

ÖNREFLEXIVITÁS A FILMBEN

Az önreflexió értelmezései:

- Tág értelmezés: a gondolkodás és a művészet általános jellemzője.
- Az önmagával dialógusba lépő műalkotás, a szöveg öntükrözésének problémáival mindmáig a filozófia, a „kijelentés” és a „metanyelv” kérdéseivel foglalkozó nyelvelmélet és az irodalomelmélet foglalkozott a legalaposabban. Az utóbbi időben azonban a legkülönbözőbb területeken tapasztalhatunk fokozott érdeklődést a reflexivitás általános témája iránt. Ezeknek a fejtegetéseknek a nyomán többek között az vált világossá, hogy a reflexivitás nem csupán a nyelv lehetősége vagy az irodalom bizonyos korszakainak jellemzője, esetleg divatja, hanem éppen az, hogy legáltalánosabban **a gondolkodás sajátosságának**, illetve **a művészi közlés lényegének** tekinthetjük. A reflexivitás voltaképpen a filozófiatörténet kezdetétől fogva létező kérdés, egy széleskörű interdiszciplináris érdeklődés központjába azonban – amint azt Hilary Lawson is hangsúlyozza¹ – különösen maga a nyelv, a jel, a szöveg centrális szerepének elismerésének következtében került. A művészetek vonatkozásában többen is amellett érvelnek, hogy az irodalomban nem a regény parodisztikus eredetével egyidős (mint ahogyan például Linda Hutcheon véli² mindazokkal együtt, akik a *Don Quijotét* tekintik kiindulópontnak ezen a téren) és a képzőművészetben nem Velázquez sokat elemzett *Las meninas* (*Udvarhölgyek*) című festménye az első jelentős megnyilvánulása, hanem egy öröktől fogva létező jelenség.
- A realitás illúzióját nyújtó, **mimetikus** (= „átlátszó,” a valósághoz való közvetlen hozzáférés illúzióját nyújtó) **ábrázolásmód és az ábrázolás illuzórikus voltát leleplező, azt hangsúlyozó (reflexív) kifejezés kettőssége** a kezdetektől nyomon követhető. Huizinga már 1938-ban arról írt a *Homo ludens* című, a játékos szellemű emberről értekező könyvében, hogy a két tendencia közötti feszültség a „legprimitívebb” művészetre is jellemző volt: az archaikus kultúrák rítusainak gyakorlói egyszerre hittek és kételkedtek saját rituális reprezentációik realitásában (hisz ők maguk öltöttek álarcot és rendezték meg ceremóniáikat). Az irodalomelméletben meg mára közhellyé kopott az a kijelentés, hogy **minden fikció lényege** ez a kettősség: a „fabuláció”³ 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



¹ Reflexivity. *The Post-Modern Predicament*. Illinois, La Salle (1985. 9).

² Ennek a nézetnek a részletes kifejtését lásd Linda Hutcheon könyvének (*Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York–London, Methuen, 1984) összegező fejezetében.

³ Vö. Robert Scholes: *Fabulation and Metafiction* (1979).

alárendel mindent az istenszerű, mindentudó alkotó domináns „hangjának.” A metafikció narcisztikus változatai tetszelegve mutatják meg egy ilyen kompromisszum lehetetlenségét. Robert Stam⁴ 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.

- *Nem médiumspecifikus jelenség, de vannak sajátos formái.* Bizonyos jellemzők hasonlóan jelen vannak pl. az irodalmi és a filmes önreflexivitásban is (pl. reflexív narratív eljárások), mások viszont, amik szorosan kötődnek a médium sajátos lehetőségéhez. A filmes reflexivitás tekintetében fontos figyelembe venni, hogy a mozgókép különböző formáin belül is eltérőek a lehetőségek a reflexivitás szempontjából: pl. a klasszikus filmszínházak számára készült film esetében, a videotechnika és később a digitális technológia megjelenésével a reflexió lehetőségei például lényegesen megsokszorozódtak, a reflexivitás módozatai, területei megváltoztak.
- A reflexivitás felfogható úgy is, mint a **megértés** általános jellemzője: a reflexivitás mint **olvasási/értelmezési stratégia** (D. Bordwell: ún. „szimptomatikus interpretáció” fogalma⁵).
- Christian Metz szerint: **a filmnyelv működésének általános jellegzetessége.** Véleménye szerint ahelyett, hogy az élőbeszéd 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 autoreferencialitás problémája nála a kijelentésméletbe ágyazódik bele, annak egyik lényeges kérdésköre. 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.
- **A reflexivitás mint történeti fogalom:** 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. **Korunként különböző ideológiáknak, stílusoknak, regisztereknek rendelődhet alá.**
- **Különböző történetileg kialakult típusai vannak:**
 - R. Stam kategóriái (keveredhetnek is):
 - a) *játékos* (például: Cervantes, Borges önreflexivitása, a paródiák vagy a tévé egyes folytatásos komédiái),
 - b) *agresszív* (modernista „dehumanizáció,” eltárgyasítás az ábrázolásban: pl. kubizmus, absztrakt művészet),
 - c) *didaktikus* (pl. Brecht művei, fikciók, amik tudatosan mintegy „nevelik” a nézőt, kizökkentik az érzelmi beleélés folyamatából, és gondolkodásra, reflexióra kényszerítik). Bizonyos értelemben a reflexív technikák mindig didaktikus szerepűek, hisz a figyelmet a tudatos befogadásra irányítják. Átaluk láthatóvá válnak a műalkotást a világtól elhatároló, megkülönböztető jegyek. (Egyfajta „keretezés” szerepük van.)
- M.C. Finke:⁶ a reflexív fogalmazásmód megjelenhet, mint a valóságtükrözés álcája is. A reflexív szövegezősmód tulajdonképpen mindig egy jól meghatározott befogadót

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

⁵ *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema.* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1991.

⁶ *Metapoesis. The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov.* Durham–London, Duke University Press, 1995

feltételező és célba vevő diskurzus (a reflexív nyelvezetet értő, a reflexív utalásokat felfogó közönséget feltételez).

- Megjelenési formái tipizálhatóak aszerint, hogy: mit tükröz önmagáról a film (⇒ az önreflexivitás területei), mennyire nyíltan tükröz valamit önmagáról (⇒ nyílt és burkolt formái Linda Hutcheon szerint), milyen történeti formákban, regiszterekben jelentkezik (⇒ avantgárd, modernista, posztmodern formák, tömegfilmes változatok).

AZ ÖNREFLEXIVITÁS TERÜLETEI MIT TÜKRÖZHET A FILM (ÖNMAGÁRÓL)? (L. Dällenbach nyomán)

1. Az alkotás folyamatát, az alkotót, a befogadót, a kontextust tükröző filmek ⇒ A FILMES KIJELENTÉS(TÉTEL)RE VONATKOZÓ REFLEXIÓ

- **Filmek a filmkészítés folyamatairól.**

Általában film a filmben megoldással élnek, a filmkészítés/gyártás folyamatainak ábrázolását látjuk a filmben, pl. az ún. apparátus „visszaírása” révén a filmbe: 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.

Vincente Minnelli: *The Bad and the Beautiful* (1952)



- Az alkotást konkrét fizikai produkcióként, munkafázisra bontható tevékenységként mutatják be és **a nézőt beavatják abba, hogyan jönnek létre a filmek, kik hozzák létre, melyek a filmipar játékszabályai.**
- Hollywoodban már a némafilm korszakában, sőt 1910 előtt készültek a filmgyártás milliójében játszódó filmek, a filmkészítés fázisait bemutató alkotások. Dziga Vertov 1929-ben forgatott híres műve pedig, az *Ember a felvevőgéppel* nemcsak a filmkészítés titkaiba avatta be a nézőket, hanem valóságos tárházát nyújtotta a reflexív technikáknak (köztük a híres kamera-szem metaforikus képek, a konvencionálisan filmezett jelenetek közé animációs és lassított felvételek beiktatása, torzítások, 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 álomgyár díszletei közé helyezve,⁷ zenés filmek (közülük a legismertebb az 1952-es, Stanley Donen és Gene Kelly rendezésében készült *Ének az esőben*, amely Robert Stam⁸ elemzése szerint festői díszleteivel, korábbi musicalekből vett idézeteivel voltaképpen Hollywood egész műviségének summájaként nézhető), a legkülönbözőbb műfajparódiák és így tovább.
- A filmek ezekre a „játékszabályokra” ironikusan reflektálhatnak is. Pl. John Huston *The List of Adrian Messenger* [1963] című filmje, amelyik 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 visszajára: 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 filmről szóló filmek **mindig egy bizonyos filmtörténeti korszak, társadalmi-történelmi kontextus, filmkészítési felfogás tükörképei.**
- A filmesek világa külön mikrokozmoszként jelenik meg (világ a világban), saját hierarchiákkal, amik az egyébként szokásos emberi kapcsolatokra rátevédnének. Ez ugyanakkor egy sajátos misztifikáció lehetősége is: a filmvilág a maga társadalmi-politikai összefüggéseivel, sajátos mikrokozmoszként áll előttünk, mint társadalom a társadalomban.
Példa: Vincente Minnelli *The Bad and the Beautiful* című fimje (1952) a klasszikus hollywoodi stúdiórendszer patriarchális világát mutatja meg: a hatalmi harcokat, az érvényesülés vívódásait expliciten az apakomplexummal állítja párhuzamba, annak ambivalens érvényesülését mutatja meg. (Az apákkal való leszámolás és újabb apafigurák születése.) A film ugyanakkor rájátszik Orson Welles *Citizen Kane* című filmjének megoldásaira (a sajtó világa helyett a film világának mágnsáiról szól, de

⁷ Ez a fajta film nem veszített népszerűségéből, tévésorozatok, tévéfilmek sokasága épít arra, hogy a történet izgalmas (vagy a melodramák, *sitcom*-ok esetén: érzelmes, vicces) fordulatai mellett a filmkészítés kulisszatitkait kilesni vágyó nézői kíváncsiságot is kiszolgálja. Robert Altman 1992-ben *A játékos* címmel a filmváros szereplőiről forgatott bűnügyi története például nemcsak a filmvilág szatírája, hanem ennek a típusnak a kliséire rájátszó paródia, tehát kétszeresen reflexív mű. Előbb maximálisan, ironikus túlzásokba bocsátkozva „teregeti” Hollywood (fiktív) „szennyesét” tömegnyi valós sztár villanásnyi szereplésének segítségével, majd egy dramaturgiai csavarral felrúgja a krimi alapszabályait.

⁸ *Reflexivity in Literature and Film. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia University Press, 1992

szintén flashback megoldásokkal, a gótikus várkastélyszerű rezidencia is hasonlít Kane Xanadujához, stb.).



Vincente Minnelli: *Two Weeks in another Town* (1962): a megváltozott hatalmi szerkezetről szól, a korábbi hierarchiák összezilálódásáról, Hollywood hanyatlásáról, az amerikai filmek forgatási helyszínének Rómába való helyezéséről (a gazdasági csoda éveiben járunk, Fellini *Édes életének* világában). A zavar nyilvánvaló jele: a neurózis tematizálása (neurotikus a főhős, neurotikus a fiatal férfisztár, aki már nem a korábbi hősszerelmek 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 pénzahajász 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 Minnelli *The Bad and the Beautiful* című filmjét nézik.⁹ (A film végén pedig újraforgatja az előző film nagyjelenetét: az őrült autózást.)



⁹ Jean-Luc Godard *Le Mépris* (A megvetés, 1963) című filmjében pedig ennek a jelenetnek a parafrázisát készíti el (a Kruger szereplő helyett maga Fritz Lang jelenik meg – a Kruger által képviselt szereplő mintájául szolgáló filmrendezők egyike –, mint a filmkészítés „dinoszaurusza” a modern film korszakában.)

- Újabb példa: Tom Di Cillo: *Living in Oblivion* (1995). Az „álmogyár” metafora parodisztikus kibontása, megsokszorozása. 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 váltogatják az egyes szereplők álm jelenetei. 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 parodisztikus: a filmbeli film melodramatikus, szappanopera szerű elemeket variál (pl. egy Brad Pitt szerű hősszerelmes sztárt tesz nevetségessé), a keretfilm pedig a egy sajátos filmtípus paródiája: a David Lynch féle álomszerű cselekménybonyolítású filmek technikáját túlozza el (az álm jelenetben szereplő törpe a vörös szobában konkrétan a *Twin Peaks*-et idézi, illetve a törpével kialakuló konfliktus annak kommentárjaként is értelmezhető).



- A **kontextus** szerepe mindig releváns: fontos figyelembe venni, mi az, amit a film megmutat, és melyik az aktuális kontextus, amiben készült (pl. nosztalgikus visszatekintés a múltba vagy kortárs kritika egy adott korról, esetleg idealizált kép).
- A **befogadás (moziba járás, filmnézés) kontextusának tematizálása: mikor, kik, miért, hogyan néznek filmet? Mit jelent számukra a mozi?**
Példa: Woody Allen *Kairó bíbor rózsája* (1985) című filmje. Az „álmogyár” metafora kibontása két konkrét társadalmi-történelmi helyzetben: a) a mozi társadalmi-lélektani szerepe a gazdasági válság korában ⇒ Cecilia sorsán keresztül ábrázolva, aki munkanélküli brutális férje, kilátástalan szociális helyzete elől menekül a mozi álmvilágába; b) Woody Allen kortárs filmvilágának szatírája, amelyben a valóság és a fikció, a sztárok és a nézők, a színészek és a mindenható producerek, filmforgalmazók világa már-már abszurd módon összezavarodott.



- **A nézőség allegóriái** (filmek arról, hogyan kell nézni/„olvasni” egy filmet, mi történik akkor a nézővel, amikor filmet néz). Pl. Hitchcock: *Hátsó ablak* (1954).
- **A film fiktív világának és a befogadás valós körülményeinek ontológiai különbsége.**

Példa: Jean-Luc Godard *Csendőrök* (1963) című filmjében a „primitív” mozinézőt idézi meg, aki még nem ismeri a különbséget az élet és a filmvászon világának illuzórikus jellege között. A főhős vágyakozva próbálja megérinteni a vonzó hölgyet a filmvásznon, de helyette csak a vetítövásznat hasítja szét. A film ezáltal a film médiumának paradox kettősségét jeleníti meg: a valóságnak a jelenlevővé tétele (mágikus jelene), a tárgyi valóság tökéletes érzékletes illúziója, miközben lényegében a maga a médium anyagtalan, megfoghatatlan marad.



- A film világának szembeállítása a valós élet jelenségeivel ⇒ gyakran ún. narratív **metalepszis** révén valósul meg a filmekben (metalepszis = G. Genette fogalma a narratológiában, ugrás a fikció és a „realitás” szintje között¹⁰).

Példa: Woody Allen: *Kairó bíbor rózsája* (1985) ⇒ a fiktív szereplő kilép a filmvászonról az életbe, ezzel fordítva megismételve azt a lépést, amit általában a nézők tesznek meg (belépnek képzeletben a film fiktív világába). A filmből a valóságba átlépő hősnek meg kell tapasztalnia, mennyire különböznek a „játékszabályok,” a fikció világának korlátai mennyire szűkek az élet komplex jelenségeihez képest. (A filmvásznon maradt szereplők pedig hirtelen ettől a lépéstől önreflexívekké válnak, és elkezdenek vitatkozni saját történetük, létük kérdéseiről.)



Példa: John McTiernan *Az utolsó akcióhős* (*The Last Action Hero*, 1993) című filmje hasonló narratív metalepszist valósít meg: a gyerek főhős egy bűvös mozijegy segítségével belép a filmvásznon megjelenő fiktív világba (konkrétan megjelenítve a filmes befogadás mindenkori pszichológiai „ugrását:” a nézőnek a filmbe való „belépését”). A film alapvetően a filmes befogadás sokrétű reflexiója (= mit jelent egy gyerek számára a film) egy akciófilm paródiájának formájában. A gyerek 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

¹⁰ Gérard Genette: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Kalligram, Pozsony, 2006.

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.



- **A reflexív elemek és valóságtükröző elemek keveredése:** a rendező jelenléte 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) stb.

Példák: Az *utolsó akcióhős*ben az „igazi” Arnold Schwarzenegger megjelenése a Schwarzenegger által alakított akcióhős mellett. Howard Hawks *Monkey Business* (1952) című filmjének kezdőképein a Cary Grant Cary-ként való megszólítása, amikor a színész elvéti a jelenetet, a szórakozott professzor szerepébe mintha még a film megkezdése előtt beleélte volna magát. (Mindkét kommersz filmvígjátékban a szereplő kettősségének tudatosítása a humor forrása.)

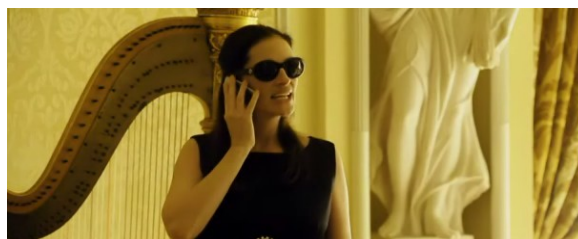
Bergman *Szenvedély* című modern filmjében a néző voyeurizmusát maximálisan aktivizáló jelenetek után (a főhőssel együtt mi is olyasmiket hallgatunk ki, lesünk meg, ami a szereplő magánügye), a színészt látjuk, amint a szerepére reflektál. Bergman itt a maximális beleélést kiváltó mozi technikáját váltogatja a legnyíltabb önreflexióval (de a két szint szétválasztása azt is jelenti, hogy tulajdonképpen két különböző színen forgat egyforma lélekelemző realitással filmet: egyiket a fikció szintjén a szereplőkről és a másikat a fikciót eljátszó színészek dilemmáiról).

Godard a *Két-három dolog amit tudok róla* (1967) című filmjében ugyanazt a képet Marina Vladyról egymás után úgy mutatja be a narrátori szövegben, mint egy Marina Vlady nevű színésznőről készült felvételt és mint egy fiktív szereplő portréját.



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 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 összemossó 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 mindegyik „valós,” hisz alapjában mindkét sztár mint fikció él a köztudatban?)



- Filmszereplő + valós személy egymás mellé helyezése a modern filmművészetben gyakori jelenség. Célja lehet: az idézés, tiszteletadás, intertextualitás: a valós személyek révén egy másik életműre való utalás lehetősége ⇒ például Godard a *Megvetés* (1963) című filmben Fritz Langot szerepelteti mint a filmbeli film rendezőjét (Fritz Langként), a *Bolond Pierrot* (1965) című filmjében Samuel Fuller látható, az *Éli az életét* (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* című filmben előbb idézi, majd szó szerint – akár egy bűvész a kalapból a fehér nyulat – előrántja egy paraván mögül magát Marshall McLuhant. A jelenet poénja többértű: 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 okosabbnak), s az egész gesztus révén végül az intellektuális poén abszurdba vált át, közönséges erőfitogtatásként hat („én magát Marshall McLuhat tudom előrántani, ha szükséges”).



- A **filmlátvány allegóriái/metaforái**, amelyek a mozgókép egy-egy sajátosságát emelik ki (pl. film = álom, vízió, illúzió ⇒ Buster Keaton: *Sherlock Holmes Jr.*), a mozgóképi anyagtalanság, a médium nem materiális jellegének a tudatosítása a filmben metaforaként értelmezhető képekkel.

- Az alkotás (nem fizikai, hanem) mentális folyamatainak megjelenítése (pl. Fellini: 8 és 1/2).
- **A mozgóképes médiahasználat ábrázolásai** a posztmodern filmben szintén a befogadót, a kontextust tükröző reflexivitás eseteinek tekinthetők: így például Atom Egoyan, Michael Haneke filmjeiben a különféle képi technológiák hétköznapivá váló használata tematizálódik.

2. Tartalmi jellegű öntükrözés: A MEGJELENÍTETT FIKTÍV VILÁG / TÖRTÉNET SZINTJÉN MEGNYILVÁNULÓ REFLEXIVITÁS

- **„Autotextuális tükrök” a filmben:** a filmi fikció egyik része tükrözi a másikat (előrevetít valamit, metaforikusan megjelenít abból, ami a filmre/szereplőre stb. jellemző, **visszaütal** a filmben, **összefoglal**) $\Rightarrow$ bizonyos mértékben a film jelentésképzésének általános lehetősége (pl. az országút sivársága Fellini *La strada* c. filmjében = a szereplő sivár lelkiállapota).
- **Mise en abyme:** az eredetileg a címertanból vett kifejezés (annak a jelenségnek a megnevezése, amikor egy nagy címerben elhelyezett kisebb címer miniatűr formában reprodukálja a nagyot) Gide naplójában fordul elő először egy elbeszélésen belüli tükrözés-jellegű megkettőzés értelmében. Magyar megfelelőjeként kísérleteztek „az örvényszerű” kifejezésmód elnevezéssel (*mise* = 'helyezés', *abyme* = 'örvény, mélység') is, ez azonban nem vált általánosan elfogadottá.
- Nemcsak a heraldikában, hanem a művészetben, reklámgrafikában gyakori eljárás, amit a Droste kakaóreklám nyomán Droste effektusnak is neveznek (a kicsi részlet tükrözi az egészet).



- A fogalomnak a nemzetközi szakirodalomban eléggé vitatott a státusa. Amint arra Mieke Bal rámutatott¹¹ az irodalomban részben a név festői eredete is hozzájárult az őt övező bizonytalansághoz. Tág értelemben az önreprezentációs technikák gyűjtőneveként használatos (Dällenbach¹² 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 irodalomban, filmben vagy akár festészetben, amely (a dällenbachi értelemben is) 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:¹³ amelyik voltaképpen szó szerint megismétli a Stam-kötet meghatározását,¹⁴ vagy Susan Hayward kötetében¹⁵). Gyakran társul hozzá a többszöri ismétlődés kritériuma, noha Dällenbach szerint az egyszeri ismétlés is eredményezhet *mise en abyme*-ot. Christian Metz Fellini *8 és ½* című filmjének 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” – írja¹⁶).

Az elméletírók szerint a tükörképek végtelen sorozata a jelentés elbizonytalanításához, dekonstrukciójához járulhat hozzá. Az eredeti gide-i értelemben sokan a szereplők jellemének a tárgyakban való tükröződését is ezzel a kategóriával illetik. Más felfogásban alapvetően narratív technikának számít. Brian McHale például a kínai dobozhoz vagy az orosz babákhoz hasonlítható módon egymásba illesztett történetek egyik típusát jelöli vele.

Legáltalánosabban elfogadható meghatározás: **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 mégpedig annyira lényegesnek és általánosnak kell lennie, hogy el tudjuk fogadni, hogy az az elsődleges szint kicsinyített reprezentációja.¹⁷ 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.

Példa: Tom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott* (1990) saját drámája alapján készült filmje. A *Hamlet* történetét az epizód szereplők nézőpontjából megmutató film nemcsak az egész narrációt fordítja ki (az epizód szereplők lesznek a főszereplők), hanem a *Hamlet* híres egérfogó jelenetét is – amely az eredeti Shakespeare dráma *mise en abyme* szerepű jelenete volt (Hamlet csapdát állít apja gyilkosainak, eljátszatja, hogyan ölték meg) – a film többszörös *mise en abyme*-ként írja át.

Ami az eredeti műben egyetlen központi fontosságú jelenet volt, azt itt megsokszorozottan adják elő: előbb mint hagyományos színelőadást, ami az egész dráma történetét magába sűríti, összefoglalja (a jelenetet külső szemlélőként végignéző Rosencrantz és Guildenstern sorsát is előre vetítve), aztán egy maszkos,

¹¹ *Mise en abyme et iconicité. Littérature* 1978. 29: 116–128.

¹² *Le récit spéculaire, essais sur la mise en abyme*. Paris, Le Seuil, Collection Poétique, 1977.

¹³ *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London–New York, Routledge, 1992. 201.

¹⁴ *Reflexivity in Literature and Film. From Don Quijote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia University Press, 1992. xiv.

¹⁵ *Key Concepts in Cinema Studies*. London–New York, Routledge, 1996. 219.

¹⁶ Az „örvényszerű” szerkesztés Fellini: Nyolc és fél című filmjében. In: Bujdosó Dezső (szerk.): *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény II.*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1989. 170.

¹⁷ Lásd Brian McHale (1987. 124–125).

stilizált előadás formájában, végül hagyományos bábjátékként adják elő a gyilkosság történetét a királyi udvar előtt.



3. Nyelvi-poétikai öntükrözés: A FILM MINT JELRENDSZER ÖNREPREZENTÁCIÓJA

a) Általános narratív technikák, amelyek a figyelmet a filmre mint teremtett világra, a néző számára megalkotott mesterséges produkcióra irányítják:

- A narráció hitelességének megkérdőjelezése (pl. paródia, „megbízhatatlan elbeszélő,” a tagolások logikájának összezavarása), pl. Hitchcock *Rémület a színpadon* (*Stage Fright*, 1950) című filmjének híres, a nézőt félrevezető szereplő-narrátora.
- A linearitás megtörése, összezavarása az elbeszélésben (pl. Az andalúziai kutya időjelzései, Godard *Bolond Pierrot*-jának kusza időkezelése: „következő fejezet,” Tarantino *Pulp Fiction*-jának puzzle-szerű történetblokkjai).
- A beágyazott és megsokszorozott narratív szintek örvénylő, végtelen regresszusa vagy a különböző narratív szintek konfúziója, *trompe l'oeil*-hatás (összetévesztjük a narratív szinteket).

Példa: Wenders *A dolgok állása* (1982) a film hosszú előjátékát magának a filmnek véljük, később lepleződik le a „szemfényvesztés:” filmet láttunk a filmben (a film a filmben effektust még az is tovább fokozza, hogy a beágyazott filmrészletben is filmeznek a szereplők).

Almodóvar: *Titkom virága* (1995): a kezdő jelenetben 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 hátraswenkelő kamera fölfedi, hogy 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* (1999) című filmjében, ahol a szervátültetésre rábeszélő ugyanazon egészségügyi munkásnő előbb eljátssza a hipotetikus szituációt, majd pedig valóban arra kényszerül, hogy balesetben elhunyt fia testét följánlja szervátültetés céljára. Az idézett, reflexív szövegdarabból a *Mindent anyámról* című film olyan alapszituációja bomlik ki, ami önmagában ismét a könnyfacsaró melodráma, tehát a beleélést szorgalmazó illúziókeltés irányába indítja a filmet.

- Az *Én-Te* típusú diskurzus (szemben a mindentudó elbeszéléssel), a szövegből való „kiszólás,” a néző közvetlen(nek ható) megszólítása (*Annie Hall*, Godard: *Kifulladásig*, *Bolond Pierrot*).



- *Önkorrigáló stílus: variációkból építkező film*, amely egy végtelenül módosítható folyamatban-levő-alkotás benyomását kelti ⇒ Richard Quine: *Paris when it Sizzles* (1964), a forgatókönyvíró főszereplő a szemünk előtt „írja” a filmet (a reflexív forma tulajdonképpen a klasszikus romantikus vígjáték modernizált változata lesz, sok kiszólással, utalással a korabeli művészfilmekre); társulhat ez a típus a *szerző-narrátor metalepszisével* (a Quine filmben a forgatókönyvíró fiktív volt, ismert amerikai sztár, William Holden játssza, ezért ez nem igazi metalepszis) ⇒ Alain Robbe-Grillet: *Transz-Európa Expressz* (1966) című filmjében maga a rendező/szerző ül föl a vonatra titkárnőjével és titkárával, és szemünk előtt szövi a történetet, amiből a film összeáll. A film számos ponton összekeveri a narratív szinteket (a szerző/a valóság és a fikció szintjét) miközben kialakítja a történetet. (A filmnek végül két végkifejlete is van: egy a fikció szintjén, egy a kerettörténet szintjén.)
Másik példa: Hal Hartley *Flört* (1995) című filmje: ugyanaz a történet különböző kontextusokban, szereplőkkel elbeszélve (annak kísérleteképpen, hogy vajon mennyit változtat a történet lényegén, ha változik a kulturális-társadalmi kontextus).
- A mű nemcsak variációkból építkezik, de *magába foglalja önnön kritikáját* is (pl. Fellini 8 és ½, Hal Hartley: *Flört*).

b) A sajátosan a filmre jellemző technikák:

- A *térhatás illúzióját keltő filmkép „kilapítása,”* amely a vászon kétdimenziósságának tudatosítását eredményezi, a szereplők „üres” háttér előtti filmezése (ezzel mintegy tudatosan kiemelve egy valószerű kontextusból: szó szerint a vásznon jelennek meg, lásd az előbbi képeket az *Annie Hall* című filmből).
- A *színek* hangsúlyos vagy mesterkélt használata a műviség kiemelésére vagy egyszerűen a dekorativitás kedvéért, (Pl. Antonioni: *Vörös sivatag*, Godard: *Bolond Pierrot*).





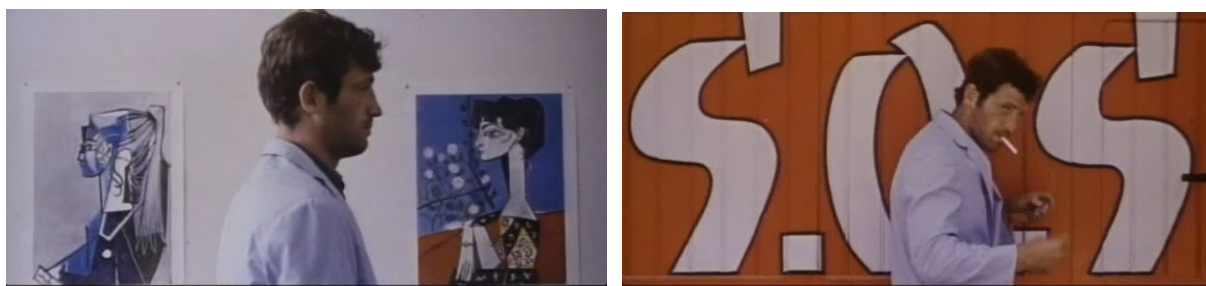
- A mozgás minimalizálása vagy stilizálása (például a *Tavalgy Marienbadban* című film szoborszerű emberalakjai).
- A mimetikus elbeszélés (a lineáris, folyamatos cselekmény, az eseményeket összekapcsoló hihető kauzalitás, a vágási technikák a diegézisnek alárendelt módjai, pszichológiai realizmus) konvencióit megtörő eljárások, az esztétikai távolság tudatosítása a kép és a szemlélő között; a *diszkontinuitás* nemcsak időbeli (tehát az elbeszélés folyamatosságát megtörő, az elbeszélői szinteket egymásbaépítő) megsokszorozása, hanem sajátos térbeli érvényesítése is, az önálló kép/beállítás hangsúlyozása, az az eset, amikor a vágások nem az átlátszóságot szolgálják, hanem a beleélés kizökkentését, a filmes illúziókeltés megzavarását (például Godard híres ugrásszerű vágásai egy amúgy folyamatos beállításon/jeleneten belül).
- A keretezett kép bármiféle újbóli „beírása” a filmvászonra, a „másodlagos” képkeretek a filmben ⇒ általa: a külső filmkeret, a vászon keretező jellegének tudatosítása, a filmes fikció „teremtett világának” jelzése, pl. Greenaway: *A rajzoló szerződése* 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* című filmben visszavetíti a fotográfus által használt képkeretezést magára a filmképre. Almodóvar *Titkom virága* című filmjében a szentimentalista, hazug regények íróijének történetét keretezi ironikusan a belső keretekkel a rendező.



- A kép és tükörkép szerepeltetése ⇒ Antonioni kedvelt eljárása a keretezett kép és a tükörkép szerepeltetése, pl. *Blow Up*, *Az éjszaka*; Almodóvar is használja például a *Titkom virága* (1995) c. filmjében, konkrétan is jelezve ezzel a főhősnő megsokszorozott identitását, széttört magánéletét.



- 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.
- A különböző mediális reprezentációk hangsúlyossá tétele. Pl. a beszélt és írott nyelv reflexív használata (nyelvek sokaságának nem realisztikus használata, az írásnak látványként való kiemelése, kollázsszerű használata vagy szembeállítás a képpel stb.). Godard filmjeiben számos példát látunk a nyelv reflexív használatára. (Pl. *Bolond Pierrot*.)



- A hangok aszinkronitása, nem diegetikus zenei betétek, amelyek „kommentálják” a képeket vagy idézetként jelennek meg.

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 szövegezőmóddal, a kijelentésre vonatkozó reflexió igen gyakran (sőt műfajszerűen: lásd a zenés-táncos betétekkel tarkított zeneszerzői életrajzi filmeket, vagy a melodramatikus művészeletrajzokat, a hasonló témájú lektúrirodalom filmes megfelelőit) mimetikus ábrázolásmódban jelentkezik.

[A reflexív filmnyelvet bemutató elemzés: Jean-Luc Godard: *Éli az életét*.]