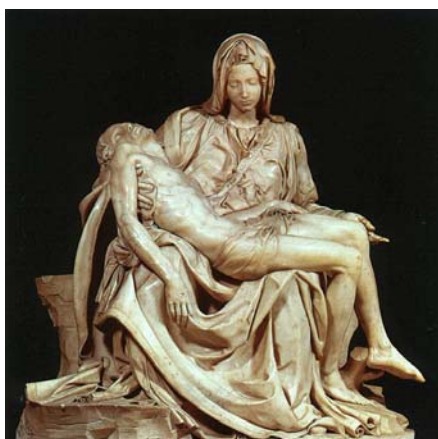


AZ ÖNREFLEXIVITÁS MÓDOZATAI

HOGYAN NYILVÁNUZHAT MEG A FILM ÖNTÜKRÖZÉSE?

Nyílt önreflexivitás: az önreprezentáció „öntudatos” (*self-conscious*) formája, elsősorban ezt szokás az „öntetszelgő” vagy a „*narcisztikus*” jelzőkkel illetni.

- A filmben explicit vagy allegorizált *tematizálásként* jelentkezik (explicit: a film a filmkészítésről szól, allegorizált: a film következetesen egy olyan metaforára épül, amely a filmkészítés helyett áll). A szöveg önmaga témája (akár mint fikció, elbeszélés, kommunikáció vagy nyelvi konstrukció).
- Megnyilvánulási módja lehet a narrátori/szereplői kommentár vagy az egész műre kiterjedő parodisztikus ábrázolás.
- Sajátos változat: az ún. *metafikcionális paródia*, amely nem egyszerűen nevetségessé tételt jelent, hanem elsősorban *defamiliarizációt* (amelynek révén a jól ismert, a befogadás során már automatikusan dekódolt elemek ismét a figyelem középpontjába kerülhetnek), régi szövegmodellek újraírását, az imitáció egyik formáját jelenti (gyakran ironikus inverzió révén, amelynek során az irónia nem föltétlenül a parodizált szöveg ellen irányul). A modern és posztmodern művészetben gyakori.



Defamiliarizáció: Michelangelo Antonioni: *Pietà* (1999). Max Ernst: *Pietà* (1923). Marina Abramovic: *Stromboli Pietà* (2002).

- Metafikcionális paródia/defamiliarizáció a filmben: pl. hasonlóképpen ismerős ikonográfiai modellek átírása (Peter Greenaway: *Számokba fojtva* ⇒ kezdőképein Ádám és Éva, a paradicsom képeinek groteszk átírása).
- Ugyancsak nyílt öntematizálásnak tekinti L. 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 (mint például John Fowlesnek *A francia hadnagy szeretője* című regénye és az 1981-ben belőle készült film Karel Reisz rendezésében egyaránt ilyen metafikcionális allegóriának tekinthető).

Burkolt önreflexió: Ebben az önreprezentáció nem tematizálódik, csak annak a technikái vannak jelen, az öntükrözés *bizonyos diegetikus modellek, paradigmák révén aktualizálódik*, amelyek metaforikus struktúrája alkalmas a szöveg jellegzetességeinek reprezentációjára.

- A **detektívtörténet**, amely a rejtély vagy feladvány általános modelljére épülő narrációforma, és 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 könnyen absztrahálható szerkezettel rendelkezik, ráadásul a műfaj önmagában is tartalmaz reflexív elemeket (beágyazott narrációk, beszélgetések más esetekről, a „tökéletes gyilkosságról” stb.). [pl. Antonioni: *Nagyítás*, Peter Greenaway: *A rajzoló szerződése*.]
- A **fantasztikum** szintén minden fikció alapvető vonásait képes aktualizálni: megteremt egy fiktív, képzeletbeli világot, amely elkülönül attól az empirikus világtól, amelyben élünk. [Pl. Greenaway: *Prospero könyvei*.]
- A **játék-struktúra** az írást-olvasást szabályozó, irányító kódok, szabályok meglétének tudatosítását teszi lehetővé, azt, hogy lényegében a befogadónak az alkotóhoz hasonló kreatív folyamatokat kell elvégeznie. [Pl. Greenaway: *Számokba fojtva*.]
- A szöveg burkolt narcizmusa megnyilvánulhat az *erotika* modelljének közvetítésével. Minden fikcionális szöveg vonzza és elcsábítja olvasóját. Amint Barthes az *S/Z*-ben és *A szöveg öröme*-ben leírta, az olvasás/műélvezet valójában az erotikus aktus analógiája. Az ilyen típusú reflexív szövegekben az erotika válik az olvasás, írás, a művészi alkotás metaforájává. [Pl. Greenaway: *A párnakönyv*.]
- 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 (pl. Godard: *Éli az életét*).
- A burkolt önreflexió eljárásaiként működhetnek az *intertextualitás* változatos formái (filmbe kollázsszerűen beékelte **idézetek más filmekből**, rájátszások, burkolt parafrázisok, stílusidézetek, pl. *Európa*) és az **intermedialitás** esetei (a médiumok sokfélesége, az egyes filmekben megjelenő médiumok saját „üzenetének beíródása” a filmekbe). 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 szóródása, sokfélesége hangsúlyozódik.

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 ÖNREFLEXIVITÁS TÖRTÉNETI FORMÁI, REGISZTEREI

Hogyan változtak az önreflexió módozatai?

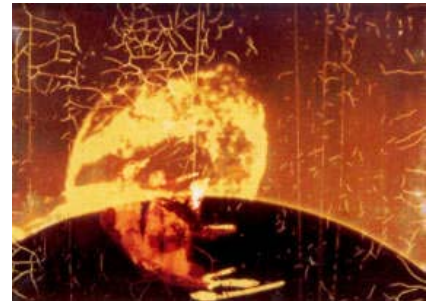
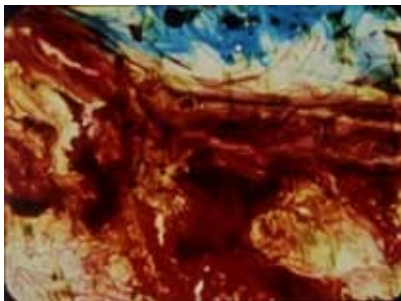
A filmtörténetben az önmagát nem a valóság tükréként értelmező, saját eszközeit nem elrejtő (nem „önmegsemmisítő”), önreflexív kifejezőmód tekintetében elkülöníthető paradigmák.

■ Az **avantgárd** típusú művészet önreflexiója:

A film mint a vizuális művészetek új ága jelentkezik, s ezt nem leplezi, hanem hangsúlyozza, *erőteljesen kötődik a képzőművészet kifejezőmódjához*, egyfajta „*direkt teória*,” a képek nyelvén előadott esszé a film természetéről, lehetőségeiről, egyben az új technikával való *materiális kísérletezés* formája is.

Célja a filmtörténetben az új művészet lehetőségeinek a maximumát kikísérletezni, a filmet a többi művészet rangjára emelni.

Képek Stan Brakhage avantgárd filmjeiből:



■ **Klasszikus elbeszélőfilmes önreflexió:**

Nyílt formában általában a filmgyártás világáról szól. A film világa mint sajátos univerzum jelenik meg, a reflexió = a színpalak mögötti világ megmutatása.

a) A *klasszikus komédiákban* előfordulnak az önreflexív kiszólások, gagek ⇒ a humor forrásai.

b) A klasszikus műfajokra reflektálnak a *műfajparódiák*.

c) A *musical* önreflexiója *hibrid*: a médium avantgárd típusú önreflexiója (absztrakcióba hajló, festőien stilizált látványvilág) és az elbeszélőfilmes önreflexió között (a „backstage musical” típus a musicalt mint a szemünk előtt létrejövő előadást jeleníti meg) ⇒ pl. Minnelli: *Egy amerikai Párizsban* (1951)



■ A **modernista** jellegű önreflexió:

Kifinomult technikák alakulnak ki, gazdag explicit és implicit tematizálás (lásd: Fellini, Antonioni, Bergman, új hullám, Godard).

Mivel ez a fajta önreflexió alakította ki a legnarcisztikusabb és legváltozatosabb formákat, a *modernizmus paradigmája tekinthető a reflexivitás igazi iskolájának*. A

filmtörténetben egyfajta reakcióként is jelentkezett a kialakult („átlátszó”) klasszikus elbeszélőfilm konvencionálisával, kommersz jellegével szemben (a művészetként „nagykorúvá ért” film alkotásai ezek). [Erről bővebben a modernizmusról szóló filmtörténeti előadások során lesz szó.]

■ **A posztmodern önreflexivitás tendenciái:**

- a) **A reflexivitás populáris formáinak differenciálódása:** a modernizmusban még újnak ható eljárások, témák az unaloműzés, a szórakoztatás hétköznapi eszközeivé lettek.
- Pl. az **önreflexív reklámok**, amelyek – a látszat ellenére – nem a terméket veszik célba, nem ezt akarják „leleplezni,” hanem mindig egy másik reklámszöveget parodizálnak, így általuk nem a reklámozott gyártmány válik nevetségessé, hanem maga a reklám mint szöveg/annak sajátos retorikája.
Sajátos eset: a reklám mint pastiche, „álcázott” filmműfaj (megtéveszti a nézőt): pl. Scorsese: *The Key to Reserva*; nem a szöveget demisztifikálja, hanem az utánzott szerző (Hitchcock) presztízsét használja a nézői meglepetés effektust létrehozó, hatáskeltő retorikaként.



- A **videoklipek** a szétdarabolásokkal, torzításokkal, a mesterkéltséggel, a *képet dekoratív felületté változtató* színhasználattal az önreflexív ábrázolásmód posztmodern öncélúságát („csak látvány” voltát) képviselik. Gyakran azonban rájátszanak filmes műfajokra, konkrét filmekre is. Fordítottja is érvényes: a legújabb krimifilmek és sorozatok filmezési stílusa is gyakran a klipek művészi modorosságait utánozza.
- Míg a korábbi populáris műfajok elsősorban a mimetikus ábrázolás körébe tartoztak, addig a nyolcvanas évektől kezdődően általánossá válnak a **reflexív elemek a kommersz televíziós filmtermelésben** is. Az 1980-as 90-es években népszerűek lesznek a saját műviségüket leleplező (vagy más sorozatokra vagy filmekre utaló parodisztikus), **önreflexív sorozatfilmek** (pl. *Moonlighting*, *Sledge Hammer*, *Mystery Science Theatre 3000* stb.).
- A **tömegfilmek** esetében erőteljesen jelentkezik a **modernista önreflexió problematikája**. Az 1990-es évektől kezdődően egyre gyakrabban láthatunk a valóság általános fikcionalizálódását, diskurzusfüggőségét, ezáltal manipulálhatóságát megjelenítő futurisztikus akciófilmeket ⇒ pl. Paul Verhoeven: *Total Recall* (1990), Andy & Lana Wachowski: *Mátrix* (1999). Ugyanez a téma klasszikus vígjátéki helyzeteket használó filmekben is megjelenik: pl. Peter Weir: *Truman Show* (1998), Ron Howard: *EdTV* (1999) stb.
- A **forgatókönyv mint mátrix**: a film háttérében levő, azt irányító, megszabó „program” tematizálása a tömegfilmben. Az írónak kiszolgáltatott filmipar mint téma már Altman *A játékos* című filmjében is megjelent. Később több film is tematizálja a film és az írás „traumatikus” kapcsolatát, a mozi „írásfüggőségét.” ⇒

Spike Jonze: *Adaptation* (2002), Marc Forster: *Stranger than Fiction* (2006), Jonathan Dueck: *Final Draft* (2007), stb.¹

- A „klasszikus” önreflexió, a modernista művészfilm a filmgondolkodás analógiáit az elmeműködés formáiban vélte fölfedezni, és a film világát álomként, fantáziálásként, tűnékeny árnyképként, illetve technikai eljárások produktumaként mutatta be. Néhány újabb, a művészi és a kommersz határmezsgyéje körül megvalósuló (midcult) filmben ezzel szemben gyakran már magának a (megbomlott) emberi elmének működését jelenítik meg a filmi illúzióteremtés technikáira való utalások
⇒ David Fincher: *Fight Club* (1999): tudathasadásos hőse történetét filmként mondja föl számunkra valamiféle azonosíthatatlan, anyagiságon túli dimenzióból megszólalva. Ezáltal azt példázva, hogy ezen popularizálódott poszt-reflexiótípus nem képes a filmről mint médiumról valóban tartalmas diskurzust kezdeményezni (hisz üzenete mindig ugyanaz: valamiképpen a médium domináns 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 művében 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. Ráadásul akár maga a bonyolult narratív szerkezetben kulcsszerepet betöltő kék doboz is értelmezhető a filmes fikció világára való rámutatásként, hisz egy olyan trükkre utal elnevezésében, amellyel egy lényegében üres felületen, helyszínen bármi befényképezhető a hús-vér szereplők közé, illetve magukra a szereplőkre, így általa a lefilmezett alakok kontextusai szabadon változathatók lesznek. A *Mulholland Drive*-ban a kék doboz efféle metaforikája viszont nem a film médiumáról fed föl valamit (hisz az, hogy a vásznon látható valóság csak illúzió, már nem elég átütő közölnivaló), hanem a konkrét cselekmény értelmezését segíti elő annak dramaturgiai fordulópontján (ebben az interpretációban például megerősíti a színházi jelenet metaforikusságát, ahol szintén egy trükk, az utószinkron az, ami a látható események illuzórikus voltára hívja föl a figyelmet). Lynch ezen művében így az álom vagy fantázia, amelyként a narratíva megjelelenik, nem metaforája a mozgókép világának, 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 „álmogvár” minduntalan újrajátszott szerepeire, fölülírt képeire csupán a narratív puzzle kibogozásán munkálkodó nézőt szórakoztató poénok maradnak.

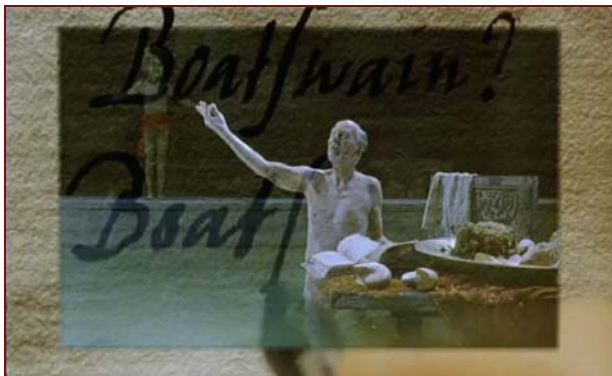
A poszt-önreflexiónak a populárist a művészivel összemosó változatában tehát lényegében ugyanazokat a technikákat találjuk, mint a modernizmus öntematizáló alkotásaiban, azonban ezen eljárások nyomán nem jön létre egy önállóan értelmezhető metanarratív szint, amely a médiumra reflektálna, hanem ezek az eljárások (lásd például a tükörkép megsokszorozódását a 40-es számú képmellékleten) a történet (fabula) konstrukcióját elősegítő referenciális jelzéseként működnek.

¹ A téma aktualitását hangsúlyozta a 2007. nov. 5 és 2008. február 12 között lezajlott forgatókönyvírók sztrájkja, mely az írókat képviselő Writer's Guild of America és a legnagyobb tévé és filmstúdiók konfliktusaképp bontakozott ki.

- Sajátos jelenség: *a posztmodern pastiche*: nem reflexió régebbi formákra, hanem utánzása azoknak. Pl. Tarantino filmjei. (F. Jameson szerint ez egy „halott nyelv,” „üres paródia”/”blank parody” – nem humor, nem ironia, nem ideológiai reflexió).
- b) Az **intermedializálódás** (nyílt re-mediálása más médiumoknak a film által) hangsúlyosabbá váló változatainak kialakulása.
 - A hetvenes-nyolcvanas években ugyancsak valóságos irányzatként számolhatunk a festői hatásokkal élő **pikto-filmmel**. Ez egyik ágát tekintve tipikus *midcult* jelenség (pl. irodalmi adaptációk kedvelt kliséje, lásd: BBC adaptációk). Például: Roman Polanski *Tess* (1979)



- Másfelől viszont a **művészfilm hibridizálódását** jelenti: a médiatudatos posztmodern filmtípus, egyfajta *palimpszeszt*, amin a különböző médiumok írják egymásra a maguk szövegeit (pl. Peter Greenaway: *Prospero könyvei*, 1995). Sajátos jelenségek: Alexander Szokurov „filmfestészete,” José Luis Guerin fotó-filmjei, stb.



- **A populáris hibrid filmek, remedializációk divatja** ⇒ képregény remedializációk, pl. Robert Rodriguez-Frank Miller: *Sin City* (2005), Zack Snyder: *300* (2006); ⇒ videojáték „adaptációk” (*Resident Evil*, *Max Payne*, *Mortal Kombat*, *Lara Croft*), általában a videojáték és a film világa közötti szoros (kétirányú) kapcsolatok kialakulása (a klasszikus elbeszélőfilmek hatása a videojátékokra, a videojátékok látványelemeinek átkerülése a filmbe).
- c) **A valóságtükröző ábrázolásmód és a reflexivitás szorosabb összefonódása, összekeverése:**
 - A reflexivitás egyfajta „őszinteség,” „nyíltság” megnyilvánulása a *modernizmusban* (*cinéma vérité*), tehát végső soron, a „hiteles reprezentáció” illúzióját megteremtő retorika eszköze (ezt veszi át pl. *tévéhíradó*).
 - A reflexivitás és a valósághű ábrázolásmód egymásba fonódik, az egyik szintje ismételten átvezet a másikhoz és vissza (megsokszorozott/összezavart metalepszis) ⇒ *a valós és fiktív világok közti „átjárhatóság”* jelenik meg, sőt egyenértékűség,

felcserélhetőség (pl. a színészeken, valós személyeken, narratív fordulaton keresztül).

- Példa: a *Homicide* sorozatfilm egyik epizódja (az 1997-ben, a *The Documentary* címmel bemutatott 512. rész), amely arról szól, hogy az operatőr, aki általában a helyszínelők munkáját segíti videofelvételeivel, bemutat egy „dokumentumfilmet,” amit a gyilkossági nyomozócsoporthoz munkájáról készített. Az epizód ennek a levetítéséről és a hozzá fűzött kommentárokból áll, például megbeszélik a címben szereplő kulcsszavakat, sőt a sajátos képszerkesztési eljárások jelentését is. Reflektálnak többek között a filmsorozat egyik jellegzetes megoldására, amit a dokumentumfilm is átvesz, mégpedig arra, ahogyan bizonyos jelenetek néhány másodpercnyi kezdőképei megismétlődnek (tehát a jelenetek visszaugrasszerűen újramezződnek) egy másik nézőpontból. Ezt az egyik szereplő elrontott felvételeknek minősíti, a másik viszont némi öniróniával úgy értelmezi, hogy „ez egy olyan filmes kijelentés, amelyik a rendőrségi munka ismétlődő és alapjában véve értelmetlen jellegéről beszél.” A szereplő ezáltal éppen azt emeli ki, ahogyan az amúgy mikrorealistának nevezhető midcult sorozat képi világában a kapkodó kameramozgás, a töredékes narratív szerkesztésmód általában az élet zaklatottságának a kifejezését, és nem a képi artisztikumot vagy önreflexiót szolgálja. Másrészt pedig azáltal, hogy olyan képeket mutat, amelyet addig nem lehetett látni, lényegében átveszi az epizód elsődleges narratív szintjének a szerepét, a film tükréből maga lesz a film: a bemutatott esetből és a nyomozók sorsából épp annyit láttat, mint a többi rész, csupán ezt egy igen csavaros narratív szerkezettel teszi. Az epizód igazi pikantériáját az adja, amikor egy gyanúsítottat vesznek üldözőbe a nyomozók, és a szokásos árkon-bokron való száguldás során (amelyet a filmbeli fiktív filmes filmez) egyszer csak belerohannak egy másik forgatócsoport emberei közé, akikről kiderül, hogy éppen azok, akik magát a *Homicide* című filmet filmezik. Ezzel a filmbeli fikció mindkét szintje (a „történet” és a dokumentumfilm is) látszólag lelepleződik, hisz látjuk, kik készítik mindezt.

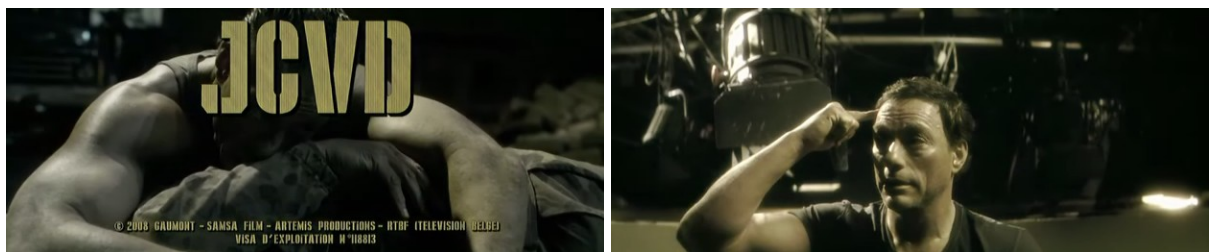


A rövid párbeszéd azonban, amit a sorozatot jegyző Barry Levinson és a fiktív szereplő, Meldrick folytat, egy újabb csavarral ismét összezavarja a filmbeli ontológiai szinteket, és visszafikcionalizálja a jelenetet: a fiktív szereplő (és nem a szerepből kilépő színész) ugyanis arról beszél, hogy együtt 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.

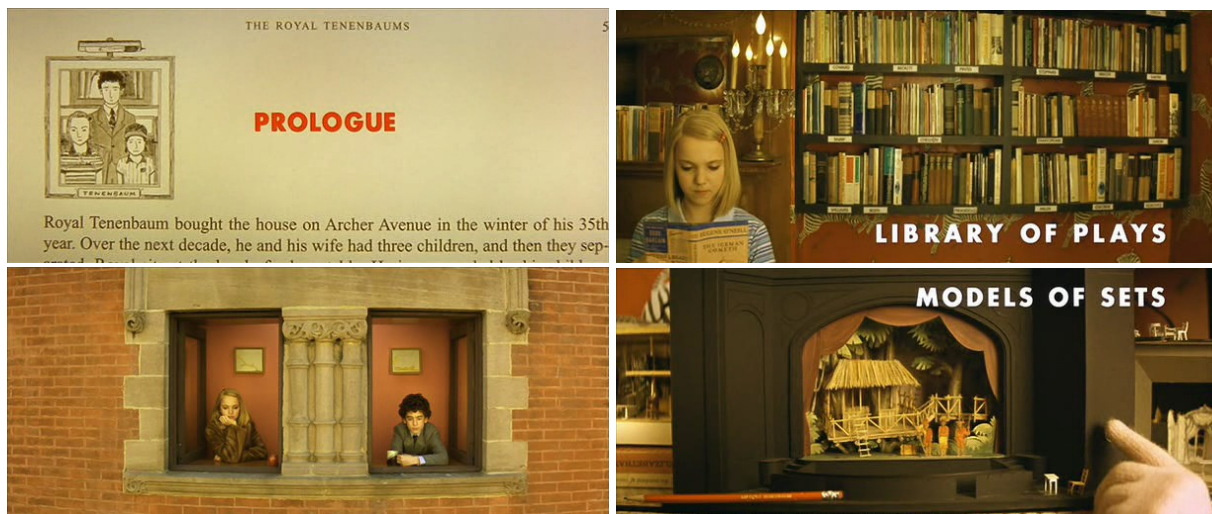
- Hasonló hatású a *Boston Legal* tévésorozat reflexivitása, amely minduntalan azt tudatosítja a nézőkben, hogy mi egy filmsorozatot látunk, nem az életet, miközben más eszközeivel szorosan kapcsolódik a konkrét, aktuális amerikai valósághoz (pl. az elnökválasztásra való utalások, aktuális szociális, kulturális vagy politikai témákra vonatkozó kommentárok, stb.)
- A *Curb Your Enthusiasm* sorozat legújabb epizódjai nyíltan reflektálnak a sorozat elődjére, a *Seinfeld*-re. Larry David, a *Seinfeld* szöveggönyvívírója, főszereplője ennek a sorozatnak, amiben újabb részeket forgatnak a *Seinfeld*-ből, és miközben továbbbírják,

kommentálják is az eredetit. Woody Allen legújabb filmje, a *Whatever Works* (2009) – televízió és mozi, valóság és fikció szimbiózisára jó példaként – továbbírja a *Curb Your Enthusiasm* sorozatban megteremtett Larry David figurát (aki a realitás és fikció sajátos keverékének egyik legtipikusabb megtestesülésének számít az amerikai filmiparban, hiszen a sorozat saját fikcionalizált életéből mutat be epizódokat számos valós filmsztár episód szereplésével együtt). A Woody Allen film tisztán fikcióként jeleníti meg, hiszen itt kivételesen Larry David nem Larry Davidként jelenik meg, hanem Boris Yellnikoff fiktív szereplőként (ez viszont mintha a Larry David alteregója lenne), és ugyanakkor a film nyíltan önreflexív eszközökkel él, a megjelenített élettörténetet minduntalan idézőjelbe teszi (a nézők megszólításával, az ábrázolás ironikus, parodisztikus jellegével).

- *Ugrások a reflexív és a mimetikus szintek között:* pl. a *JCVD* (2008) című filmben Jean-Claude Van Damme hol a fiktív történet szereplője (s mint ilyen önmaga karikatúrája), hol pedig Jean-Claude Van Damme „privát” ember, aki – szó szerint fölüllemelkedve a filmes fikción (kiemelve a díszlet fölé) – hosszú monológban reflektál saját hollywoodi karrierjére.



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



- A medialitásnak, a médiahasználatnak a realitás részeként való megjelenítése (Bolter-Grusin a remedializációról szóló könyvükben ezt nevezi a „médiárelaitásának”): pl. annak tematizálása, ahogyan a mozgóképi médiumokkal élünk, ahogyan azok beépülnek a hétköznapi tapasztalatainkba (pl. Atom Egoyan, Michael Haneke filmjei).

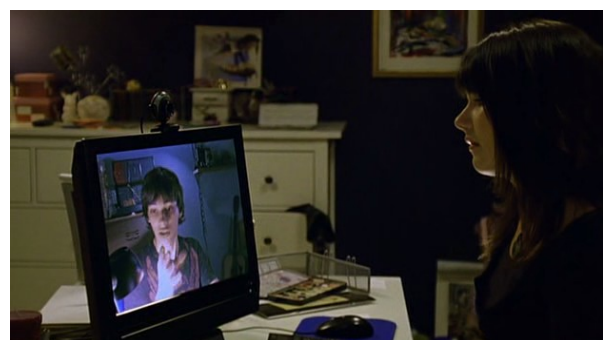
- *A video mint reflexív médium:*² a videotechnika, ami a mozgókép médiumának a hétköznapivá, személyessé tételét tette lehetővé, rögtön átalakítható, ellenőrizhető, felülírható képekkel dolgozik, a monitor és a felvétel eszközeinek folyamatos visszacsatolási, körforgás szerű rendszerét valósítja meg (technikailag is önreflexív rendszer), s mint ilyen a képekben (és a képekről) való gondolkodás/kommunikáció adekvát eszközének bizonyult. (Nem véletlen, hogy ezt használják az intermedialis művészet alkotásai az ún. video-installációkban, vagy video-szobrokban, architekturális szerkezetekben.)

Ezt a jellegzetességét emeli ki pl. Michael Almereyda *Hamlet*-adaptációja (2000), amelyben Hamlet egy média által benépesített világban mozog és töprengéseit video formában szerkeszti meg. (A híres „lenni vagy nem lenni” monológ pedig egy video kölcsönző akciófilm részlegén hangzik el.)

- Almereyda: *Hamlet* (2000):



- Atom Egoyan: *Adoration* (2008). A főhős a valóság eseményeit nyomozva rögzíti nagyapja halálos ágyán tett vallomásait. Mivel úgy hiszi, apja terroristaként bánt anyjával, egy újságban olvasott valós terrorista történettel azonosul, s ezt a valóságból vett fikciót mint saját élettörténetét teszi közzé az interneten, ahol széleskörű vitát indít el: a virtuális térben a történet a saját életét kezdi élni.



² Lásd erről részletesen Yvonne Spielmann könyvét: *Video. The Reflexive Medium*. Cambridge, Massachusetts, London England, The MIT Press, 2008.