lehetséges önreflexív technikái között számos olyat találunk, amely egyformán jellemző az irodalomra és a filmre. Ezek az eljárások a figyelmet mindig a szövegre mint teremtett világra, a befogadó számára megalkotott mesterséges produkcióra irányítják és mint ilyenek a filmben a valóságtükröző/mimetikus elbeszélés (a lineáris, folyamatos cselekmény, az eseményeket összekapcsoló hihető kauzalitás, pszichológiai realizmus) narratív konvencióit megtörő, magára a narráció megkonstruáltságára reflektáló, *metanarratív* eljárásoknak tekinthetők.

Műfaji szinten természetesen a legáltalánosabb metanarratív lehetőség a *paródia*: hiszen ez mindig egy másik szövegre épülő, azt mintegy „görbe tükörben” megmutató szövegnek, meta-narrációnak tekinthető. Hasonlóképpen általános lehetőség lehet az, ha a szöveg nem egy egész másik szövegtípusra reflektál, csak egy másik szöveg részletére vagy jellemzőjére. Ilyen jelenség az *intertextualitás* (más szövegre való utalás), amelynek különböző formái szintén a szövegeknek nem a reprezentált világ, hanem egy másik szöveg irányába való „áttetszőségét” valósítják meg, s mint ilyenek a szöveg szövegszerűségét, a műalkotás teremtett voltát, a szövegek világában való egymásra utaló, a szövegek egymást tükröző jellemzőit képes előtérbe helyezni.

Az ilyen általános lehetőségek mellett azonban van néhány sajátos narratív technika, amely révén a történetmondás képes magára a narráció működésére irányítani a néző figyelmét. Az alábbiakban néhány ilyen narratív technikáról lesz szó.

1. A narráció hitelességének megkérdőjelezése egy „megbízhatatlan elbeszélő” révén

Az irodalomban számos olyan példát találunk, amikor a mindentudó narrátor ahelyett, hogy a néző tájékozódását segítené az elmesélt történetben, a néző megtévesztésének eszközévé válik, az információk, amiket közöl a nézővel, később „megbízhatatlannak” minősülnek. Az egyik leghíresebb irodalmi példa erre Agatha Christie: *The Murder of Roger Ackroyd* című regénye, amelyben a történet végén egy váratlan csavarral az derül ki, hogy a gyilkos nem más, mint a történet narrátora, aki mindvégig félrevezette az olvasót. Ehhez hasonló filmes példa Alfred Hitchcock *Rémület a színpadon* (*Stage Fright*, 1950) című filmjének híres, a

nézőt félrevezető szereplő-narrátora, akinek a flash-back technikával megjelenített elbeszélése hamisnak bizonyul, kiderül, hogy amit láttunk, tulajdonképpen hazugság volt, nem is történt meg. A technika erőteljesen rájátszik a film esetében a narratív film és irodalom általános konvencióira (arra, hogy az elbeszélőt nemcsak mindentudónak, hanem szavahihetőnek is fogadjuk el, a filmképekben megmutatott világ valóságosága pedig mindig azt sugallja, hogy amit látunk, azt valóságnak fogadjuk el). A konvenció megtörése mind az Agatha Christie regény mind pedig a Hitchcock film esetében heves vitákat kavart, és igen ellentmondásos fogadtatásban részesült, mivel egyesek úgy vélték a regényírónak/rendezőnek nincs joga félrevezetni az olvasót, illetve a nézőt. Hasonló narrátorokkal találkozunk Edgar G. Ulmer: *Terelőút* (*Detour*, 1945) vagy Bryan Singer *Közönséges bűnözők* (*The Usual Suspects*, 1995) című filmjeiben is. Alain Robbe-Grillet pedig *A férfi aki hazudik* (*L'homme qui ment / The Man who Lies*, 1968) című filmjében egy olyan szereplőre alapozott történetet mutat meg, egy jellegzetesen modern, önreflexív narratíva formájában, aki folyamatosan hazudik, s ezáltal a folyamatosan a szemünk előtt átíródó történetben minden megkérdőjeleződik.

Az ún. „megbízhatatlan narrátorok” azonosítása nem mindig egyértelmű, a valóság erőteljesen szubjektív nézőpontból való bemutatása ugyanis nem mindig a megtévesztés céljából történik, és nem mindig minősíthető hazugságnak.

Sajátos esetet jelentenek például Jean-Luc Godard *Külön banda* (*Band of Outsiders*, 1964) szerző-narrátorának játékos, irodalmias szövegei. Ebben a filmben Godard mint narrátor a képekhez fűződő kommentárjában az elkésett nézők számára összefoglalja, hogy mit láttunk eddig, de olyasmiket is mond, amiket nem mutatott meg a film, a szövegbe irodalmi idézeteket sző, melyek nem „illeszkednek” pontosan a képekhez, máskor pedig olyan kijelentéseket tesz, amelyeknek igazságértéke ellenőrizhetetlen.

Feltehető az a kérdés is, hogy mi a helyzet a többszörös, a történetet több nézőpontból bemutató narrátorokkal? Akira Kurosava *A vihar kapujában* (*Rashomon*, 1950) című filmjében például egymás hitelességét megkérdőjelező narrátorokat látunk. Vannak olyan művek is, amelyekben elmebeteg, zavart elméjű narrátorok szerepelnek, akik összekeverik a valóságot a fikcióval, s ezért bizonyulnak megbízhatatlanoknak. Hogyan értelmezhetjük ezeket? Az irodalomban ilyen például Peter Shaffer *Amadeus* című drámájának narrátora, filmben ilyen látunk Robert Wiene: *Doktor Caligari* (1920), Curtis Bernhardt *Megszállott* (*Possessed*, 1947) vagy Christopher Nolan *Memento* (2000), David Fincher *Harcosok klubja* (*Fight Club*, 1999) című filmjeiben (és a példákat lehet folytatni).

A megbízhatatlan narrátorok egyformán lehetnek a mimetikus és a reflexív elbeszélésmód kiszolgálói. Előfordulhat, hogy a narrátor megbízhatatlansága nem a fikciót kérdőjelezi meg, és nem a narráció megkonstruálását helyezi előtérbe, hanem éppen hogy az őrült elme működését vagy a valósághoz való viszonyunkat jeleníti meg, esetleg a nézőpontok pluralitásának adekvát kivetítésévé válik.⁵⁶

2. A linearitás megtörése, összezavarása az elbeszélésben

Az elbeszélés linearitásának a megtörése nem föltétlenül eredményez reflexív elbeszélésmódot, hiszen a klasszikus történetmesélésben is előfordul, hogy a történetet nem kronologikus rendben, hanem visszapillantásokkal, előreutalásokkal megszakítva mesélik el. Vannak azonban olyan esetek, amikor a lineáris elbeszélés megtörése annyira összezavarja a jelenetek logikáját, hogy jelentősen megnehezíti a befogadást, a nézőt komoly intellektuális feladat elé állítja, vagy legalább is a történet megszerkesztettségére irányítja a figyelmet.

A jelenetek logikájának az összezavarása több célt is szolgálhat:

- lehet a paródia vagy az avantgárd típusú dekonstrukció eszköze: a nézőt szándékosan megzavaró eljárás a klasszikus történetmondást teszi nevetségessé, a történetmesélés konvencióinak mesterkéltségét emeli ki akár játékos-parodisztikus formában, akár úgy, hogy a megszokott szerkezetet szándékosan szétromboló formaként jelentkezik,
- a szerző ilyen esetben a művét a néző számára kiagyalt feladvánnyként adhatja elő (a film nem találja készen a történetet: a néző feladatává válik a puzzle darabok összerakása: az eljárás ezáltal tulajdonképpen a minden film értelmezésében szükséges befogadói aktivitást hangsúlyozza).

Példák: Luis Buñuel *Az andalúziai kutya* (*Un chien andalou*, 1929) című filmjének időjelzései, Godard *Bolond Pierrot-jának* (*Pierrot le fou*, 1965) kusza időkezelése vagy Quentin Tarantino *Ponyvaregény* (*Pulp Fiction*, 1994) című filmjének puzzle-szerű történetblokkjai.

⁵⁶ Opcionális olvasmány: „Unreliability” szócikk a *Living Handbook of Narratology* oldalán: <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Unreliability>.

3. A beágyazott és megsokszorozott narratív szintek örvénylő, végtelen regresszusa vagy a különböző narratív szintek konfúziója, *trompe l'oeil*-hatás

A konvencionális narratív szerkezet reflexív összezavarásának sajátos esetét jelenti az, amikor a (többszörösen) egymásba épített, orosz babához hasonló módon beágyazott narratív szinteket összetévesztjük. Így például nem ismerjük föl, hogy amit látunk, az nem az elsődleges diegézis világában van, hanem egy beágyazott narratív szinten helyezhető el (például regényt olvasunk a regényben, vagy filmet látunk a filmben), és ezt csak bizonyos késéssel (szándékos késleltetéssel), a szemünket megtévesztő, *trompe l'oeil* hatás leleplezése után ismerjük csak föl.

Ilyen eljárással találkozunk például Wim Wenders *A dolgok állása* (*The State of Things*, 1982) című filmjében, amelyben a főcím előtt látható hosszú előjátékot magának a filmnek véljük, ez azonban később „szemfényvesztés”-ként lepleződik le, kiderül, hogy tulajdonképpen csak filmet láttunk a filmben. Ráadásul a szerkezet *mise en abyme*-szerűen további beágyazott reprezentációs szintet is magába foglal: a film a filmben effektust megsokszorozza az, hogy a beágyazott filmrészletben is filmeznek a szereplők.

Pedro Almodóvar a *Titkom virága*/*The Flower of My Secret* (*Flor de mi secreto*, 1995) című filmjének kezdő jelenetében hasonló *trompe l'oeil* hatású beágyazást használ. A néző előbb döbbenet figyelheti, hogyan győzködnek egy bánattól összetört anyát, azért hogy ajánlja föl kómában fekvő fia szerveit transzplantációra, amikor pedig már majdnem rááll a hölgy, a hátra svenkelő kamera fölfedi, hogy tulajdonképpen csupán orvostanhallgatók pszichológiai helyzetgyakorlatán vettünk részt, ahová a film főszereplője barátnőjét megkeresni jött. Később aztán egy intertextuális játékkal tovább variálja ugyanezt a helyzetet a *Mindent anyámról*/*All about My Mother* (*Todo sobre mi madre*, 1999) című filmjében. Ebben ugyanis szintén egy olyan egészségügyi asszisztenst ismerünk meg, akinek napi feladata, hogy kómában fekvő betegek hozzátartozóit rábeszélje, hogy egyezzenek bele abba, hogy használhassák föl a beteg szerveit szervátültetés céljára. Látjuk, amint a nő előbb eljátssza a hipotetikus szituációt, majd pedig – a sors keserű iróniájaként – valóban arra kényszerül, hogy balesetben elhunyt fia testét följánlja szervátültetés céljára. Az idézett, reflexív szövegdarabból aztán a *Mindent anyámról* című film olyan alapszituációja bomlik ki, ami önmagában ismét a könnyfacsaró melodráma, tehát a beleélést szorgalmazó illúziókeltés irányába indítja a filmet.

4. Az Én–Te típusú diskurzus, a szövegből való „kiszólás,” a néző közvetlen(nek ható) megszólítása, az ún. „negyedik fal” áttörése

A mindentudó, harmadik személyű elbeszélővel szemben bizonyos narrációk a befogadóval való közvetlen (én-te típusú) kommunikációt részesítik előnyben, ezzel mintegy megtörik a fikció önmagába való zártságát, és látszólag magát a befogadót/nézőt szólítják meg. A filmben a szereplők vagy narrátorok ilyen esetben a szavaikat a nézőhöz intézik, akiknek a jelenléte ekképpen nem marad rejtett vagy csupán „beleértett” („implied”), a vászon és a néző tere közötti válaszfal leomlik.

A kommunikáció közvetlenségével meglepetésszerűen ható eljárás a filmben lehet egyszerűen a humor forrása (számos klasszikus vígjáték, komikus színész élt ezzel a lehetőséggel), lehet a szerzői ironia vagy önironia eszköze, mint Woody Allen *Annie Hall* (1977), illetve újabban a *Whatever Works* (2009) című filmjének kezdő jelenetében,⁵⁷ vagy lehet a játékos reflexivitás eszköze is, amely a nézőkkel való „összekacsintást” eredményezi, mint például Jean-Luc Godard *Bolond Pierrot* (*Pierrot le fou*, 1965) című filmjében.

5. A kamerába nézés

A nézővel való (látszólagos) közvetlen kommunikáció sajátos filmes megvalósulási formája lehet az, ha a színészek a kamerába néznek. A megoldás felszámolja a vászon és a nézőter közötti határt, s akárcsak a hozzá intézett kiszólás, kommunikációt teremt a film és a néző (tere) között.

Marc Vernet így ír erről *A hiány alakzatai* (*Figures de l'absence*, 1988) című könyvében: „Számos szerző, a kamerába nézés hiánya által, annak módszeres elkerülésével határozza meg a narratív filmet, mint amely ellentétben áll a film összes többi formájával. Roland Barthes így fogalmaz: ‘ha csak egyetlen tekintet is rám irányul a vetítővászonról, az egész film már elveszett.’ A hagyományos tétel szerint a kamerába nézésnek kettős hatása van: a kijelentéstétel instanciájának leleplezése a filmben és a néző voyeurizmusának a feltárása, ami azáltal, hogy eltünteti a fikcióhatást, kommunikációt kényszerít ki a filmkészítés tere és a

⁵⁷ Woody Allen a nézőknek mesél egy önironikus viccet az *Annie Hall* elején:

<http://www.youtube.com/watch?v=SFu8JRIYGO4>.

Larry David, mint öntudatos filmszereplő az életről és a médiáról filozofál a nézőknek a *Whatever Works* kezdő jelenetében: <http://www.youtube.com/watch?v=NOSVjAPQbFI>.

befogadó tér, a mozi tere között. Olyannyira, hogy a kamerába nézés ‘felsőbb tiltásnak,’ ‘a narratív film elfojtottjának’ tekinthető.”⁵⁸

A kamerába nézésnek a következő típusait lehet elkülöníteni:

- *Nem reflexív, a történet zártságát megőrző módozat:* az az eset, amikor a kamerába nézés egy másik, a képen kívüli szereplőre irányul (ezt a szereplőt később, egy ellenbeállítással megmutatják), vagy az, amikor a filmben megjelenő, a diegetikus világon belüli, de a képen éppen nem látható közönségre irányul a szereplő tekintete (ilyenek például a musical énekes számai, amelyben a színész a kamerához fordulva énekel). A klasszikus film számos nem reflexív módozatát integrálja a kamerába való nézésnek.
- *Reflexív módozat:* a tekintet a kijelentéstételre való utalásként értelmezhető, a néző „megszólításaként.” A modern filmben a kamerába való nézés reflexív lehetőségeinek gazdag példatárát láthatjuk. Célja lehet az, hogy a nézőre irányított tekintettel a film mintegy képessé válik arra, hogy reflexíven tudatosítsa a kamera jelenlétét (például Godard filmjei), mintegy felszólítsa a nézőt, hogy érzelmileg foglaljon állást azzal szemben, amit látott (Bergman *Egy nyár Mónikával*, 1953; Fellini *Cabiria éjszakái*, 1957; Truffaut *Négyszáz csapás*, 1957; lásd az alábbi képeket). A szereplő tekintete ilyen esetben értelmezhető úgy is, mint a „semmibe” nézés, (pl. *Négyszáz csapás* vége) vagy egyfajta révedezés, álmodozás is (*Cabiria éjszakái* befejező képe).



6. Szerzői metalepszis, folyamatban-levő-alkotás, önkorrigáló stílus

Az önreflexív elbeszélés egyik leglátványosabb formáját eredményezi az az eljárás, amikor a *szerző/forgatókönyvíró látható lesz, szereplővé válik a történetben, amit mintegy a szemünk láttára alkot meg.* A megoldás gyakran társul az ún. önkorrigáló stílussal, minek

⁵⁸ Opcionális olvasmány: Marc Vernet: Az Innen vagy a kamera tekintete <http://www.apertura.hu/2008/tavasz/vernet>.

következtében a film nem mint kész alkotás, hanem egy folyamatban-levő, illetve variációkból építkező, sőt egy végtelenül módosítható mű benyomását kelti a nézőben.

Játékos, parodisztikus példáját látjuk ennek Richard Quine: *Párizsi mesék* (*Paris when it Sizzles*, 1964) című filmjében, amelyben egy fiktív szerzői metalepszis a humor és a paródia forrása. A forgatókönyvíró főszereplő (William Holden) a szemünk előtt „írja” (diktálja az Audrey Hepburn által játszott titkárnőjének, illetve improvizálja) a filmet. A reflexív forma ebben az esetben tulajdonképpen a klasszikus romantikus vígjáték modernizált (modern filmes hatásokkal fűszerezett) változata lesz, sok kiszólással, utalással a korabeli európai művészfilmekre (például az új hullámos filmekre).

Az előbbi példában fiktív forgatókönyvíró szerepel, de Alain Robbe-Grillet *Transz-Európa Expressz* (*Trans-Europ-Express*, 1966) című filmjében „valódi” a szerző-narrátor metalepszise, hisz itt maga Robbe-Grillet, vagyis a film rendezője, szerzője az, aki megjelenik a filmben, és a szemünk láttára „írja” a filmet. A filmben azt látjuk, hogy fölül a vonatra titkárnőjével és titkárával, és végig tanúi vagyunk annak, ahogyan a szemünk előtt szövi azt a történetet, amiből a film összeáll (a film ráadásul egyéb, Robbe-Grillet korábbi műveire való reflexív utalást is magába foglal).⁵⁹ A film számos ponton összekeveri a narratív szinteket (a szerző/a valóság és a fikció szintjét) miközben kialakítja a történetet. Ennek megfelelően a filmnek végül két végkifejlete is van: egy a fikció szintjén, egy a kerettörténet szintjén. Jonathan Dawson szerint Robbe-Grillet alkotása sok későbbi film hasonlóan variációkból építkező szerkezetének előzményének tekinthető (például Tom Tykwer *A lé és a Lola / Lola rennt*, 1998; Charlie Kaufman–Spike Jonze *Adaptáció / Adaptation*, 2002; Michel Gondry *Egy makulátlan elme örök ragyogása / Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004; Christopher Nolan: *Memento*, 2000; stb.)⁶⁰



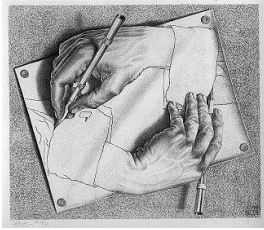
⁵⁹ Nézzük meg a jelenetet: <http://www.youtube.com/watch?v=sq9gVHNVLiq>.

⁶⁰ Lásd: http://www.sensesofcinema.com/2004/cteq/trans_europ_express/.

Robbe-Grillet *A halhatatlan (L'Immortelle, 1963)* c. filmje szintén az ismétlődések, variációk révén alakítja ki a „történetet,” itt viszont hiányzik a szerző metalepszise.

Az önkorigáló, variációkból építkező film típusában sajátos esetet képeznek azok az alkotások, amelyek nemcsak mintegy a szemünk előtt születnek, hanem amelyek reflektálnak is a saját, éppen alakulóban levő történetükre. A film ilyen esetben mintegy *magába foglalja önnön kritikáját* is. A leghíresebb példa e tekintetben Federico Fellini *8 és ½* című filmje, amelyben, a filmben szereplő kritikus révén, a szerző folyamatosan megelőlegezi, milyen kritikai ellenvetések lesznek majd a filmjével szemben.

Hal Hartley: *Flört (Flirt, 1995)* című filmje sajátos kísérletnek számít. A film ugyanazt a háromszög történetet (egy nőnek/férfinak választania kell két szerető között az alapján, hogy kivel tudja inkább elképzelni a jövőjét), alapszituációt különböző kontextusokban, szereplőkkel elbeszélve variálja. A párbeszéddek majdnem azonosak, a cselekmény elemei is, ami változik, az a szereplők és a helyszínek (New York, Berlin, Tokio). A kísérlet azt teszteli, hogy vajon mennyit változtat a történet lényegén, ha változik a kulturális-társadalmi kontextus. Ilyen értelemben, egy ravasz csavarral, igazából elsősorban nem is csak a műalkotásról mond el valami lényegeset, hanem arról a világról is, amelyben élünk, s amely meghatározza gondolkodásunk alapvető kliséit. A közbülső, berlini epizódban a filmben egy csapat építőtelepi munkás reflektál arra, amit a filmben addig láttunk, és teszi szavá a film lehetséges erőnyeit és gyengéit.



AZ 5-6. RÉSZHEZ KAPCSOLÓDÓ FELADAT

Miután elolvastuk a reflexivitásról szóló 5-6. előadást, oldjuk meg az alábbi két (kreatív és elemző) feladatot:

1. Kreatív feladat:

Készítsünk legalább 3 olyan saját fotót (vagy 1 pár perces kisfilmet), amely a *mise en abyme* hatását (Droste effektust) példázza!

2. Elemző feladat:

Keressünk és hasonlítsunk össze legalább két olyan filmrészletet, amelyben az ún. „negyedik fal áttörése” figyelhető meg! Írjuk le, mi a hatása az effektusnak, hogyan értelmezhető az adott filmekben.

REFLEXIVITÁS A FILMNYELV ÉS FILMPOÉTIKA SZINTJÉN: A REFLEXÍV STÍLUS

Amint láttuk az általános metanarratív eljárások célja az, hogy megkérdőjelezzék az illuzionisztikus narratíva premisszáját, vagyis azt, hogy létezik egy pre-exisztens történet, valós, a szövegen kívüli (extra-textuális) esemény, amelyet csupán rögzít az elbeszélés. Ezeknek az eljárásoknak a nagy részét (mint például a nyilvánvalóan fiktív és a látszólag tényrögzítő szövegrészek keverése, illetve az alkotói jelenlét szövegbe való „beleírásának” metaleptikus módozatai, a permutáció, a diszkontinuitás, a narratív szintek ontológiai rövidzárlata) eredetileg az irodalommal kapcsolatban figyelték meg és írták le, a filmelmélet az irodalomtudományból vette át ezek rendszerezését, amit az tett lehetővé, hogy az irodalomhoz hasonlóan a film is narratív művészet. Az általános narratív eljárások mellett azonban, amelyek egyaránt megjelenhetnek irodalomban és a filmben (ez utóbbiban természetesen sajátos variációkkal, amint láttuk), a filmnyelv, a filmstílus szintjén számos olyan sajátosan a filmre jellemző technikát találunk, amely reflexív hatású lehet. Míg a narratív eszközök a történet megkonstruált voltára irányítják a figyelmet, addig a reflexív filmnyelvi eljárások filmnek a néző számára megkonstruált látvány voltát emelik ki, s a filmképben a valóságtól eltérő, a mozgóképekben tapasztalható sajátos érzéki élményt hangsúlyozzák.

Egyfelől megállapítható, hogy ezeknek a technikáknak egy része nemcsak a film jellemzője, hanem más vizuális művészetek, így például a fotográfia vagy a festészet terén is megfigyelhető. Másfelől a filmes reflexivitás sajátossága ebben a vonatkozásban az, hogy a film mint médium általában (bizonyos absztrakt, kísérleti filmek kivételével, amelyek viszont elszigetelt jelenségek maradtak a filmtörténetben), a fikciófilm meg különösen, soha nem tud maradéktalanul elszakadni a valóság mimetikus ábrázolásától. Egy festmény vagy szobor esetében nézhetjük az alakokat csupán a színfoltok, a kompozicionális elrendezés, a vizuális szerkesztés szempontjából, egy irodalmi szöveg megmutatkozhat diskurzus fragmentumok kollázsaként, azonban a film esetében a szövegszerűség mindig metafora marad csupán. A mozgóképi illúzió lényege, hogy a fantasztikum, az irreális, a vászonra vetített kép a realitás köntösében jelentkezik. Amint arra Metz is rámutatott, a filmszemiozis sajátossága, kifejezőképességének erőssége az, hogy „a világ észlelhető gazdagságát közvetlenül mutatja meg,” azonban a valóságnak ez a perceptív gazdagsága együtt jár azzal, hogy a filmi

ábrázolás „nem tudja függetleníteni a világot az észleléstől.” A reflexivitás egyik alapvető jellemzője, hogy a műalkotás konstrukció voltát anyagiságának előtérbe helyezésével hangsúlyozza. A tipográfiai jelek vagy a festék anyagiságával ellentétben a filmközlés közege viszont lényegében megfoghatatlan, hisz nem más, mint optikai illúzió, fényjelenség. Shakespeare szavait akár a mozi metaforájaként is használhatjuk: a filmen „olyan szövetből vagyunk, mint álmaink,” a filmtextus szövedékének „anyagiséga” csupán a mentális kép, a délibáb, a képzelgés, a tükörkép paradoxona. A mozgó fotografikus reprodukcióval szemben ugyanis nem tudunk nem mágikusan viszonyulni. Habár tudatában vagyunk annak, hogy a színész arcán festékvér patakzik, a fenyegető szörny pedig valójában gép vagy komputerszimuláció, mégis az érzelmi reagálásunk a valós eseményekhez hasonló: félünk, átérezzük a jelenetek feszültségét, meghatódunk a moziban. A látszat valóságosságát semmilyen elidegenítő effektus, a nézői azonosulást akadályozó eljárás nem tudja teljes egészében lerombolni. Így a reflexív kifejezőmód a film esetében mindig őriz valamennyit a valóságmegragadó mimézisből. Illetve nagyon sokszor épp a filmillúzió naturalisztikus, érzéki jegyeinek eltúlzásával, a filmérzékelés szenzoriális elemeinek megsokszorozásával lehet a filmjellegre utalni.

A reflexív filmnyelv eljárásának minősül a mimetikus elbeszélés képi konvencióit megtörő bármely olyan eljárás, amely képes arra, hogy tudatosítsa a kép képszerűségét s megteremtse az esztétikai távolságot a kép (által ábrázolt világ) és a szemlélő között.

Ilyen konvenciónak minősülnek például a vágási technikáknak a diegézisnek alárendelt módjai, általában az ún. „átlátszó”/„önmegsemmisítő” filmezési stílus eljárásai (lásd erről Bordwell leírását *Az elbeszélés a játékfilmben* című kötet klasszikus elbeszélőfilmről szóló fejezetében).

A mimetikus elbeszélés összetevői a filmben: a lineáris, folyamatos cselekmény, az eseményeket összekapcsoló hihető kauzalitás, pszichológiai realizmus. Mindezek megvalósítására számos technikai konvenció alakult ki, legjelentősebben a vágási technikák hagyományos, a diegézisnek alárendelt módjai (amelyek révén a klasszikus fikciófilm tulajdonképpen a tizenkilencedik századi realista regény örökébe lépett), illetve a beállítás mint önálló kép feloldása a narratív folyamatosságba a valóságreferencia illúziójának megteremtése végett.

A klasszikus ábrázoló művészetek egyik alapelve az esztétikai távolság a kép és a szemlélő között (ennek jelzése maga a festmény külső, tárgyi kerete, a szobor talapzata vagy a színpad

és a nézőtér elhatárolása, illetve megvalósítója a műalkotás belső kompozíciója, sajátos világát megteremtő *ad hoc* törvényeinek „belső keretezése”), a film ezzel szemben, kitörölhetetlen mimetikus adottságai miatt, szakít ezzel a princípiummal. Amint arra már Balázs Béla rámutatott a húszas években, a kamera megragadja a szemet, vele a néző tudatát, és „magával viszi” a kép belsejébe, az az érzésünk, hogy vele megyünk, utazunk, zuhanunk, noha testünk ugyanabban a helyzetben marad. Minden olyan eljárás tehát, amelyik ezeknek a konvencióknak a megtörését jelenti, reflexívnek tekinthető.

A klasszikus elbeszélőfilmben a filmtechnika olyan eszköz, amellyel a történetet el lehet mesélni, ez mindig alárendelődik annak a célnak, hogy a cselekmény információit közölje: például a jelenet terét aszerint „tördelik szét” az egyes beállítások, amint az egyes szereplők kapcsolatba lépnek egymással, s azt a célt szolgálja, hogy a néző megértse, hogy mi történik. Az esetleges stilisztikai „többlet,” túlzás a klasszikus filmben mindig műfaji konvenciókkal indokolható, s a műfaji konvenciók által integrálható. Gondoljunk csak Busby Berkeley absztrakt festményre emlékeztető koreográfiáira, Vincente Minnelli stilizált színekben tobzódó musicaljeire, gazdag zenei fantáziavilágára, vagy Josef von Sternberg egzotikus és extravagáns szerelmi történeteire. Ezekben a látvány festői túlzásai mindig alárendelődnek a műfajnak annak ellenére, hogy bennük a realiztikusság helyett adott esetben éppen a mesterkéeltség dominál.

A következőkben néhány olyan eljárás felsorolása következik, amely egy hangsúlyozottan reflexív filmnyelv eszközévé válhat a filmben.

A reflexív filmnyelv eljárásai

1. A diszkontinuitás nemcsak **időbeli** (tehát az elbeszélés folyamatosságát megtörő, az elbeszélői szinteket egymásba építő) megsokszorozása, hanem sajátos **térbeli érvényesítése** is: azok a vágások, amelyek nem az átlátszóságot szolgálják, hanem a beleélés kizökkenését, a filmes illúziókeltés megzavarását. A képi folyamatosság megszakítása arra hívja föl a figyelmet, hogy maga a mozgókép is valójában különálló elemekből tevődik össze, hiszen a képsorok szekvenciákra, beállításokra, sőt végső soron állóképekre bonthatók.

1.1. Ilyenek például Jean-Luc Godard híres *ugrásszerű vágásai* (jump-cuts) egy amúgy folyamatos beállításon/jeleneten belül, amelyekkel először a *Kifulladásig* (*A bout de souffle*,

1959) című filmjében élt⁶¹ (de például Guy Ritchie: *Snatch* (2000) című filmjében is) hasonló vágásokat látunk. Mára pedig ez a vágástípus a videoklipek műfaji konvencióinak számítanak. Extrém példáját látjuk a *kép térbeli szétdarabolásának* Mike Figgis: *Timecode* (2000) című filmjében, amelyben végig négyfelé osztott vásznat látunk, mintha négy monitort látnák egyszerre. A filmben sajátos variációját látjuk a film a filmben (*mise en abyme*-szerű) megoldásnak, amelyben a spontaneitás (improvizált jelenetek) és a mesterkéeltség, a reflexivitás és a mimézis, a mozi és az új képfajták keverednek.⁶²

1.2. Az önálló kép/beállítás hangsúlyozása: *elkeretezés (de-framing), képmegállítás (freeze-frame), a korai mozi eljárásaira emlékeztető megoldások (tablószerű képek)* révén a filmkép egy festményszerűen/fotószerűen beállított kompozícióként áll előttünk. Lásd például az alábbi *festményszerű kompozíciókat*, amelyek önmagukban is érdekesek, a narrációhoz képest előtérbe kerülnek Jim Jarmusch: *Az irányítás határai* (*The Limits of Control*, 2009) című filmjében.



2. A festőiség hatásai a filmképen

2.1. A térhatás illúzióját keltő filmkép „kilapítása,” amely a vászon kétdimenziósságának tudatosítását eredményezi, például azáltal, hogy a szereplőket „üres,” egyszínű, síkszerű háttér előtt filmezik (ezzel mintegy tudatosan kiemelve egy valószerű kontextusból: így a figurák szó szerint a vásznon jelennek meg). Lásd az alábbi képeket: Godard: *Gai savoir* (*Vidám tudomány*, 1969), Jarmusch *Az irányítás határai*, Allen *Annie Hall* című filmjeiből.



⁶¹ Nézzük meg ezt a részletet Godard *Kifulladásig* (1959) című filmjéből: <http://www.youtube.com/watch?v=nonxxwfdIY>.

⁶² Itt egy jelenet, amely jól illusztrálhatja ezt: <http://www.youtube.com/watch?v=xLcy11eSiM0&feature=related>.

2.2. A színek hangsúlyos és/vagy mesterkélt használata a műviség kiemelésére vagy a dekorativitás, a festői stilizáció kedvéért. Alább néhány példa:

Jean-Luc Godard: *A megvetés (Le mépris / The Contempt, 1963)*



Agnès Varda: *A boldogság (La bonheur / Happiness, 1965)*



Michelangelo Antonioni: *A vörös sivatag (Il deserto rosso / The Red Desert, 1964)*



2.3. A kép mint érzéki élmény hangsúlyozása: a festőiség megjelenése a filmben a haptikus képek révén. A haptikus (a tapintásoz hasonló élményt keltő) képek hatását a moziban Laura U. Marks írta le, aki úgy véli, hogy az efféle képekben a megfigyelés voyeurisztikus, biztonságot adó távolságát felváltja az érzéki élmény közelsége. Így ír erről: az optikai és a haptikus egymásba csúszó viszonyában, a távolságba való nézést felváltja a tapintás, és a tapintás újraértelmezni a távolságból látott tárgyat. Azokban az esetekben, amikor a haptikusság elnyomja a kép optikai jellemzőit, nemcsak egyfajta átváltás történik a nézőben a megfigyelésről a közvetlen érzéki élményre, hanem a figyelem is átterelődik az

ábrázolt, diegetikus világról magára a film médiumára, amivel ezáltal közvetlen, érzéki kapcsolatba kerülünk.⁶³ Martine Beugnet ezt egy új filmes paradigma meghatározójának tekinti, amelyet az „érzékek mozijá”-nak nevez, és a következőképpen ír le: „az érzékek mozija a médium anyagiságára játszik rá, hogy olyan teret hozzon létre, amely a látás tárgyával való közelség és intimitás viszonyát teremti meg, s ami ezáltal elsősorban *a nézőnek a filmmel mint eseménnyel való azonosulását segíti elő, sokkal inkább mint azt, hogy a néző a cselekmény fordulataiba bonyolódott szereplővel azonosulhasson*” (kiemelés tőlem).⁶⁴

Michelangelo Antonioni filmjeiben számos példát látunk arra, ahogyan a képen tapintható közelségbe kerülnek tárgyak, az élővilág elemei, s ahogyan a képen az élő, vibráló, haptikus elemek festői módon párhuzamba állítódnak más hasonló elemekkel (lásd *A kaland / L'avventura*, 1960, vagy a *Napfogyatkozás / L'eclisse*, 1962, című filmekben például Monica Vitti haját párhuzamba állítva a természet elemeivel), s ezáltal a kép vizuális „történései” kerülnek előtérbe a történetmondással szemben.



2.4. A homályos, életlen képek, amelyek az ecsetvonásokhoz/festékfoltokhoz hasonlítanak. Az elmosódott képek révén a filmvászon egyfajta mozgóképes „akciófestmény”-ként jelenik meg. Ennek példáit látjuk Martin Scorsese *Taxisofőr* (*Taxi Driver*, 1976) című filmjének híres kezdő- és záróképeiben, Jean-Luc Godard *A szerelem dicsérete* (*Eloge de l'amour / In Praise of Love*, 2001) című filmjében, Wong Kar Wai *Chungking Express* (1994) című alkotásában. Az ilyen típusú képekben a fények, amelyek nyomot hagynak maguk után, vagy úgy tűnik, mintha szétfröcskölték volna a filmvásznon,

⁶³ Laura U. Marks: *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002: xvi.

⁶⁴ Martine Beugnet: *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007: 68.

illetve az autó ablaküvegének tükröző felületén, akár a festéket a festővászonon. Az ilyen képek az impresszionista vagy absztrakt expresszionista festményekhez hasonlóvá teszik a filmképeket, ezáltal a „mozgóképi” (cinematic) áttünését valósítják meg a „festői”-be.



3. A mozgás minimalizálása vagy stilizálása

Mivel a mozgás a térben érzékelhető testszerűség és a valósághűség illúzióját keltheti a filmben, a filmben látható mozgás minimalizálása vagy stilizálása az ábrázolást ettől az életszerűségtől távolítja el és hozzásegít ahhoz, hogy a képet képként érzékeljük (gondoljunk például a *Tavaly Marienbadban / L'année dernière à Marienbad*, 1961, című film szoborszerű emberalakjaira). Az állóképek vagy állóképszerű képek beiktatása a filmbe ráadásul lehetőséget ad arra, hogy a néző eltűnjön azon, amit lát, reflektáljon a képre. Laura Mulvey ezt Raymond Bellour nyomán a „tűnődő” néző („pensive spectator”) létrehozásának nevezi.⁶⁵ Chris Marker híres *A kifutópálya (La Jetée)*, 1962) című filmjében, amely szinte teljes egészében fotografikus állóképekből áll, a fotók sorozatában váratlanul (a film 19. percében kezdődő szekvenciában) megjelenő egyetlen rövid mozgóképes szekvencia sajátos hangsúllyal irányítja a figyelmet a mozgókép médiumára.

4. A keretezett kép újbóli „beírása” a filmvászonra, a „másodlagos” képkeretek a filmben

A technika oly mértékben tekinthető az öntükrözés alapvető megoldásának, hogy bizonyos írásokban a „keretezés” általában az önreflexió metaforájaként is használatos, mindazon eljárások gyűjtőnévévé válik, amelyek a filmi jelölő transzparenciát megtörik, és a figyelmet magára a mozgóképi konstrukcióra irányítják.

Az ún. „másodlagos” képkeretek (ajtók, ablakok, lefilmezett képernyők, mozivászon a filmben, látsövek vagy éppen a távcsöves puskák célzószervezete) reflexív szerepeltetése, az elkeretezés (például a berendezésből vagy a beállításokból adódó) különféle változatai vagy a

⁶⁵ Lásd: Laura Mulvey: *Death 24 x a Second. Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books, 2006.

képmező mesterséges feldarabolása, megsokszorozása (az osztott vászon vagy a különböző méretű, egymásra vetített, elkeretezett képek) azáltal, hogy a vászon keretező jellegét ismétlik meg, mind a filmspecifikumra történő utalás formáinak, a filmkép mint ábrázolás, vizuális kompozíció hangsúlyozásának lehetőségeinek számítanak, valamint a film mint kép technikailag sokszorosítható jellegének (és a maga rendjén újabb képeket sokszorosító lehetőségének) kiemelői lehetnek.

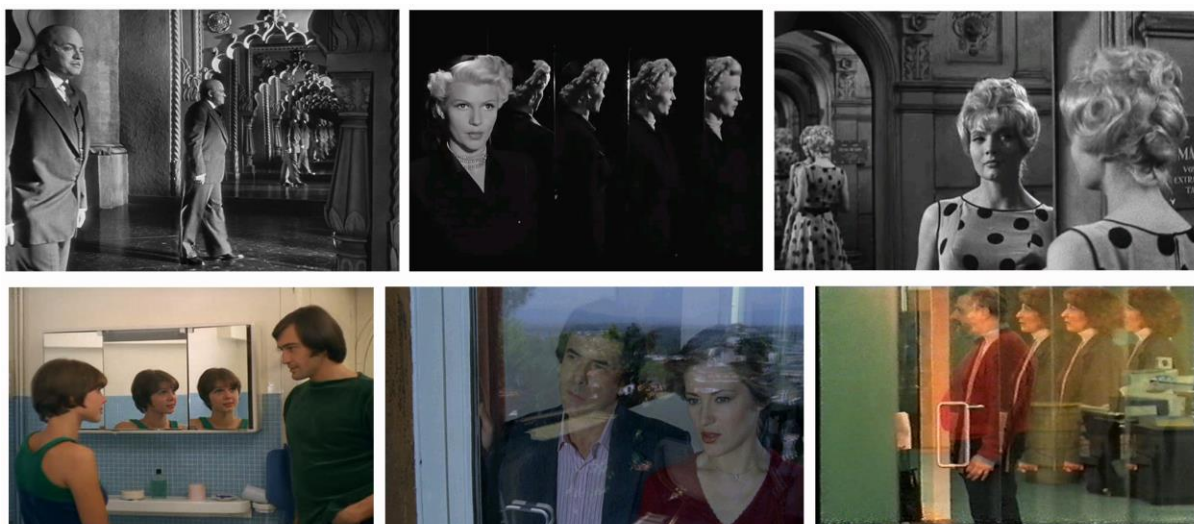
Példák: Peter Greenaway: *A rajzoló szerződése* (1982) c. filmjében a rajzoló által használt keret a filmben minden kép megalkotásának tudatosságára is utal (miközben szembe is állítja a film kifejezőeszköz rendszerét a rajzzal, a festészettel); ugyanígy Antonioni is a *Blow Up* (1966) című filmben visszavetíti a fotográfus által használt képkeretezést magára a filmképre.



5. A kép és tükörkép egymás mellé állítása, egymásra vetítése

Ez tulajdonképpen a festői mise en abyme lehetősége is a filmben. A modern filmben gyakran megjelenő szimbolikus képfajta, amely által a film képileg is kivetíti a valóság megismerhetetlenségének, illetve az individualitás megkérdőjelezésének jellegzetes modern témáját (a valóság az ilyen képekben mint tűnékeny káprázat, illúzió, megsokszorozható kép jelenik meg).⁶⁶ Néhány példa Orson Welles, Agnès Varda, Eric Rohmer, Michelangelo Antonioni, Pedro Almodovar filmjeiből:

⁶⁶ Amint Marc Vernet leírja *A hiány alakzatai* (2010) című könyvében, a tükörképek egymásra vetítése nem a reprezentáció megsokszorozását jelenti, hanem inkább annak erejét gyengíti (a több reprezentáció = kevesebb reprezentáció), általa a térszerűség érzése csökken, és a filmkép inkább festményhez vagy fotóhoz válik hasonlatossá.



6. A különböző képfajták (fotográfiák, festmények, rajzok, filmképek) a beállításon belül, amelyek **kollázshatású megjelenése a filmben** mintegy mediális tükröt állít az egyébként megfoghatatlan mozgóképi medialitás számára, ahonnan ez láthatóvá, érzékelhetővé válik.

Lásd az alábbi képeket Jean-Luc Godard *Csendőrök* (*Les Carabiniers*, 1963) című filmjéből:



7. Kép és szöveg kapcsolatok hangsúlyossá tétele, intermedialitás

Ilyen például a beszélt és írott nyelv reflexív használata a filmben: a nyelvek sokaságának nem realiztikus megjelenése, az írásnak látványként való kiemelése (a szöveg mint kép jelenik meg, a kép a szemünk előtt „íródik,” akárcsak egy szöveg), kollázsszerű használata (ahol szöveg és kép egyenértékű alkotóelemeiként jelennek meg a mozgókép multimediális szövedékének), vagy szembeállítása a képpel, stb. Jean-Luc Godard vagy Peter Greenaway filmjeiben számos példát látunk a kép és szöveg egymásra vetített, egymást tükröző, reflexív használatára. Alább néhány kép ennek az illusztrálására:



Végezetül fontos megjegyezni, hogy a reflexivitás filmnyelvi-poétikai stratégiái nem föltétlenül társulnak ún. reflexív témákkal (például nem csupán a filmalkotásról szóló filmek jellemzői), és fordítva: a tipikusan reflexívnek tekinthető témák (mint a művészsors vagy a műalkotás létrejöttének körülményei) sem mindig társulnak reflexív szövegezésmóddal, a kijelentésre vonatkozó reflexió igen gyakran (sőt műfajszerűen: lásd a zenés-táncos betétekkel tarkított zeneszerzői életrajzi filmeket, vagy a melodramatikus művészéletrajzokat, a hasonló témájú lektűr irodalom filmes megfelelőit) mimetikus ábrázolásmódban jelentkezik.

AZ ÖNREFLEXIÓ NYÍLT ÉS BURKOLT FORMÁI

Linda Hutcheon *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox* (1980) című könyve nyomán elkülöníthetjük az önreflexió nyílt és burkolt formáit.

1. Nyílt önreflexivitás

Az önreprezentáció explicit, nyílt formáját szokták „öntudatos,” „öntetszelgő” vagy „narcisztikus” jelzőkkel is illetni. A nyíltan önreflexív művekben a reflexió explicit vagy allegorizált *tematizálás*, *metafikció* formáját ölti (vagyis a film témája a filmkészítés maga, vagy allegorikus formában a film következetesen egy olyan metaforára épül, amely a filmkészítés helyett áll, amelyet elfogadunk a film metaforájának). A szöveg a nyílt változatban önmaga témája (mint fikció, elbeszélés, kommunikáció vagy nyelvi konstrukció). A nyílt változat megnyilvánulási módja lehet a narratori/szereplői reflexív kommentár, vagy az egész műre kiterjedő parodisztikus ábrázolás.⁶⁷

Sajátos változatként különíti el Hutcheon az ún. *metafikcionális paródiát*, amely meghatározása szerint nem egyszerűen nevetségessé tételt jelent, hanem elsősorban *defamiliarizációt*, régi szövegmodellek újraírását, amelynek révén a jól ismert, a befogadás során már automatikusan dekódolt elemek újra reflexió tárgyává válhatnak, vagyis ismét a figyelem középpontjába kerülhetnek. A metafikcionális paródia tulajdonképpen az imitáció, illetve az újraírás egyik formájának tekinthető. A szerzők gyakran ironikus inverzió révén írják át az eredeti modellt, amelynek során az irónia nem föltétlenül az átírt eredeti, a „parodizált” szöveg ellen irányul. Linda Hutcheon a metafikcionális paródiát a posztmodern művészet jellegzetes eljárásának tekinti.

Példák a defamiliarizációra a vizuális művészetben: a Michelangelo: *Pietá* (1499) című közismert szobrára reflektáló két Max Ernst festmény, valamint Marina Abramovic három fotó variációja. Mindenikben világosan érezhető, hogy a művész az eredeti mintát átírva parodizál valamit, ennek a paródiának viszont nem a Michelangelo szobor nevetségessé tétele a célja, hanem valamilyen egyéb, a kortárs valósághoz kötődő jelenség ironikus megjelenítése, kritikája.

⁶⁷ Opcionális olvasmányok a metafikcióról: *Metanarration and Metafiction in The Living Handbook of Narratology*: http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metanarration_and_Metafiction.
Werner Wolf (ed.): *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media*, 2011.



Példa a metafikcionális paródiára a filmben: Peter Greenaway: *Számokba fojtva* (*Drowning by Numbers*, 1988) című filmjének kezdőképein ismerős ikonográfiai modelleket ír át és alkot belőle egy olyan filmes világot, amelyben a filmes látvány és fikció megalkotottsága kerül előtérbe. A csillagokat számoló kislány Velázquez infánsnőjének kosztümjét viseli, a megvilágítás, a színek mind a festmény világát idézik. Az erre következő jelenetben pedig Ádám és Éva, a paradicsom képeinek groteszk átírását látjuk a bűnbeesés groteszk kortárs paródiájaként.⁶⁸

A metafikcionális paródiához hasonló fogalom az ún. posztmodern *pastiche*, amelyet Frederic Jameson írt le.⁶⁹ A *pastiche* nem reflexió régebbi formákra, hanem formai utánzása azoknak. Jameson szerint ez egy „halott nyelv,” „üres paródia” (blank parody), nem ironia (sem az eredetivel sem valamilyen újabb jelenséggel szemben, nincs ideológiai célzata, hiányzik az igazi meta-referencialitás, az ironikus reflexió mozzanata. Így határozza meg a jellemzőit: „A

⁶⁸ Nézzük meg a részletet a YouTube-on: <http://www.youtube.com/watch?v=MSW0hOqA4sk>.

⁶⁹ Lásd erről: <http://www.cla.purdue.edu/english/theory/postmodernism/modules/jamesonpastiche.html>.

pastiche, mint a paródia, egy konkrét, egyedi stílus utánzása, egy stílus-maszk viselése, beszéd egy halott nyelven. De a paródiával ellentétben ez egy semleges utánzás, a paródia rejtett szándéka nélkül, szatirikus impulzus, nevetés nélkül. Megfoszt minket attól az élménytől, hogy létezik valami normális, amihez képest, amit ábrázolunk, az komikus. Röviden, a pastiche üres paródia, olyan mint egy vak szobor.”⁷⁰

Sok esetben nehéz eldönteni, hogy az újraírás tartalmaz-e ironikus reflexív elemeket, kortárs világra vonatkozó kritikai állásfoglalást, kommentárt, vagy pusztán formajátéknak tekinthető. Luis Buñuel *Viridiana* (1961) című filmjében valamint Robert Altman *M.A.S.H* (1970) című filmjében a Leonardo Da Vinci *Utolsó vacsoráját* utánzó beállítások esetében érezhető az ironikus szándék. Buñuel átírása nemcsak szürrealisztikus vízióként értelmezhető, hanem groteszk, ambivalens társadalmi kommentárként is (korábbi jötevőjük jómódú házába betörő, s ott lakmározó koldusok pózolnak a festményre emlékeztető beállításban). Az amerikai film a koreai háború abszurditását hangsúlyozza az ismert kép paródiájával.



Számos újabb tévésorozat reklámjában azonban a Leonardo Da Vinci festmény parafrázisa, noha meglehetősen humoros, csak „üres paródia” marad. Lásd az alábbi képeken a *Sopranos* (1999-2007), *Lost* (2004-2010), *House M. D.* (2004-2012) és a *Battlestar Galactica* (2004-2009) népszerű sorozatok reklámposzttereit.

⁷⁰ Frederic Jameson: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991: 17.



Ugyancsak nyílt öntematizálásnak tekinti Linda Hutcheon a *mise en abyme*-szerű narratív metaforákat, tükrözésszerű megkettőzéseket. Ha a megkettőzés annyira kiterjedt, hogy az egész művön végigvonul, akkor valójában inkább *allegóriával* van dolgunk. Így például John Fowlesnek *A francia hadnagy szeretője* (*The French Lieutenant's Woman*) című regénye és az 1981-ben belőle készült, azonos című film Karel Reisz rendezésében egyaránt ilyen metafikcionális allegóriának tekinthető. A regény azt jeleníti meg, ahogyan az író írja a regényét, ezt a film a film a filmben szerkezetre fordítja le, és – a *mise en abyme* szerkezet következetes alkalmazásával – végig kétszintes marad az ábrázolás, látjuk a filmet forgató színészek és filmes stáb jelenbeli életét, a főszereplők között szövődő szerelmi történetet, és látjuk azt a szerelemi történetet, amit eljátszanak a filmbeli filmben.

2. Burkolt önreflexió

A burkolt formában az önreprezentáció nem tematizálódik, csak annak technikái vannak jelen, az öntükrözés bizonyos *diegetikus modellek*, *paradigmák révén aktualizálódik*, amelyek metaforikus struktúrája alkalmas a (film)szöveg jellegzetességeinek reprezentációjára. Linda Hutcheon ezek közül négyet részletez a könyvben.

2.1. A detektívtörténet: az teszi alkalmassá arra, hogy általa aktualizálható legyen egy mű önreflexiója, hogy ez lényegében mindig a rejtély vagy feladvány általános modelljére épülő narrációforma, amely ezáltal alapvetően az olvasás hermeneutikai modelljét, minden fikció befogadásának alapmechanizmusait testesíti meg (a detektív Dr. Watsonhoz és Hastings kapitányhoz hasonló kísérői például valójában az implicit olvasó metaforái). Jól ismert strukturális konvenciói miatt a detektívtörténet könnyen absztrahálható szerkezettel rendelkezik, ráadásul a műfaj önmagában is tartalmaz reflexív elemeket (beágyazott narrációk, beszélgetések más esetekről, a „tökéletes gyilkosságról” stb.).

Nem véletlen éppen ezért az, hogy például Hitchcock a *Hátsó ablak* című filmjében a kínáló műfajok közül (amelyek a szomszéd ház ablakaiban felvillanó képekben azonosíthatók mint a korabeli hollywoodi film egy-egy jellegzetes típusa) éppen a bűnügyi történetet emeli ki, és helyezi az érdeklődés középpontjába, hisz ez voltaképpen a többit is tükröző műfajaként is értékelhető. A detektívtörténet adja Jorge Luis Borges számos írásának, Alain Robbe-Grillet regényének és filmjeinek metafikcionális alapját. Ezt alkalmazta Michelangelo Antonioni a *Nagyításban* (*Blow-Up*, 1966) vagy Greenaway is rájátszik ezekre a konvenciókra a *Rajzoló szerződése* (*The Draughtsman's Contract*, 1982) című filmjeiben, mindkettőben a nyomozás aktusa, a valóságot az olvasható jelek nyomán értelmező néző aktivitása válik általánosan a megismerés, valamint konkrétan a filmet, illetve a műalkotás értelmezésének modelljévé.

2.2. A fantasztikum szintén minden fikció alapvető vonásait képes aktualizálni azt a folyamatot, ahogyan a műalkotás mindig megteremt egy fiktív, képzeletbeli világot, amely elkülönül attól az empirikus világtól, amelyben élünk. A fantázia világteremtő képességét allegorizáló Shakespeare-mű, *A vihar* filmre ültetése például Peter Greenaway *Prospero könyvei* című filmjében már nemcsak a művészi fikció allegóriájaként nézhető, hanem a szó és a kép, az irodalom és film világának egymásból megnyíló képzeletbeli tereinek, egymást megtermékenyítő, egymásra reflektáló világának a modelljeként is.⁷¹

2.3. A játék-struktúra az alkotást és olvasást/értelmezést szabályozó, irányító kódok, szabályok meglétének tudatosítását teszi lehetővé, azt, hogy lényegében a befogadónak az alkotóhoz hasonló kreatív folyamatokat kell elvégeznie. Nemcsak az olyan szövegekre gondolhatunk, amelyeket mondjuk a sakklépések vagy a kockadobások játéklógikája szerint

⁷¹ Nézzük meg az alábbi részletet a filmből: <http://www.youtube.com/watch?v=29Acm62V72k&feature=related>.

kell az olvasónak elrendezni, hanem azokra is, amelyek nagyon szigorú, ám sajátos belső elrendezési szabályszerűségek alapján épülnek fel, a befogadónak pedig el kell ezeket a „játékszabályokat” fogadnia ahhoz, hogy összefüggő egészként értelmezhesse a hagyományostól igencsak eltérő műveket. Peter Greenaway életművéből hozhatunk erre is példát, az *Egy Zé és két nulla* (*A Zed and Two Noughts*, 1986) a szimmetria és kettősség elvére épül, annak tematikus (mitológiai párok, biológiai jelenségek, élet és halál) és képi variációival játszó alkotás, a *Számokba fojtva* című filmnek pedig egész dramaturgiája a játékokra épül. Ezeknek a filmeknek a kirakós játék szerkezete komoly intellektuális erőfeszítést igényel a befogadótól, ismereteinek oly mértékű aktualizálását, amely végső soron magának az intertextualitásnak a groteszk allegorizálását is eredményezi.

2.4. A negyedik modell, amely révén a szöveg burkolt narcizmusa megnyilvánulhat, az **erotika**. Minden fikcionális szöveg vonzza és elcsábítja olvasóját. Amint Barthes az *S/Z*-ben és *A szöveg örömeiben* leírta, az olvasás/műélvezet valójában az erotikus aktus analógiája. A modern művészet (a festői, nem narratív, reflexív eljárásokat előtérbe helyező modern film) különösen értelmezhető úgy, mint ami az „erotikus” élményhez hasonló „olvasatot” feltételez a befogadótól. Az ilyen típusú reflexív művekben az erotika válik az olvasás, írás, a művészi alkotás metaforájává. Ennek sokrétű megvalósulását láttuk például Greenawaynek *A párnakönyv* (*The Pillow Book*, 1995) című, a kalligráfiát és testírást központi témává és reflexív metaforává tevő filmjében.⁷²

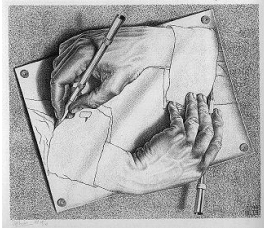
A burkolt önreprezentáció aktualizálására alkalmas még: bármely olyan filmnyelvi forma vagy a reflexivitás már ugyancsak említett poétikai stratégiáinak valamelyike, amely a figyelmet magára a filmi kifejezőmódra, annak művi vagy művészi jellegére irányítja. A burkolt önreflexió eljárásaiként működhetnek az *intertextualitás* változatos formái (filmbe kollázsszerűen beékeltek idézetek más filmekből, rájátszások, burkolt parafrázisok, stílusidézetek) és az *intermedialitás* esetei (a médiumok sokfélesége, az egyes filmekben megjelenő médiumok saját „üzenetének beíródása” a filmbe). A film öntükrözése gyakran nemcsak a sajátos filmes lehetőségek megmutatásában, hanem gyakran más művészetek, közlésformák tükrében valósul meg. A nem mimetikus ábrázolás a mozgókép festői, zenei, szövegszerű, irodalmi és intertextuális jellegzetességeiben nyilvánul meg, s ebben a filmes jelölők sokfélesége hangsúlyozódik.

⁷² Nézzük meg ezt a részletet belőle:

<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=Fj9eIsKU3u4>.

Míg a nyíltan narcisztikus szövegek esetleg valóban igényt tarthatnak a műfaji különállóság státusára (ezek filmről szóló filmek), hisz bármennyire sokfélék, jól felismerhetők, addig a burkolt öntükrözés sokkal több problémát vet föl, mindenekelőtt a reflexivitás nehezen megvonható határainak, ezek lehetséges kritériumainak kérdését: meddig tekinthetjük még rejtettnek, közvetettnek az öntükrözést, és mikor mondhatjuk azt, hogy már nem narcisztikus szöveggel van dolgunk?

Az önreflexivitás nyílt és burkolt változatai között nemcsak az előbb vázolt különbségek állapíthatók meg, hanem – Linda Hutcheon szerint – egy időbeli kapcsolat is. A nyílt formában a művek fölhívják bizonyos technikák révén a befogadó figyelmét arra, hogy aktívan vegyen részt a jelentés kiteljesítésében, a burkolt formában, ezzel szemben már azt feltételezzük, hogy a befogadó tudatában van feladatának, és ennek megfelelően is cselekszik. Így a korábbi szövegek – irodalmi és filmalkotások egyaránt – inkább az alkotás alakulásának körülményeit veszik célba (tehát inkább a kijelentésre vonatkozó reflexivitás típusába sorolhatók), mára ez az érdeklődés kitágult, hasonló fontosságúvá vált az olvasat, az interpretáció folyamatszerűségének hangsúlyozása a burkolt diegetikus vagy nyelvi öntükrözés révén. Míg a nyílt narcizmusban az olvasó/néző mintegy megtanulja a szerepét, s a műben is többnyire tematizálva van, a burkolt változatban aktualizálnia kell ezt a tudást.



AZ 7-8. RÉSZHEZ KAPCSOLÓDÓ FELADAT

Miután elolvastuk a reflexivitásról szóló 7-8. előadást, **keressünk példákat a következőkre, és elemezzük ezek (reflexív) hatását az adott műben:**

1. a keretezett kép újbóli „beírása” a filmvászonra, a „másodlagos” képkeretek reflexív hatása a filmben,
2. festményszerűség a filmben,
3. kép és tükörkép egymás mellé állítása a filmben,
4. szövegek képszerű használata a filmben,
5. defamiliarizáció filmben, festészetben és fotográfiában.

A REFLEXIVITÁS TÖRTÉNETI POÉTIKÁJÁNAK ÁTTEKINTÉSE

(avantgárd, klasszikus elbeszélőfilmes, modern filmes reflexivitás; posztmodern tendenciák a reflexív filmben: intermedialitás, realizmus és reflexivitás összefonódása, a mozgókép új formáira való reflexió)

Az önreflexivitás történeti formái, regiszterei, a filmtörténetben az önreflexív kifejezőmód tekintetében elkülöníthető paradigmák:

1. Az avantgárd reflexivitása

Az avantgárd művészet a filmet a vizuális művészetek új ágként értelmezi, és így kísérletezik a filmnyelv lehetőségeivel. Reflexív eljárásai is gyakran ezt hangsúlyozzák, az avantgárd filmek egy része közvetlenül is erőteljesen kötődik a képzőművészet kifejezőmódjához. Célja a filmtörténetben az új művészet lehetőségeinek a maximumát kikísérletezni, a filmet a többi művészet rangjára emelni és a többi művészettel párhuzamba állítani, azok tükrében értelmezni. Az avantgárd film az új technikával való materiális kísérletezés formája is. A film elsősorban mint kép (nem szükségképpen lefilmezett kép), mozgókép-tapasztalat értelmeződik az intézményes filmgyártásban elfogadott konvenciókkal, formákkal, elbeszélő műfajokkal szemben. Az avantgárd kísérleti filmet egyfajta „direkt teória”-nak, a képek nyelvén előadott esszének tekinthetjük a film természetéről, lehetőségeiről.⁷³ Az avantgárd típusú kísérletek néha szoros kapcsolatban vannak magával az explicit elméletírással is, művelőik gyakran filmkészítők és elméletírók is egy személyben (pl. Szergej Eisenstein, Stan Brakhage, Bódy Gábor, stb.) Nézzük meg például Stan Brakhage kézzel festett filmjét (*A Dante Kvartett / The Dante Quartet*, 1987), amely a mozgó festészet és a zenei ritmus szinesztétikus élményét nyújtja.⁷⁴

⁷³ Lásd erről Edward S. Small könyvét: *Direct Theory. Experimental Film/Video as Major Genre*, 1994.

⁷⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=61SzOGVdOnk>.



Az avantgárd típusú kísérletek sok esetben nemcsak a kép médiumai felé nyitottak, hanem a film nyelvről való gondolkozást összekapcsolják a nyelvről való gondolkozással is. Michael Snow: *So is This* (1982) című filmjében például a film és az írás egymás tükrében jelenik meg (a kép = írás, az írás = kép).⁷⁵ A kép, ami írásból áll felszámolja a filmes mesélést, ami a narratív film lényege, szó szerint nyelvi narratívává teszi. Az írás ugyanakkor, ami képként nézhető, már több lesz, mint a történetmesélés eszköze. Az írás szó szerint „történik,” a képi logika szerint érzékelhető (széttagolódik), nem úgy, mint a könyvekből való olvasáskor, a mozgás a filmben mindig a tér-időre irányítja a figyelmünket: kíváncsiak vagyunk, mi fog történni a következő képen (ebben az esetben, milyen szó követi az előzőt). Az írás és olvasás aktusa képi, grafikai jelek (mozgóképi) történéseként jelenik meg: feszültséggel, várakozásokkal, meglepetésekkel, ritmusváltásokkal teli „elbeszéléssé” válik (és egyúttal megjelenítése lesz magának az írás/olvasás során megélt intellektuális, érzelmi folyamatoknak is). Egészében véve Michael Snow kísérleti filmje úgy reflektál a film nyelvére, hogy tükörszerűen megfordítja a „filmnyelv” metaforát és a nyelvet mutatja be filmként.

2. A klasszikus elbeszélőfilmes reflexivitás

Nyílt formában a reflexív film általában a filmgyártás világáról szól. A film világa mint sajátos univerzum jelenik meg, a reflexió célja a színpalak mögötti világ megmutatása, esetleg leleplezése, ironikus megjelenítése. Az önreflexió a klasszikus műfajok körében a leggyakrabban a vígjátékok sajátossága. Legelemibb formája: a klasszikus komédiákban előforduló önreflexív kiszólások, gagek, ezek célja tulajdonképpen nem a film világának a leleplezése, az önreflexív viccek csupán a humor sajátos változatait képezik.⁷⁶ Howard Hawks

⁷⁵ Nézzük meg a film első részét itt: <http://www.youtube.com/watch?v=8i6H1KDJ9Ic>.

⁷⁶ Nézzük meg például a *Út Marokkóba* (*Road to Morocco*, 1942) című film befejezését, amelyben saját túlzó színészi játékára reflektál Bob Hope: <http://www.youtube.com/watch?v=Zo6wIF6OazE>.

Gyanús dolog (*Monkey Business*, 1952) című filmjének kezdőképein egy metaleptikus elem válik a humor forrásává: amikor Cary Grant még a főcím közben bejön a képbe (akárcsak a színész a színpadra, még a jelenete előtt), egy képen kívüli hang (feltehetőleg a rendező) Cary-ként szólítja meg, és utasítja, hogy „még ne,” ezzel tudatosítva színész és szerep kettősségét. A jelenet humora abból is adódik, hogy a jelenetet elvétő színész tulajdonképpen már a szórakozott professzor szerepének megfelelően viselkedik, mintha még a film megkezdése előtt beleélte volna magát abba, amit később játszani fog. John Huston *Adrian Messenger listája* (*The List of Adrian Messenger*, 1963) című, egyébként szabályos krimije, szintén a filmes „játékszabályokra,” színész és szerep kettős érzékelésére reflektál ironikusan és a sztárrendszerrel kapcsolatos elvárásokkal játszik. Miután a főcímlista felsorol egy sereg hollywoodi sztárt, akik szerepelni fognak a filmben, a néző hiába várja, a sztárok nem jelennek meg. A film végén lelepleződik a játék, a sztárok a felismerhetetlenségig elmaszkírozva jelentek meg a film során. Ezzel éppen a sztárrendszer lényegét fordítja visszájára: a sztár felismerhetően azonos imázsát törli a film (még azelőtt, hogy ennek a divatja eljött volna az ún. új-hollywoodi „antisztárok,” kaméleon típusú színészek megjelenésével). Az izgalmas krimi ezzel megkettőzi a feszültséget: a) a történet/a beleélő befogadás szintjén a végkifejlet, a megoldás izgatja a nézőt; b) a filmhez való tudatos viszonyulás szintjén: a sztárok megjelenésének várakozása tartja fenn a néző érdeklődését. A klasszikus elbeszélőfilm szabályainak egyébként megfelelő film mindkét szinten megoldja a végén a rejtélyt (leleplezi a gyilkost és a rejtőzködő sztárokat a maszkok levetésével).

A klasszikus műfajok közül a musical reflexivitása képviseli a legérdekesebb esetet, ez ugyanis legsikerültebb alkotásaiban keveri a médium avantgárd típusú önreflexióját (az absztrakcióba hajló, festőien stilizált látványvilágot) és az elbeszélőfilmes, vígjátéki önreflexiót (az ún. „backstage musical” típus ráadásul a musicalt mint a szemünk előtt létrejövő előadást jeleníti meg). Vincente Minnelli: *Egy amerikai Párizsban* (1951) című filmje valóságos enciklopédiája a musical reflexív stilizációs lehetőségeinek.⁷⁷ Továbbá a klasszikus műfajokra reflektálnak a műfajparódiák is (pl. Mel Brooks filmjei).

3. A modernista jellegű reflexivitás

A modernizmusban kifinomult technikák alakulnak ki: gazdag explicit és implicit tematizálását látjuk a filmkészítésnek, a filmről szóló filmeknek vagy a film világát

⁷⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=QKcD-e05HJ8&feature=related>.

allegorizáló filmeknek, illetve számos változatát a burkolt önreflexiónak (lásd: Fellini, Antonioni, Bergman életműve, az új hullám, különösen Godard művészete). A reflexivitas a modern művészet egyik alapvető jellemzőjének tekinthető. És mivel ez a fajta önreflexió alakította ki a legnarcisztikusabb és legváltozatosabb formákat, a modernizmus paradigmája tekinthető a reflexivitas igazi iskolájának. A filmtörténetben ugyanakkor ez egyfajta reakcióként is jelentkezett a kialakult („átlátszó”) klasszikus elbeszélőfilm konvencióival, kommersz jellegével szemben.

David N. Rodowick (a *Reading the Figural* című könyvében, 1990) ezen kívül megállapítja, hogy az önreflexió a modernista művészet nagy mítosza volt, a valóság megragadhatóságának utolsó bástyája. Hiszen az önreflexia még mindig referenciának számít: az önmagáról szóló műalkotás leleplezi saját mechanizmusait, ám ez a leleplezés mégiscsak megmutatás (sőt a film valójában nem „lép ki” önmagából, és szemléli önmagát, csupán annak a technikáit teremti meg, hogy létrejöhessen az az illúzió, hogy a film önmagát „filmezi”).

Jean-Luc Godard például az *Éli az életét* (*Vivre sa vie*, 1962) a filmes reprezentációra vonatkozó jellegzetes modern reflexiónak tekinthető. Az élet itt mint filmképbe foglalt zárvány jelenik meg. A film egy fiatal nő életének tizenkét képből álló bemutatása. Ez a szereplő pedig mint intertextuális képződmény, „szövegszintér” tűnik föl. A híres Ovális arckép epizódban egyfajta permutatív reflexivitást látunk kibontakozni, amelynek során a láncszerűen ugyanazt a témát, így egymást „átkódoló” filmbeli közlésformák az ábrázolásnak a megsokszorozása révén, annak a referenciától való eltávolodását eredményezik. A film utolsó epizódját indító jelenetben Nanát egy fiatalember társaságában találjuk. A férfi kezében egy Edgar Allan Poe kötetet látunk, és egy Poe-novellából, *Az ovális arcképből* hallunk néhány részletet, miközben megsokszorozódnak az elbeszélői, illetve a reprezentációs szintek, szövegek és médiumok épülnek egymásba és egymásra. A filmképhez hozzárendelt, külső narrátori hang előadásában – amely nem a fiatalembert játszó színészé, hanem magáé Godard-é – egy történet hangzik el egy történetből, így többszörös idézetnek tekinthető. Mintha Godard idézné az épp most látható fiatalembert, aki olvassa az elhangzó leírást a novellában egy fiatalemberről, aki szintén a maga rendjén olvassa ezt egy könyvben. A novellába beágyazott történet magva tulajdonképpen egy festmény ekphraszisa, irodalmi leírása. Az elbeszélés egy festőről szól, aki szó szerint, ecsetvonásonként lopja el a színeket modelljének arcáról, mintegy annak életével tölti föl a képmást, és így mire a bámulatosan „élethű” festmény elkészül, kedvese holtan esik össze. Miközben pedig az alakuló festményről hallunk, a filmképek e szöveg filmes párhuzamát nyújtják. Nanát látjuk egy (a

filmkép térhatását jelentősen csökkentő) egyszínű háttér előtt, amint a kamera különböző nézetekből hasonlóképp „portrét” készít róla, elidőzve a finom arcvonásokon, a lány pedig éppen a száját festi. Ugyanakkor feltűnik Nana mellett Liz Taylor arcképe, amely az analógiát továbbviszi a fotográfia világára. A fotó és a film között további kapcsolatot teremt az, hogy Liz Taylor a kor ünnepelt sztárja, és mint ilyen egy lehetséges példakép Nana számára, aki szintén színésznő szeretne lenni a filmben. Az egész film maga felfogható a reflexív ábrázolásmód és a képben megragadható életszerűség, az önálló életre keltett, és a kollázsokból mikrokozmoszá rendeződő reprezentáció paradoxonjaival való kísérletezésnek is. Ráadásul narrátori jelenléte által a filmi kijelentések forrásaként megerősítve, Godard maga az, aki a novellában idézett festőhöz hasonlóan szintén szerelmesének arcképét próbálja megörökíteni (Anna Karina, aki szerepéből „kizökkenve” többször közvetlen pillantásokat vet a kamera irányába, ekkor Godard felesége volt). A többszörös közvetítés révén föltáruuló arc: a leírt festménybeli, a lefényképezett és a lefilmezett, az egyszerre fiktív (Nanát) és „reális” személyt (Anna Karinát) jelölő kép vetületeik egymást tükrözik és visszatükrözik. Végző soron Nana Klein, a jelentéktelen kis párizsi prostituált (vagy netán éppen az Anna Karina?) személye az, aki az idézett festmény és modelljének történetéhez hasonló módon kitörlődik ebből a túlkódolt képszövedékből.



A mozgókép így tematizálni tudja a mozgó fotográfiának a Bazin által leírt „bebalzsamozó” jellegét, azt hogy lényegében a film nem tud maradéktalanul elszakadni a valóságosság illúziójától, sőt abban rejlik minden varázslatossága, hogy amit zárványként keretbe foglal, az

„maga az élet,” a bebalzsamozott idő: Nana tehát voltaképpen a filmképnek az életet és halált egyesítő állapotában „éli az életét.” Ezt a zárványt viszont jelölőrétegek fődik el és keretezik a végtelenségig, és így egészében véve ez a típusú reflexivitás a reprezentáció eltárgyasító-eltávolító jellegét hangsúlyozza, a művészi alkotást – akárcsak Antonioni *Nagyítása* – a Pygmalion-mítosz fordítottjának értelmében szemlélve (a teremtett mű nem megelevenedik, hanem az élet az, ami tárggyá merevedik).

A modernista önreflexió, amint az előbbi példából is láttuk, szoros kapcsolatban van a szerzőiséggel, a modern szerző fogalmával. A szubjektivitás, a tudatfolyam formái gyakran összekapcsolódnak az önmagát tematizáló, megjelenítő, elemző szerzővel (lásd például Fellini *8 és fél/Otto e mezzo* című filmjét), a szerző-narrátor vagy szerző mint szereplő modern formáinak változatos lehetőségeit látjuk a modern művészfilmekben: ilyen például a szerző, aki a szemünk láttára hozza létre a műalkotást (pl. Robbe-Grillet *Transz-Európa expressz*).

4. A posztmodern önreflexió

4.1. Intermedializálódás és hibridizáció: más médiumok nyílt re-mediálása, hangsúlyossá tétele, vagy más médiumoknak a film általi utánzása a filmben. Így például az 1970-es, 80-as évektől kezdődően valóságos irányzatként számolhatunk a festői hatásokkal élő ún. „pikto-film”-mel. Ez egyik ágát tekintve tipikus *midcult* jelenség (a festőiség például az irodalmi adaptációk kedvelt kliséjévé vált, lásd: a BBC regényadaptációkat). Másfelől viszont a *művészfilm hibridizálódását* jelenti: a médiatudatos posztmodern filmtípus, egyfajta *palimpszeszt*ként jelentkezik, amin a különböző médiumok írják egymásra a maguk szövegeit. Ilyen például Peter Greenaway: *Prospero könyvei* (1995).⁷⁸ A film egésze a nyelv képföldező, képalkotó és világteremtő erejének olyan allegóriája, amely egyben a mozgókép tükrére is. A *Prospero könyveiben* megjelenő könyvek, amelyek a kanonizált tudás ellenpontosítását adják a Prospero és szellemvilága által képviselt teremtő fantázia képlékeny univerzumának, egyben a hermeneutikai értelemben vett irodalmi alkotás létmódjának metaforáit testesítik meg. Miközben a tárgyként szemlélhető üres lapok szabadon szóródnak a szélben, Prospero Greenaway által megjelenített könyvei lényegében fiktív konstrukciók, az imaginárius dimenziójában, tehát a filmképen, szó szerint élővé válnak: vérző, lüktető, miniatűr világmodelleket magukba foglaló kötetek tűnnek fel, amelyekben „a gondolatok

⁷⁸ Itt egy részlet: <http://www.youtube.com/watch?v=-pdoUjdaIVM>.

kergetik egymást,” „szétfeszítik” a borítót, „tükrözik az olvasót.” A filmi ábrázolás lehetőségei feloldozzák a szöveget az írás linearitásából, a könyvet tárgy voltának statikusságából, a festményeket a festék anyagságából. A könyvlapként elterülő vásznon belül elkeretezett képek/szövegek a könyvben/festményben születő újabb szövegekként/képekként is értelmezhetők, amelyeket a kinematográfia képzelettel analóg közege kelt életre, valamint a könyvlap, a festő- és filmvászon egymásba való átlényegüléseit jelzik (amint az elbeszélés egyik képkeretből helyeződik át a másikba). Magának a nyelvi szövegnek a multimediális lehetőségei meg szétszóródnak a filmi kommunikáció különböző szintjeire (ezáltal a szöveg hangzó és képi megjelenéseinek enciklopédikus változatosságát kapjuk), a festői képkompozíciók kinematikája viszont filmbeli mozgássá alakul. Amikor Prospero megjelenik *A vihar* adaptációjában egy rituális szertartás indul el, amely során beöltözik díszes varázsköpenyébe. Ez a narratív mozzanat ugyanakkor nemcsak a filmes cselekményt indítja el, hanem a reprezentációk egymásra rétegződő jellegére is utal. Miközben Prospero szereplővé válik a saját maga megrendezte színjátékban, egy olyan jelmezt ölt magára, ami egyben egy intertextuális jelzés is: a filmképen megjelenő alak egy festmény parafrázisává „öltözik át”

Sajátos jelenség, amely ezt jól példázhatja még, Alexander Szokurov „filmfestészete,” amely a játékfilmet sajátos „folyékony” festészetté alakítja át (ilyen például az *Anyu és fia*, 1997).⁷⁹

4.2. A művészi és a populáris regiszterek keveredése, a valóságtükröző ábrázolásmód és a reflexivitás szorosabb összefonódása, egymás mellett élése.

Sajátos, paradox hatású metalepszis változataként értelmezhetők például Wes Anderson filmjei, mint a *Royal Tenenbaums* (2001) vagy a *Darjeeling Limited* (2007), amelyek a hagyományos „realista családrege,” illetve a klasszikus pikareszk műfaji átültetését valósítják meg egy intermediális elemekkel bonyolított filmes képeskönyv illusztratív-reflexív formájába (a szereplők egy képeskönyvszerű valóságban „élik életüket”).⁸⁰

⁷⁹ Nézzük meg a részletet: <http://www.youtube.com/watch?v=D-LpA66mY78>.

⁸⁰ Nézzük meg a film kezdetét: <http://www.youtube.com/watch?v=w1uA1TMnsTM>.



4.3. A mediatisáltságnak, a médiahasználatnak a realitás részeként való megjelenítése

Bolter és Grusin a remedializációról szóló könyvükben (*Remediation*, 1992) ezt nevezi a „médiium realitásának”). Ilyen például az *iráni filmek reflexivitása*, Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, filmforgatásokat, a filmforgatások kontextusában élő emberek életét megmutató filmjei.

Ide tartozik annak a tematizálása is, ahogyan a mozgóképi médiumokkal élünk, ahogyan azok beépülnek a hétköznapi tapasztalatainkba. Atom Egoyan, Michael Haneke számos filmje példázhatja ezt. Az ilyen filmekben a video, a kézikamera mint domesztikált (mindenki számára, a privát szférában is elérhető), illetve mint reflexív médium jelenik meg.⁸¹ A videotechnika, ami a mozgókép médiumának a hétköznapivá, személyessé tételét tette lehetővé, rögtön átalakítható, ellenőrizhető, felülírható képekkel dolgozik, a monitor és a felvétel eszközeinek folyamatos visszacsatolási, körforgásszerű rendszerét valósítja meg (technikailag is önreflexív rendszer), s mint ilyen a képekben (és a képekről) való gondolkodás/kommunikáció rendkívül adekvát eszközének bizonyult. (Nem véletlen, hogy ezt használják az intermediális művészet alkotásai az ún. video-installációkban, vagy video-szobrokban, video-architekturális szerkezetekben.)

Ezt a jellegzetességét emeli ki pl. Michael Almereyda *Hamlet*-adaptációja (2000), amelyben Hamlet egy mozgóképek által benépesített világban mozog és töprengéseit video formában

⁸¹ Lásd erről részletesen Yvonne Spielmann könyvét: *Video. The Reflexive Medium*. Cambridge, Massachusetts, London England, The MIT Press, 2008.

szerkeszti meg. (A híres „lenni vagy nem lenni” monológ pedig egy video kölcsönző akciófilmes részlegén hangzik el.)⁸²



⁸² Két részlet: <http://www.youtube.com/watch?v=KKFyAo58imw>, <http://www.youtube.com/watch?v=-YHMYkUrV7A>.

A REFLEXIVITÁS POPULÁRIS FORMÁINAK DIFFERENCIÁLÓDÁSA (*reflexivitás a kortárs tömegfilmben, a televízióban, reklámokban, internetes műfajokban*)

A posztmodern önreflexivitás tendenciái közé tartozik a reflexivitás változatos formáinak kialakulása a populáris filmek területén is.

1. Tömegfilmek

1.1. Míg az 1960-as években Jean-Luc Godard reflexív technikáit valóságos „gerillatámadásnak” érezték a hagyományos elbeszélőművészeti formák ellen, mára ugyanezek az eljárások a szórakoztatás hétköznapi eszközeivé lettek. A szórakoztató mozifilmek esetében egyre erőteljesebben jelentkezik a feldolgozott témák szintjén a „klasszikus” önreflexió kérdésköre. Egyre gyakrabban láthatunk, különösen a legújabb komputertechnika trükklehetőségeivel élő sci-fi és akciófilm keverékekben – melyeknek mintaadó filmjei *Az emlékmás* (*Total Recall*, 1990) és a kilenc évvel később készült *Mátrix* sorozat – **a valóság általános fikcionalizálódását, a médiumok szűrője általi manipulálhatóságát megjelenítő történeteket.** Ezekben a filmekben, amelyekben a realitás és fikció, az élet és a reprezentáció összefonódásai tapasztalhatók, voltaképpen az a romantikus paradoxon éled újra, miszerint „az élet utánozza a művészetet.” Hagyományos vígjátéki és melodramatikus elemekkel színezve például 1990-es évek végén két nagyon hasonló ilyen film is készült: *A Truman Show* (1998) és az *EdTV* (1999), mindkettőben kisemberek hétköznapijai válnak szó szerint tévés szappanoperává.

A „klasszikus” önreflexió, a modernista művészfilm, a filmgondolkodás analógiáit az elmeműködés formáiban vélte fölfedezni, és a film világát álmokként, fantáziálásként, tűnékeny árnyképként, illetve technikai eljárások produktumaként mutatta be. Néhány újabb, a művészi és a kommersz határmezsgyéje körül megvalósuló filmben, mint egyfajta popularizálódott poszt-önreflexióban, ezzel szemben a filmes illúzióteremtés technikáira való utalások gyakran már magának a (megbomlott) emberi elmének működését jelenítik meg. Az ismerős reflexív filmelbeszélési eljárások (a technika leplezetlen megmutatásai, amelyek azt közlik a nézővel, hogy „ez egy film”) már nem a médiumról szólnak, hanem egy újabb logikai csavarral *visszareferencializálódnak*, és a mozgóképi medialitás kliséit asszimiláló, a

mozgóképi mintáktól végérvényesen megfertőzött elmeműködés tükrévé lesznek. E tekintetben tipikusnak számít David Fincher 1999-es *Fight Club* című filmje a maga tudathasadásos hősével, aki történetét filmként mondja föl számunkra valamiféle azonosíthatatlan, evilágon túli dimenzióból megszólalva. Ezáltal azt példázva, hogy ez a popularizálódott poszt-reflexiótípus nem képes a filmről mint médiumról valóban tartalmas diskurzust kezdeményezni (hisz üzenete mindig ugyanaz: valamiképpen a médium gondolatainkat meghatározó szerepét példázza csupán), jellegzetes technikái ehelyett csupán újabb feszültségkeltő effektusokként épülnek be a hagyományos helyzetkomédia (lásd: *Truman Show*) vagy pszichothriller (például: *Fight Club*) eszköztárába.

Hasonló jelenség figyelhető meg David Lynch *Mulholland Drive* (2001) című filmjében is. Noha a sztori a filmgyártó metropolis, Hollywood mikrokozmoszának szereplőiről szól, általa lényegében nem a film világának valamiféle önvizsgálata valósul meg. Még annak ellenére sem a mozi kérdései állnak a középpontban, hogy a *Mulholland Drive* tele van az 1940-es, 50-es évek filmjeinek képi idézeteivel és a saját korábbi filmjeiből vett motívumoknak az ismétléseivel. Lynch ezen művében az álom vagy fantázia, amelyként a narratíva megjelenik, nem metaforája a mozgókép világának (mint ahogyan a *Tavalý Marienbadban / L'année dernière à Marienbad*, 1961, című filmben láthattuk), hanem éppen fordítva történik: a mozivárosi körkép lesz a vágykifejező álomban, az önáltató fantáziálásban megkettőződött én fiktív világainak metaforikus jelzése. Egészében véve pedig a film világába beletévelyült elme víziójában megjelenő utalások az „álomgyár” minduntalan újrájátszott szerepeire, fölülírt képeire, csupán a moziszzerű tudatban kavargó örületeknek a fölvyillantásai lesznek, és a narratív puzzle kibogozásán munkálkodó néző szórakoztatását szolgáló poénok maradnak. A poszt-önreflexiónak a populárist a művészivel összemosó változatában tehát lényegében ugyanazokat a technikákat találjuk, mint a modernizmus öntematizáló alkotásaiban, azonban ezen eljárások nyomán nem jön létre egy önállóan értelmezhető metanarratív szint, amely a médiumra reflektálna, hanem ezek az eljárások a történet (fabula) konstrukcióját elősegítő referenciális jelzéseként működnek. A *Mulholland Drive*-ban a szereplők fikcionalizálódása nem metafikcionális értelemben megy végbe (nem a „szereplőség” aspektusait jeleníti meg abban az értelemben, ahogyan a *Tavalý Marienbadban* hősnője például a szövegek gyűjtőhelyévé vált, vagy szövegekké dekonstruálódott), hanem elsősorban az elbeszélő mint személy azonosítását segítik elő.

1.2. A mimetikus ábrázolásmód és a reflexivitás, a fikció és valóság szintjeinek metaleptikus összekeverése, felcserélhetősége

Steven Soderbergh: *Full Frontal* (2002) című filmjében a valós és a fikciós, a filmben a fim szintjeinek az összekeverését, a klasszikus amerikai filmvígjátékok kliséinek és a valóságshow-k televíziós világának, illetve az amatőr videofelvételek technikáinak az összekeverését látjuk: ahány technika, annyiféle vetületet kapunk a valóságról, illetve a fikcióról. S végső soron eldönthetetlen melyik az igazán művi, mesterkélt és melyik az igazán valószerű. A film rögtön egy metalepszissel indít: a filmkezdő feliratok helyett – *trompe l'oeil* megoldással – a filmbeli film feliratait olvashatjuk (a felirat szerint Brad Pitt kettős szerepben jelenik meg: mint „Brad Pitt” és „önmaga”).⁸³

Hasonló metaleptikus szerkezetet látunk a *JCVD* (2008) című filmben, amelyben Jean-Claude Van Damme a fiktív történet szereplője (s mint ilyen ön maga karikatúrája), ugyanakkor Jean-Claude Van Damme, a „privát” ember is, aki az egyik jelenetben – szó szerint fölülelmedve a filmes fikción (kiemelve a díszlet fölé) – hosszú monológban reflektál saját hollywoodi karrierjére.⁸⁴

A klasszikus vígjátékok magánéleti tematikája is átléphet a tömegfilmben egy metalepszissel az elbeszélés metanarratív szintjére. Marc Forster *Felforgatókönyv* (*Stranger than Fiction*, 2006) című filmjében a forgatókönyv mint mátrix jelenik meg, a film háttérében levő, azt irányító, megszabó „program”-ként: a főhős egy szép napon ugyanis arra ébred, hogy ő tulajdonképpen nem is létezik, csupán egy fikció, sorsáról egy forgatókönyvíró határoz. Az abszurd helyzet a filmiparban a forgatókönyv kulcsszerepét is tematizálja, nemcsak az élet és a mozi humoros párhuzamait hangsúlyozza.⁸⁵ Az írónak kiszolgáltatott filmipar mint téma már Robert Altman *A játékos* (*The Player*, 1992) című filmjében is megjelent. A film és az írás „traumatikus” kapcsolatát, a mozi „irodalomfüggőségét” jeleníti meg például a Spike Jonze *Adaptáció* (*Adaptation*, 2002) című filmje is, amiről éppen a metalepszis kapcsán már szó esett.

A hagyományosan reflexív technikák és témák nem reflexív célú használatára is találunk példát. Ilyen Gary Ross *Pleasantville* (1998) című filmje, amelyik a filmes fikció világba való átlépésből indul ki, azonban nem a filmről kíván szólni, hanem a valóságról. A film két kamasz szereplője egy varázslatos távirányító segítségével szó szerint belép egy 50-es

⁸³ Olvassuk el a filmről ezt az esszét: <http://thatfuzzybastard.blogspot.ro/2008/12/full-frontal.html>.

⁸⁴ A jelenet több helyen is megnézhető: <http://www.youtube.com/watch?v=ZAC4uRuO-YA>;
<http://www.youtube.com/watch?v=ZAC4uRuO-YA>

⁸⁵ Nézzük meg a filmből ezt a jelenetet: <http://www.youtube.com/watch?v=WDwTQ57YyzI>.

években játszódo fekete-fehér szappanopera kisvárosi világába, ahol (Woody Allen *Kairó bíbor rózsájához* hasonlóan) megtapasztalja a filmes fikció és a valóság különbségeit. Ezeket azonban „reálisan” érzékelve hamarosan elszörnyednek a szappanopera-kisváros lakóinak szűklátókörűségén és merev előítéletek által uralt, sivár „életvitelén,” és nekilátnak, hogy fokozatosan megreformálják azt. S amilyen mértékben sikerül átvinni a „valós” élet elemeit, annál színesebbé, emberibbé válik a film: szó szerint, hisz a filmképek részletről-részletre lassan színesbe váltanak (előbb csak egy arc, egy-egy egész emberi alak és így tovább), a film mondanivalója végül is mindössze valami olyasmivé áll össze, hogy: minél érzelemgazdagabb, teljesebb életet élünk, annál színesebb lesz számunkra a világ.⁸⁶

1.3. A populáris hibrid filmek, remedializációk divatja

Divatossá váltak a *képregény remedializációk*, mint például Robert Rodriguez-Frank Miller: *Sin City* (2005), Zack Snyder: *300* (2006); a *videojáték „adaptációk”* (A kaptár / *Resident Evil*, 2002; *Max Payne – Egyszemélyes háború*, 2008; a számos televíziós és filmes variáció a *Mortal Kombat*ra, a *Lara Croft* filmváltozatok, 2001, 2003). Megfigyelhető általában a videojáték és a film világa közötti szoros (kétirányú) kapcsolatok kialakulása (a klasszikus elbeszélőfilmek hatása a videojátékokra, a videojátékok látványelemeinek átkerülése a filmbe). Richard Linklater *Az élet nyomában* (*Waking Life*, 2001) című filmje a képregény, animáció, film technikáinak hibrid egyvelegét valósítja meg.

2. Televíziós műfajok

2.1. A tévéhíradó reflexivitása: a kamerák, a stúdió, a filmezés kellékeinek leplezetlen megmutatása egyfajta „őszinteség,” „nyíltság” megnyilvánulása lesz, tehát végső soron, a „hiteles reprezentáció” illúzióját megteremtő retorika eszköze. Hasonló paradox jelenséget láthattunk a modernizmusban, amelyben az ún. *cinéma vérité* filmezés hasonlóképpen állította a nyílt reflexió eszközeit a valóság közvetlenebb ábrázolásának szolgálatába.

2.2. A videoklipek a szétdarabolásokkal, torzításokkal, a mesterkélt díszletezéssel, a *képet dekoratív felületté változtató* színhasználattal a reflexív ábrázolásmód posztmodern öncélúságát („csak látvány” voltát) képviselik. A videoklipek azonban gyakran rájátszanak

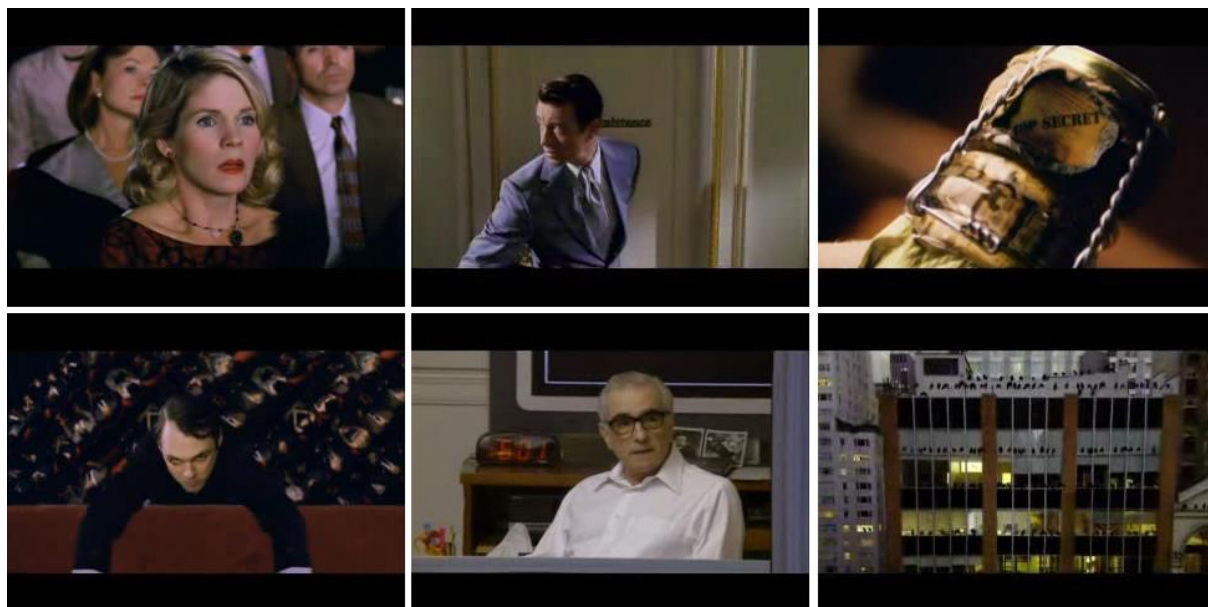
⁸⁶ Nézzük meg ezt a részletet: <http://www.youtube.com/watch?v=czA94KUHzD0&feature=related>.

filmes műfajokra, konkrét filmekre is. Ennek a fordítottja is érvényes: a legújabb krimi filmek és sorozatok filmezési stílusa is gyakran a klipeket utánozza.

2.3. Az önreflexív reklámok változatos formái

Az „önironizáló” reklámok hatásának titka, hogy – a látszat ellenére – nem a terméket veszik célba, nem ezt akarják „leleplezni,” hanem mindig egy másik reklámot (egy másik szöveget), annak sajátos retorikáját parodizálják, így általuk nem a reklámozott gyártmány válik nevetségessé, hanem *a reklám mint szöveg*.⁸⁷ És ebben az ellazult hangulatban a néző a szórakoztatás kellemes érzését társítja a kívánt termékhez, vagyis ahhoz, amelyről a filmecske igazából nem sokat mondott. A reflexivitás így a reklámok esetében lényegében maga is csalafinta retorikaként működik.

Ugyanakkor a reklámfilm és a fikciófilm közötti átmeneteket is láthatunk: a reklám mint filmekre utaló *pastiche*, sőt „álcázott” rövidfilmes műfaj jelenhet meg (ami megtéveszti a nézőt, kezdetben nem tudjuk eldönteni filmet vagy reklámot nézünk-e). Ilyen például Martin Scorsese: *The Key to Reserva* (2007) című kisfilmje, amely nem a szöveget demisztifikálja, hanem a reklámkészítő (Scorsese) és az utánzott szerző (Hitchcock) kettős presztízsét használja a nézői meglepetés effektust létrehozó, hatáskeltő retorikai effektusként.⁸⁸



⁸⁷ Nézzük meg például ezt a reklámfilmet: <http://www.youtube.com/watch?v=Um9KsrH377A>.

⁸⁸ Nézzük meg a filmet: http://www.youtube.com/watch?v=JZNsFgU_VSQ.

A filmekre reflektáló, a nagy filmrendezők presztízsét fölhasználó, s önálló kisfilm „álcájában” megjelenő reklám (vagy reklám formájában megfogalmazott kisfilm) manapság egyre divatosabb populáris műfajjá kezdett válni. Lásd: a Dior Lady Noire, Rouge, Blue, Grey reklámfilm sorozatát (amelyben a Lady Blue Shanghai „epizód” rendezője David Lynch volt),⁸⁹ Jean-Pierre Jeunet Chanel 5 reklámját,⁹⁰ vagy azokat a videókat, amelyek a legújabb digitális trükköket felhasználó látványos sci-fi akciófilmek világát idézik⁹¹ és így tovább. Sőt mi több, ezekről ma már kritikákat is írnak, akár csak a játékfilmekről.

2.4. Tévésorozatok

Míg a korábbi populáris filmműfajok elsősorban a mimetikus ábrázolás körébe tartoztak, addig a nyolcvanas évektől kezdődően általánossá válnak a reflexív elemek a kommersz televíziós filmekben is. Az 1980-as 90-es években népszerűek lesznek a saját műviségüket leleplező (vagy más sorozatokra vagy filmekre utaló parodisztikus), önreflexív sorozatfilmek (például *A simlis és a szende / Moonlighting*, 1985–89;⁹² *Sledge Hammer*, 1986–1988; *Mystery Science Theatre 3000*, 1988–99; *Jogi játszmák / Boston Legal*, 2004–2008, stb.).

A *sitcom*ok jellegzetes záróformulájává vált az elrontott jelenetek megmutatása a néző további szórakoztatására. Ugyanakkor az utóbbi évtizedekre az is jellemző, hogy az intertextualitás elsősorban nem reflexív, hanem *a realisztikus, mimetikus jelleget erősítő tényezővé vált* a kommersz műfajokban. Így például a folytatásos filmek egymásra hivatkozása lehet parodisztikus célú, ám ugyanez lehet a filmek fiktív világát valóságosnak feltüntető eljárás is. Gondoljunk csak az egyik sorozatból a másikba „vendégségbe menő” szereplőkre, akik egy külön szappanopera-valóság fölépítését szolgálják, egy olyan virtuális világét, amelybe belépni a néző mindennapos tevékenysége, rituáléja lett. Ennek a valós és fiktív világok közti „átjárhatóságnak” a bizonyítékai azok a megoldások, amelyekben (a tisztán szövegszerű kapcsolatokkal szemben a szövegen kívüli elemek „bekebelezése” is történik): a filmben az „életből vett” személyiségek, események jelennek meg.

Mindezekre jó példa a *Gyilkos utcák / Homicide* sorozatfilm egyik epizódja (az 1997-ben, *A dokumentumfilm / The Documentary* címmel bemutatott 512. rész), amely arról szól, hogy az operatőr, aki általában a helyszínelők munkáját segíti videofelvételével, bemutat egy

⁸⁹ Nézzük meg őket itt: <http://www.wicked-halo.com/2011/01/the-lady-dior-saga.html>.

⁹⁰ Itt nézhető meg: <http://www.jpjeunet.com/GB/publicites/publicite-chanel-5/voir-la-publicite/>.

⁹¹ Nézzük meg az Audi reklámjaként készült lélegzetelállító kisfilmet például: <http://www.youtube.com/watch?v=dELgCyX7EO4>, <http://vimeo.com/18439821>.

⁹² Itt egy jellegzetes részlet: <https://www.youtube.com/watch?v=THkvQ7Bxtt0>.

„dokumentumfilmet,” amit a gyilkossági nyomozócsoporthoz munkájáról készített. Az epizód ennek a levetítéséről szól, és abból, ahogyan a lefilmezett nyomozók kommentálják a róluk készült filmet. Az epizód igazi pikantériáját az adja, amikor egy gyanúsítottat vesznek üldözőbe a nyomozók, és a szokásos üldözési jelenet során (amelyet a filmbeli fiktív filmes filmez) egyszer csak belerohannak egy másik forgatócsoport emberei közé, akikről kiderül, hogy éppen azok, akik magát a *Gyilkos utcák* című filmet filmezik. Ezzel a filmbeli fikció mindkét szintje (a „történet” és a dokumentumfilm is) látszólag lelepleződik, hisz látjuk, kik készítik mindezt. A rövid párbeszéd azonban, amit a sorozatot jegyző Barry Levinson és a fiktív szereplő, Meldrick folytat, egy újabb csavarral ismét összezavarja a filmbeli ontológiai szinteket, és visszafikcionalizálja a jelenetet: a fiktív szereplő (és nem a szerepből kilépő színész, aki beleszalad a forgatócsoportba) ugyanis arról beszél, hogy együtt járt iskolába a rendezővel (akiről tudni lehet, hogy valóban Baltimore szülötte, ahol a film is játszódik), sőt kioktatja a filmeseket, hogy az „igazi rendőrök” (vagyis ők, a film szereplői) egyáltalán nem úgy beszélnek, mint ahogyan azt a *Homicide* című sorozat alkotói bemutatják.⁹³



A legújabb televíziós vígjáték sorozatok pedig azzal próbálják a nagyobb valóságosság élményét nyújtani, hogy a valóságshow-k szereplőinek mintájára, akik a kamera elé ülve mintegy direkt a nézőkkel osztják meg személyes gondolataikat, a szereplők itt is, a cselekményt megszakítva, a kamerába nézve beszélnek, ezzel többé-kevésbé azt a látszatot is keltve, hogy tulajdonképpen valóságtévét nézünk, és nem szórakoztató vígjátékot (ilyen

⁹³ Nézzük meg a részletet: http://www.youtube.com/watch?v=YXxYyb_87-s.

például a *Modern család / Modern Family*, 2009, vagy ugyancsak az áldokumentumfilm stílusában készült az angol *Az iroda / The Office*, 2001–2003, és annak amerikai remake-je is, 2005–2013).⁹⁴

3. Websorozatok

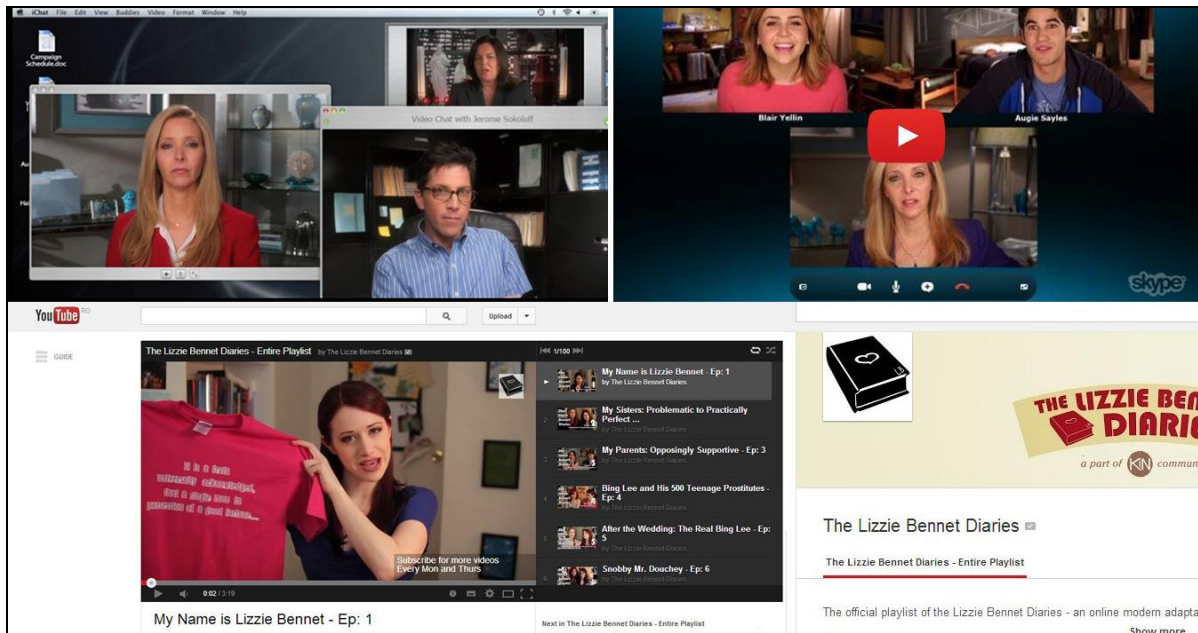
A reflexivitás kérdéskörét vizsgálva mára már az internetes mozgóképi műfajokat is figyelembe kell vennünk. A tévésorozatok mellett manapság egyre népszerűbbek a websorozatok is, amelyek egyféle átmenetet valósítanak meg az immár klasszikusnak minősülő televíziós műfajok (például a sitcomok) és az amatőr videók között. A websorozatok sajátossága, hogy nagyban építenek arra, hogy bennük maga a technika látható, tapintható legyen. Többségük éppen az internethasználat (például az online számítógépes játékok játéka⁹⁵), az internet által megvalósuló, a számítógép által közvetített mozgóképes kommunikáció jelenségeit helyezi előtérbe (például sok esetben az epizódok videocsevegésekből,⁹⁶ videonaplókból állnak⁹⁷). Ilyen értelemben a websorozatok mindig bizonyos mértékben önreflexívek, azzal együtt, hogy bennük a technikai apparátus folyamatos jelenléte lényegében az „átlátszóság” eszköze is, annak a hiteles megjelenítése, ahogyan együtt élünk a mozgó kép új médiumaival.

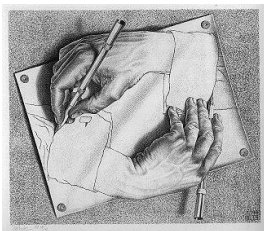
⁹⁴ Végezetül olvassuk el ezt az elemzést a *30 Rock* című tévésorozat reflexív és mimetikus elemeinek keveredéséről: *The Paradox of Parody: Metafiction and Absurdity in 30 Rock*: <http://www.theanalyticalcouchpotato.com/2012/02/paradox-of-parody-metafiction-and.html>.

⁹⁵ Ilyen például a *The Guild* című sorozat, ami az online játékosok világáról szól (<http://www.watchtheguild.com/>).

⁹⁶ Lásd például a 2008 óta futó (a televízió által is átvett): *Web terápiát (Web Therapy)*, <http://www.lstudio.com/web-therapy/>.

⁹⁷ Jane Austen *Büszkeség és balítélet* című nagysikerű regényének is fut 2012 óta egy videonaplós websorozat adaptációja, ami lényegében egy saját honlapból és a hozzá kapcsolódó YouTube csatornára feltöltött videókból áll (*Lizzie Bennett naplói / The Lizzie Bennett Diaries*: <http://www.lizziebennet.com/>, <http://www.youtube.com/playlist?list=PL6690D980D8A65D08>).





AZ 9-10. RÉSZHEZ KAPCSOLÓDÓ FELADAT

Miután elolvastuk a reflexivitásról szóló 9-10. előadást, oldjuk meg a következő feladatokat:

1. A reflexivitás és a mimetikus ábrázolásmód szoros összefonódásának elemzése egy kortárs filmben.
2. Egy reflexív reklámfilm elemzése.
3. Keressünk példákat a reflexivitásra a jelenleg futó televíziós sorozatok körében! Fogalmazzuk meg, hogyan valósul meg és mi a szerepe az adott filmben!
4. Válasszunk ki egy websorozatot és figyeljük meg: a) mit tudunk meg belőle az új médiáról, b) milyen klasszikus televíziós/filmes műfaji jellegzetességeket vesz át a websorozat, c) milyen sajátosságai adódnak abból, hogy ez az interneten, számítógépen nézhető és nem a tévében vagy a moziban?

REFLEXÍV FILMEK LISTÁJA (válogatás):

1929	Dziga Vertov: <i>Ember a felvevőgéppel</i> (Chelovek s kino-apparatom / Man with the Movie Camera)
1930	Augusto Genina: <i>Miss Europa</i> (Prix de beauté)
1942	David Butler: <i>Út Marokkóba</i> (Road to Morocco)
1948	Richard Thorpe: <i>Egy szigeten veled</i> (On an Island with you)
1949	Ingmar Bergman: <i>Börtön</i> (Fängelse / The Devil's Wanton)
1950	Billy Wilder: <i>Alkony Sugárút</i> (Sunset Boulevard)
1951	John Boulting: <i>A varázsdoboz</i> (The Magic Box)
1951	Luchino Visconti: <i>Bellissima</i>
1952	Stanley Donen, Gene Kelly: <i>Ének az esőben</i> (Singing in the Rain)
1952	Vincente Minnelli: <i>A szörnyeteg és a szépség</i> (The Bad and the Beautiful)
1955	Robert Aldrich: <i>A nagy kés</i> (The Big Knife)
1957	Frank Tashlin: <i>Elrontja Rock Huntert a siker?</i> (Will Success Spoil Rock Hunter?)
1960	Michael Powell: <i>Peeping Tom</i>
1962	Vincente Minnelli: <i>Két hét egy más városban</i> (Two Weeks in another Town)
1962	Louis Malle: <i>Magánélet</i> (Vie privée / A Very Private Affair)
1963	Jean-Luc Godard: <i>A megvetés</i> (Le mépris / Contempt)
1963	Federico Fellini: <i>Nyolc és fél</i> (Otto e mezzo / 8 and ½)
1963	Pier Paolo Pasolini: <i>Túró</i> (La ricotta)
1963	Tony Richardson: <i>Tom Jones</i>
1964	Richard Quine: <i>Párizsi mesék</i> (Paris when it Sizzles)
1966	Alain Robbe-Grillet: <i>Trans-Europ-Express</i>
1967	Jim McBride: <i>David Holzman naplója</i> (David Holzman's Diary)
1967	Jean-Luc Godard: <i>Két-három dolog, amit tudok róla</i> (2 ou 3 choses que je sais d'elle / Two or Three Things I Know about Her)
1968	Lucian Pintilie: <i>Újrajátszás</i> (Reconstituirea / Reconstruction)
1968	Brian De Palma: <i>Üdvözetek</i> (Greetings)
1968	William Greaves: <i>Symbiopsychotaxiplasm</i>
1968	Robert Aldrich: <i>Lylah Clare legendája</i> (The Legend of Lylah Clare)
1969	Andrzej Wajda: <i>Minden eladó</i> (Wszystko na sprzedaż / Everything for Sale)
1969	Jacques Rivette: <i>L'amour fou</i>
1969	Ingmar Bergman: <i>Szenvedély</i> (En passion / The Passion of Anna)

1970	Brian De Palma: <i>Szia, anyu! (Hi, Mom!)</i>
1970	Paul Mazursky: <i>Alex Csodországban (Alex in Wonderland)</i>
1970	Nagisa Oshima: <i>Az ember, aki filmen hagyta hátra a végrendeletét (Tokyo senso sengo hiwa / The Man who Left his Will on Film)</i>
1971	Rainer Werner Fassbinder: <i>Óvakodj a szent kurvától (Warnung vor einer heiligen Nutte / Beware of the Holy Whore)</i>
1971	Dennis Hopper: <i>Az utolsó mozi (The Last Movie)</i>
1972	Woody Allen, Herbert Ross: <i>Játszd újra, Sam! (Play it again, Sam!)</i>
1973	François Truffaut: <i>Amerikai éjszaka (La nuit américaine / Night for Day)</i>
1975	Orson Welles: <i>H mint hamisítás (F for Fake)</i>
1976	Wim Wenders: <i>Az idő sodrában (Im Lauf der Zeit / Kings of the Road)</i>
1976	Peter Bogdanovich: <i>Nickelodeon</i>
1977	Woody Allen: <i>Annie Hall</i>
1977	Andrzej Wajda: <i>Márványember (Człowiek z marmuru / Man of Marble)</i>
1977	Jerzy Domaradzki, Agnieszka Holland, Pawel Kedzierski: <i>Próbafelvételek (Zdjecia próbne / Screen Tests)</i>
1977	John Power: <i>The Picture Show Man</i>
1979	Krzysztof Kieslowski: <i>Amatőr (Amator)</i>
1980	Mircea Daneliuc: <i>Mikrofonpróba (Proba de microfon / Microphone Test)</i>
1980	Woody Allen: <i>Csillagporos emlékek (Stardust Memories)</i>
1981	Karel Reisz: <i>A francia hadnagy szeretője (The French Lieutenant's Woman)</i>
1981	Nanni Moretti: <i>Édes álmok (Sogni d'oro / Sweet Dreams)</i>
1982	Michelangelo Antonioni: <i>Egy nő azonosítása (Identificazione di una donna / Identification of a Woman)</i>
1982	Jean-Luc Godard: <i>Passiójáték (Passion)</i>
1982	Wim Wenders: <i>A dolgok állása (Der Stand der Dinge / The State of Things)</i>
1982	Alain Robbe-Grillet: <i>A szép fogoly nő (La belle captive)</i>
1984	Claude Lelouch: <i>Viva la vie!</i>
1984	Andrej Zulawski: <i>La femme publique (The Public Woman)</i>
1985	Woody Allen: <i>Kairó bíbor rózsája (The Purple Rose of Cairo)</i>
1985	Ross McElwee: <i>Sherman márciusa (Sherman's March)</i>
1987	Paolo & Vittorio Taviani: <i>Jó reggelt, Babilónia! (Good Morning, Babylon!)</i>
1987	Federico Fellini: <i>Interjú (Intervista)</i>
1987	Jean-Luc Godard: <i>Lear király (King Lear)</i>
1988	Giuseppe Tornatore: <i>Cinema Paradiso</i>

1988	Atom Egoyan: <i>Családi mozi (Family Viewing)</i>
1989	Christopher Guest: <i>A nagy film (The Big Picture)</i>
1989	Ettore Scola: <i>Splendor</i>
1989	Atom Egoyan: <i>Szöveges szerepek (Speaking Parts)</i>
1990	Abbas Kiarostami: <i>Közelkép (Nema-ye Nazdik / Close-Up)</i>
1990	Clint Eastwood: <i>Az elefántvadász (White Hunter Black Heart)</i>
1991	Ethan & Joel Coen: <i>Hollywoodi lidércnyomás (Barton Fink)</i>
1991	Abbas Kiarostami: <i>És az élet megy tovább (Zendegi va digar hich /Life and Nothing More)</i>
1992	Rémy Belvaux, André Bonzel: <i>Veled is megtörténhet (C'est arrive pres de chez vous / Man Bites Dog)</i>
1992	Stanley Kwan: <i>Center Stage (Ruan Lingyu)</i>
1992	Michael Haneke: <i>Benny videója (Benny's Video)</i>
1992	Robert Altman: <i>A játékos (The Player)</i>
1992	Henry Jaglom: <i>Velence/Velence (Venice/Venice)</i>
1992	Mohsen Makhmalbaf: <i>Volt egyszer egy mozi (Nassereddin shah, actor-e cinema / Once upon a Time: Cinema)</i>
1993	Atom Egolyan: <i>Naptár (Calendar)</i>
1993	Abel Ferrara: <i>Kockázatos játék (Dangereous Game / Snake Eyes)</i>
1993	John McTiernan: <i>Az utolsó akcióhős (The Last Action Hero)</i>
1994	Tim Burton: <i>Ed Wood</i>
1994	Wim Wenders: <i>Lisszaboni történet (Lisbon Story)</i>
1994	Abbas Kiarostami: <i>Az olajfákon át (Zire darakhatan zeyton / Through the Olive Trees)</i>
1995	Robert Lepage: <i>A gyóntatószék (Le confessionnal / The Confessional)</i>
1995	Tom DiCillo: <i>Csapnivaló (Living in Oblivion)</i>
1995	Barry Sonnenfeld: <i>Szóljatok a köpcösnek! (Get Shorty)</i>
1995	Mohsen Makhmalbaf: <i>Salaam Cinema</i>
1996	Oliver Assayas: <i>Irma Vep</i>
1996	Alejandro Amenábar: <i>Tézis (Thesis)</i>
1996	Jean-Luc Godard: <i>For Ever Mozart</i>
1996	Wes Craven: <i>Sikoly (Scream)</i>
1997	Barry Levinson: <i>Amikor a farkok csóválja... (Wag the Dog)</i>
1997	Jafar Panahi: <i>Tükör (Ayneh / The Mirror)</i>
1997	Woody Allen: <i>Agyament Harry (Deconstructing Harry)</i>

1998	Peter Weir: <i>A Truman Show (The Truman Show)</i>
1998	Gary Ross: <i>Pleasantville</i>
1998	Bill Condon: <i>Istenek és szörnyek (Gods and Monsters)</i>
1999	Ron Howard: <i>Ed TV</i>
2000	Agnès Varda: <i>A guberálók és én (Les glaneurs et la glaneuse / The Gleaners and I)</i>
2000	John Waters: <i>Cecil B. Demented</i>
2000	Elias Merhige: <i>A vámpír árnyéka (The Shadow of the Vampire)</i>
2000	David Mamet: <i>Ennyi! (State and Main)</i>
2000	David Cronenberg: <i>Kamera (Camera)</i>
2000	Mike Figgis: <i>Timecode</i>
2000	Michael Haneke: <i>Ismeretlen kód (Code inconnu / Code Unknown)</i>
2001	Mike Figgis: <i>Hotel</i>
2001	Roman Coppola: <i>CQ</i>
2001	David Lynch: <i>Mulholland Drive</i>
2001	Kevin Smith: <i>Jay és Csendes Bob visszavág (Jay and Silent Bob Strike Back)</i>
2002	Catherine Breillat: <i>Sex is Comedy</i>
2002	Spike Jonze: <i>Adaptáció (Adaptation)</i>
2002	Steven Soderbergh: <i>Szemből telibe (Full Frontal)</i>
2002	Quentin Dupieux: <i>Nonfilm</i>
2002	Woody Allen: <i>Hollywoodi történet (Hollywood Ending)</i>
2003	Bernardo Bertolucci: <i>Álmodozók (The Dreamers)</i>
2003	Tsai Ming Liang: <i>Good-bye Dragon Inn</i>
2004	Jean-Luc Godard: <i>A mi zenénk (Notre musique)</i>
2005	Michael Haneke: <i>Rejtély (Caché / Hidden)</i>
2005	Abel Ferrara: <i>Mary</i>
2005	Shane Black: <i>Durr, durr és csók (Kiss, Kiss, Bang, Bang)</i>
2005	Mitsuo Yanagimachi: <i>Who's Camus Anyway? (Kamyu nante shiranai)</i>
2006	David Lynch: <i>Inland Empire</i>
2006	Mark Forster: <i>Felforgatókönyv (Stranger than Fiction)</i>
2007	<i>Kinek-kinek a saját mozija (To Each his Cinema)</i>
2007	Takeshi Kitano: <i>Glory to the Filmmaker! (Kantoku Banzai!)</i>
2007	Anthony Hopkins: <i>Slipstream</i>
2008	Barry Levinson: <i>Minden azzal kezdődött (What just Happened?)</i>

2008	Ben Stiller: <i>Trópusi vihar (Tropic Thunder)</i>
2008	Abbas Kiarostami: <i>Shirin</i>
2008	Mabrouk El Mechri: <i>JCVD</i>
2008	Charlie Kaufman: <i>Kis-nagy világ (Synechdoche, New York)</i>
2008	Agnès Varda: <i>Agnès tengerpartjai (Les plages d'Agnès / The Beaches of Agnès)</i>
2008	Michel Gondry: <i>Tekerd vissza, haver! (Be Kind, Rewind)</i>
2008	Atom Egoyan: <i>Imádat (Adoration)</i>
2009	Woody Allen: <i>Whatever Works</i>
2009	Tsai Ming Liang: <i>Arc (Visage / Face)</i>
2011	Michel Hazanavicius: <i>A némafilmek (The Artist)</i>
2013	Corneliu Porumboiu: <i>Când se lasă seara peste București sau metabolism (When Evening Falls on Bucharest or Metabolism)</i>