

ÖNREFLEXIÓ A FILMMŰVÉSZEZETBEN

Az önreprezentáció mélyrétegei Wim Wenders filmjeiben

Boda Székedi Eszter

szekedieszter@gmail.com

DOI: 10.20520/JEL-KEP.2016.3.53

Absztrakt

Jelen tanulmány az önreflexió és a hetedik művészet kapcsolatát vizsgálja Wim Wenders német filmrendező filmjeivel példázva, feltérképezi a tudatos alkotói és befogadói attitűd mibenlétét, és a verbalitás és vizualitás egymástól nem távol eső, hanem egymást kiegészítő fogalmait. A valóság és művészet egymásra hatása kapcsán körüljárja a dokumentumalapú filmesztétika egyeztetésének lehetőségét az önreflektáltság által a nézőben is tudatosított műviség elfogadásával, rávilágít a köztes helyzetbe hozott médiumok és a nézői aktivitás kölcsönhatására. Nyomon követ narratív sémák alapjául szolgáló reprezentációs szerveződéseket, Európa és Amerika közötti kapcsolódási lehetőségeket és a technika fejlődésének megkerülhetetlen hatását. Teszi mindezt az intermedialis dialógusok szükségességét figyelembe véve: az önreflexió, a választott médiumhoz való tudatos oda-fordulás megközelítéséhez elengedhetetlen ugyanis a mediális határátlépéseknek is az újragondolása.

Kulcsszavak

narráció, intermedialitás, mozgókép, önreflexió, vizualitás, verbalitás, Wim Wenders

SELF REFLECTION IN CINEMATOGRAPHY

The Deep Strata of the Self Representation in Wim Wenders' Movies

Eszter Boda Székedi

Abstract

The present study examines the connection between self-reflection and the “seventh art” using films of the German director Wim Wenders as examples. It aims to map the attributes of the filmmaker’s conscious creative and receptive attitude, and the complementary – not far-flung – notions of verballity and visuality. With the interdependence of reality and art in mind the paper examines the potential compatibility of document-based film aesthetics with the acceptance of artificiality by an audience made aware of that through reflexivity. We also point out the interaction between viewer activity and the intermediary media. We follow the representational constructs serving as basis for the narrative schemes, the potential liaisons between Europe and America, and the inevitable effect of technological development. To accomplish the aforementioned objectives one must accept the necessity of intermedial dialogues, for an approach to reflexivity – a conscious turning toward the preferred medium – requires rethinking of crossing between media.

Keywords

narration, intermediality, motion picture, self-reflection, visuality, verballity, Wim Wenders

ÖNREFLEXIÓ A FILMMŰVÉSZETBEN

Az önreprezentáció mélyrétegei Wim Wenders filmjeiben

Boda Székedi Eszter

Bevezető

Az önreflexió és a hetedik művészet sajátos kommunikáción alapuló párbeszédének látványos példái Wim Wenders mozgóképei. Nem csupán a valóság rögzítésének az igénye találkozik itt a narráció szervezőelvével, de a vizualitás lehetőségei a verbális megközelítési módokkal, a szerzői szubjektívizmus és az ettől való eltávolodás céltudatossága a befogadói nyitottsággal, értelmezési lehetőségeinek sokszínűségével, vagy éppen Európa Amerikával, a különböző alkotási módok minden előzményével és konnotációjával együtt. Jelen tanulmány nem kísérel meg az önreflexió fogalomkörének teljességét szemrevételezni, vagy akár Wim Wenders műveinek átfogó elemzését nyújtani. Csupán néhány, a téma okán hangsúlyosnak ítélt alkotás példázza majd az önreprezentáció mélyrétegeinek a sajátos vetületeit, körvonalazva nem csupán a hetedik művészetről való tudatos gondolkodás szerepét, de az értő odafordulás jellemezte filmnézés létjogosultságát is. Egyetlen szempont indokolja a filmek önkényesnek tűnő kiválasztását: a címben is megfogalmazott problémakör látványos példázása. Nem esik viszont szó viszont Wenders újabb, a századforduló után készült filmjeiről. A soron következő elemzés nem egy tárgyalt motívuma ugyan a későbbi műveknél is szembeötlő, mégis egészen más megközelítési módokkal kell számolni ezekben a dokumentumfilm és játékfilm közötti határt már egyre kevésbé átlépő filmekben. Az említésre kerülő műveket viszont alapjaiban határozza meg a töprengés a hetedik művészet alapvető tulajdonsága, miszerint már előzőleg meglévő dolgok képét rögzíti valamint az ezzel számot vető, ezt felülíró vagy éppen ezen túllépni képtelen alkotói hozzáállás fölött. Wenders művei ilyen módon a dokumentarista valóságtükrözés és a film műviségét leleplező önreflexív fogalmazásmód produktív feszültség forrásaként aposztrofálható együttes jelenlétének a lenyomatai.

A külvilág megragadásának, objektív rögzítésének vágya nem egyszer explicit módon, vizuálisan vagy akár verbálisan megfogalmazva tűnik fel a jelenetekben, a művészetté való alakulás reményével párhuzamosan. Erre az ambivalens viszonyra való reflektálás pedig nem csupán Wenders alkotásainak a megközelítéséhez ad fogodzót, hanem alapjaiban szól hetedik művészetről is. Rudolf Arnheim kijelentéséhez hasonlóan, miszerint annak a vádnak a megcáfolása, amely szerint a fényképezés és a film pusztán mechanikus reprodukció kiváló módszer arra, hogy megértsük a filmművészet természetét. (Arnheim 1985: 17)

Intermedialitás. Képek és szavak

„Végezni kell a szavakkal” – jelentette ki René Clair egykoron – „A filmet nem lehet elmesélni”. (Hegedűs 1981) A francia filmrendező ugyan a hangosfilm megjelenése kapcsán fogalmaz, mégis – bár kiragadva a kontextusból – egyértelműnek látszik, hogy ennek a látszólag egyszerű, sőt kézenfekvő kijelentésnek az igazságértékével küzd mindenki, aki képről ír és beszél. Egyértelmű a vállalkozás sikertelensége: a nyelv és a kép nem fejezheti ki ugyanazt, még akkor sem, ha egymással értelmezői viszonyban állnak. Intermediális dialógusok sorozata viszont születhet a film és írott nyelv kapcsolatából, és így, miközben a jelentés egy másik médiumban kontextualizálódik, a médiumok közötti oda-visszacsatolások az áthághatatlan mediális különbségek adta torzítások következtében belső interpretációvá válhatnak. Pethő Ágnes a filmek „átersztő” képességéről szól, amely a más szövegek, médiumok irányába való nyitottságot jelzi és valójában egy mediális tükörként nyilvánul meg, amelyben a másik művészetnek valamiféle „visszaverődése” látható. (Pethő 2003) A művészetek bizonyos vonatkozása, mediális lenyomata jelenik meg a filmben és ezek a tükröződések viszonyhálót aktualizálnak, miközben a médiumok egymás érzékelését módosíthatják: egymást átfedhetik vagy éppen felfedhetik.

A hetedik művészet – valamint a róla szóló értekezés – természetesen nem csupán az írott vagy beszélt nyelvvel való viszony kapcsán felmerülő intermedialitásnak biztosít színteret, hiszen a filmképben a legkülönbözőbb médiumok kölcsönhatása, egymás általi értelmezése is megtörténik. Egyértelmű, hogy az egyik (mint festészet, zene, színház vagy fotográfia, de beszélhetünk akár táncművészetről vagy szobrászatról is) szervező modellje nem tekinthető teljes mértékben érvényesnek a többi médiumra és nem is biztosítja a médiumok közös nevezőre hozását. Feszültségforrásként aktualizálódik ilyen módon bármilyen erre irányuló próbálkozás, így a vizuális információknak a nyelvi értelmezéssé való alakítása is. Ez a produktív feszültség maga után vonja a nyitottságot feltételező mediális dialógusokat, amelyek révén átláthatóvá, megfogalmazhatóvá válik. Ennek elsődleges feltétele, hogy a film mint médium megragadhatóvá váljon: az önreflexió résnyi átjárhatósága pedig éppen ezt biztosítja. Az egyetlen tisztességesnek tekinthető film az, amelyben a kamera önmagát filmezi egy tükörben” – hangzik Jean-Luc Godard számos alkalommal idézett gondolata.¹ Ugyanakkor ez a filmtípus, a „tisztes film” felé közelítés igényli a nyelvi értelmezést, az önreflektív elemek pedig fogódzót nyújtanak a már kezdetektől a technikai fejlődés, a tömegszórakoztatás igényei és művészetként való meghatározottság között egyensúlyozó film verbális megközelítése számára.

Wim Wenders mozgóképei, bár különböző tartalmúak és stílusúak, a jövő szuperfikciójától a dokumentum-portréfilmig, bűnügyi történettől irodalmi klasszikusok adaptációjáig, európai filmtől hollywoodi detektívtörténetig minden esetben a mozgókép ugyanazon tartalmi és technikai problémáiról való töprengéssel járnak együtt: mi a film, hol vannak a határai, hogyan egyeztethető az európai szerzői film a klasszikus (elsősorban az amerikai) filmek kollektív tapasztalásával, mennyiben hivatott a hetedik művészet a valóság rögzítésére, megismerésére és megismertetésére, hogyan lehet szólni a filmnyelv eszközeivel a kultúra alapkérdéseiről. Wenders jó ideig felváltva készített úgynevezett fikciós filmeket és irodalmi művek adaptációját (többek között Johann Wolfgang Goethe, Nathaniel Hawthorne, Patricia Highsmith és Peter Handke műveit adaptálta). A kitalált (és gyakran éppen az önreflexió, a választott médiumra való tudatos odafordulás és hivatkozás által meghatározott) események sajátosságai és az adaptációk többszörösen önreflektív narratív megközelítéséhez elengedhetetlen a mediális határátlépéseknek az újragondolása.

¹ Többek között: <http://www.korunk.org/?q=node/6806>

A filmkép jelentése állandó mozgásban levő jelentés. Ez természetesen több, mint az intermediális kapcsolatok függvénye, ahogyan valamennyi film is több, mint a részek mechanikus összegzése. A köztes helyzetbe hozott médiumok és a dialógushelyzetbe állítás maga után vonja a nézői aktivitást, ugyanakkor előfeltételként is igényli azt, hiszen ilyen módon „megmutatkozik és napvilágra kerül benne az, ami egyébként mindig rejtve van és láthatatlan.” (Gadamer 1984: 95) A film művészetté válását meghatározza azon képessége, hogy a maga sajátos nyelvén dialógust kezdeményez a nézővel. Kovács András Bálint a film időbelisége kapcsán idézi Robbe-Grillet gondolatát, miszerint a film egyetlen fontos szereplője nem más, mint a néző, hiszen a néző fejében jön létre az a történet, amelyet a néző képzel. (Kovács 2008: 253). A kapcsolatok sokrétűsége által jellemzett mozgókép viszonyhálózata ezért nem tekinthető egyszer és mindenkorra rögzített szerkezetnek.

Ennek a képlekeny szerkezetnek biztosít körülhatárolható vázat az önreflexió. A művészeti formák közül a legvalóságghűbb mimézist látszólag a film kínálja, és – bár némileg ellentmondásos módon – minél fejlettebb a mimézist biztosító technikai apparátus, annál közvetlenebbül képes a valóságábrázolásra. A filmélmény csökkenti vagy ideiglenesen felfüggeszti a közvetítő közeg érzékelését, a médium az önreflektív alakzatok révén azonban hangsúlyosan megmutatkozik.

Ezért lép előtérbe a technikai jelenlét Wenders filmjeiben, ez határolja el ugyanis a valóságot a filmtől, bizonyítékot nyújtva ez utóbbi megalkotottságára. Wenders alkotásaiban gyakran látunk filmforgatást, fényképezést, a hanganyag hozzámontírozásának a folyamatát az előzőleg felvett képekhez, vagy éppen fordítva, amikor a hanghoz keres az alkotó vizuális megerősítést. A *Lisszaboni történet* ((Lisbon Story, 1994) jeleneteiben látszólag egy hangmérnök keresi a filmrendezőt, miközben járja a „fehér város” utcáit azonban tulajdonképpen a hang keresi a hozzátartozó képet. Fritz, a hátán viselt, visszafelé rögzítő videokamerával bók-lászó rendező (aki tulajdon helyzetére is reflektál: „a kiskamera mindent automatikusan felvesz, bármerre is járok, maga fényképez, lassan megszokom, hogy nem ellenőrzöm magam, hadd vándoroljon szabadon a szemem és a lábam”) mintha az eszközeinek technikai adottságában és a valóság objektív feltételeiben bízó Dziga Vertov filmszem-elméletéből indulna ki: a vizuális jelenségek káoszában az emberi szem nem tud kiigazodni, de a nem emberi szem látásmódját tükröző filmszem viszont igen.

„Az alternatív világ felépítése feltételezi a létezés alapszerkezetének valamilyen felfogását” – fogalmaz Nánay Bence (1999) Jean-Luc Godard munkássága kapcsán, hangsúlyozva, hogy nincsen fikció reflexió nélkül. Ilyen módon a már kezdetektől (bár a mai technikához szokott szemmel nézve ugyancsak visszafogottan) a realitás illúzióját nyújtó filmes ábrázolásban (hiszen az ábrázolással a rögzített egykoron jelenlevőségéről tanúskodik, még akkor is, ha „teremtett” a világ) tetten érhető az ábrázolás illuzorikus voltának lelepleződése is, legyen bár ez a lelepleződés kihangsúlyozott, előtérbe állított vagy sem. A néző számára ugyanis a film mint médium érzékelhetlenné válik, ha elért célként az illúzió teljességét biztosítja. Az önreflexió segítségével viszont a film médiumként lesz megragadható, ennek a folyamata pedig visszaíródik magába a filmbe, miközben látványként hangsúlyozza önmagát. Ennek kapcsán kézenfekvő módon a mediális különbségekre is reflektál. A film intermediálitása reflektív egymásrautalásokat is jelent, ez pedig a tudatos önreflexió lehetőségét is hordozza. A mediális különbségek meghatározzák a filmet, hiszen annak ellenére, hogy már a film mint művészet kialakulásakor elsősorban a többi médiumhoz való hasonlóságai kapcsán írták le, Rudolf Arnheim már a harmincas években a mozgókép lehetőségeit a kifejezés korlátaitól teszi függővé: szerinte a film olyan mértékben válik művészetté, amennyiben sikerül kompenzálnia ezeket a hiányosságokat. Vagyis nem csak az által határozódik meg, ami sajátosan filmszerűvé teszi, hanem mindaz révén is, aminek a nyelvén nem képes megszólalni.

Önreflexió. Keretek között

Mindez pedig az önreflexió által konstituálódik. Bíró Yvette a posztmodern filmtípusról szólva (amely a kíméletlen valóságfeltárás és az ehhez járulékosan adott pszichológiai, filozófiai mélységek megmutatása után alaptémává tette a művészi önvizsgálatot) jelenti ki: „A szerzők választása nemcsak az operáció lefolyását bemutatni, hanem a varratokét, a beavatkozás nyomát viselő hegeket is. Sőt a szerkezet szándékos kinyilvánításán túlmenően, egyszerűen nincs tisztességes ábrázolás az ábrázolás mechanizmusainak ábrázolása nélkül.(...) Minden műviség bevallásra köteles.” (Bíró 1997: 101)

Az önreflektív elemek olykor szervesen illeszkednek a cselekményszálba és csak a tudatos néző által lepleződnek le, máskor – mint Wenders jó pár műve esetében – éppen ez válik a történet stabilitását is biztosító szervezőerővé. Ilyen *A dolgok állása* (Der Stand der Dinge, 1982) vagy a *Lisszaboni történet*, ugyanis mindkettőben jórészt nincs is egyéb történet, mint ami felfűzhető az önreflexió motívumaira: csak ezeket figyelembe véve lehetünk részesei a film egészét kialakító folyamatnak. Kovács András Bálint a művészi önreflexiót a műalkotás műviségének a leleplezéseként körvonalazza és rávilágít, hogy „a reflexív eljárások végső célja egy közvetlen diszkurzív viszony létrehozása a szerző és a közönség között, melynek segítségével a szerző nemcsak a műfaj esztétikai szabályain keresztül közölhet valamit, hanem magukról ezekről a szabályokról is tudósíthat, amelyek szerint a mű létrejött.” Mindezek pedig a befogadót az aktív részvételre sarkallják, így pedig nemcsak a valóságként érzékelt reprezentáció meghatározottságai konkretizálódnak, de hangsúly kerül az alkotás mentális folyamataira is.

Wim Wenders 1977-ben készült filmjének, *Az amerikai barátnak* (Der amerikanische Freund) a központi szereplőjével kapcsolatosan jelenti ki: „Akkor kezdtem világosabban látni őt, amikor megértettem, hogy körülbelül ugyanazt a mesterséget űzi, mint én: képergetező.” (Wenders 1999: 275) A keret kiemeli a fikció különeműségét a realitásnak a makrokozmoszától, amelyben a kép lezárul: a keret a természeti világtól való elhatárolódás, a műviség megteremtését jelenti. A képek kiemelése, bekeretezése a kiszakítódás paradigmáit is felállítja. „Gyűlölök forgatni” – fogalmaz Wenders (1999: 349), a világra irányuló állandó rögzítési kényszerrel küzdve. Az önmagával dialógusba lépő, a belső utaláshálózat révén önmagát értelmező film kereteinek meghatározása, hangsúlyozása ugyanis az illúzióról (és egyben a hetedik művészet mágiájáról) való lemondással is jár. Párhuzamosan azonban mindezzel megtörténik annak a felismerése, hogy a film elsősorban nem közvetít (hiszen a rögzített mozgásfázisok többnyire fikcionálisak, bár az alkotóelemek, személyek, tárgyak a rögzítést megelőzően is léteztek), hanem teremt. „A fénykép – és az ebből építkező mozgókép – már elkészült, magukban a dolgokban van előhíva, és nem a képtől függetlenül létező valósághoz való eljutás a cél, hanem egy olyan állapot elérése, ahol ez előtt és után elválaszthatatlanul együtt létezik a képpel.” (Deleuze 1997: 22)

A valóság látszólagos megkettőződéséből adódóan a film átlátszónak tűnik, mintha ablakon át mutatná a való életet. Ezt a közvetlenséget a hitelesség jelének vélhetjük ugyan, de többnyire nem váltja be ígéreteit: illuzórikus marad csupán. Wenders filmjei erre az ellentmondásra is felhívják a figyelmet, ugyanakkor a köztesség médiumállapotát is jelzik, aktualizálni tudják ugyanis a mozgóképbe zárt médiumok világát, miközben a valóságba való belefeledkezés vágyaként aposztrofált szemlélődésnek is teret biztosítanak. Az *Alice a városokban* (Alice in den Städten, 1974) képsorain az itt még újságíróként feltűnő Philip Winter egy kislány társaságában kel útra: konkrét céljuk van ugyan, de az úton levés, a szemlélődés tölti ki a filmet. Keveset beszélnek és a külvilágot figyelik, a tájat, a természetbe ékelődő városok megannyi épületét (Wenders a városok rendezője is, filmjei az épületek, hidak, szobrok, terek őrzői; nem filmez látványosságokat, viszont nem egyszer tudatosan választ lebontásra ítélt épületeket, például a *Berlin felett az ég* «Der Himmel über Berlin, 1987» több jelenetében).

Az idő sodrában (Im Lauf der Zeit, 1976) egy utazó mozigépész és egy olvasáskutató (egyik a képek, másik a szavak embere) járja be az országot a német-német határ mentén és közben beszélgetnek, filmeznek, olvasnak és főleg szemlélődnek, a táj lassú mozgása mintegy általuk marad egyszeri és megismételhetetlen, ahhoz hasonlatosan, ahogyan a film is megőrzi a tova-mozduló pillanatok. Wenders interjúiban gyakran hangsúlyozza a szemlélődő állapot és a forgatásnak, mint a művéség megteremtésének az ellentmondásait.

A művészet mibenlétén és ennek a valósághoz való viszonyán való gondolkodásnak a jelzései a jelenetekben folyamatosan helyet kapó, a rögzítés, az alkotás tényét idéző kamerák, fényképezőgépek, ecsetek, írószeresek. Ezek felhívják ugyan a figyelmet a művészet által nem másolt, hanem teremtett valóságra, viszont többnyire természetesen illeszkednek a film által mesélt narráció elemei közé is. A film esetében ugyanis a felvett anyag előzetesen már létezett/létező dolgokat, mozgásokat rögzít (a digitális kép ugyan már felülírja ezt, Wenders tárgyalásra kerülő mozgóképeiben azonban ez még nem aktuális), és látszólag semmi nem ékelődik a befogadó és a képsorok közé. Ahhoz, hogy a film a dinamikus valóság meggyőző illúzióját (Manovich 2011) nyújtani tudja, szükséges, hogy az alkotási folyamat vagy az alkotó szubjektum ne lépjen előtérbe. Ez a kijelentés adja az önreflexív motívumokat jelentős számban felsorakoztató Wenders-műnek, a *Lisszaboni történet* központi szereplőjének, a magányosan filmező rendezőnek az alkotói szemléletét, jobban mondva ennek hiányát: szélsőségesen kezeli ugyanis a szubjektum szerepét. Itt már nem arról van szó, hogy ne lépjen előtérbe, hanem, hogy teljes egészében kiiktatódjon. A magányos rendező már nem rendez: hátára vetett kamerája válogatás nélkül filmez, míg a ő halad előre, esetlegesen kiválasztott útjain. De alkotói válságban vergődik a korábban készült *A dolgok állása* tétlenségre ítélt művésze is, miközben körülötte majd mindenki valamilyen alkotási folyamatba menekül.

Narratív sémák. Történetek vonzásában

A német filmrendező filmjeiben a valóságábrázolás illúzióját megteremtő vagy azt éppen leromboló narráció biztosítja az alappillért. Ez azonban nem izgalmas cselekményvezetésben nyilvánul meg, hiszen a narratív elemek mesterkéltnek ható, túlzó jelenlétének éppen a külvilág megragadásának a vágya mond ellent. Legelső filmjei forgatásakor kerülte a külső beavatkozást, a szemlélődő nézőpont hangsúlyozása pedig későbbi alkotásainak is sajátja. A kamerát egy bizonyos helyre állítani, valamire ráirányítani és hagyni, hogy a filmszalag kifusson a felvevőgépből – kezdetben ezt jelentette a filmkészítés Wenders számára. Hét főiskolás filmje mindegyikében fellelhetők későbbi alkotásainak sajátosságai is. Jellemző a *Silver City* (1969) felépítése: nyolc beállítás látható benne. Mindegyik éppen olyan hosszú, mint amennyi ideig egy harmincméteres filmtekerés átfut a kamerán, tehát valamivel több, mint harminc perc. Emberek bukkannak fel, de életük csupán villanásnyi, történetüket nem ismerjük meg, mindössze filmbeli nyomok a történetre való utalások, amelyek nem magát a történetet jelentik.

A rendező megfogalmazásában a filmben a történetmesélés lényege, hogy valamire ráébressze a nézőt és a forma a benyomások zűrzavarából megteremtse a rendet. „Homérosz óta az emberiségnek mindig is szüksége volt a történetekre, hogy megtanulja: a világban van összefüggés a dolgok között. Igény van az összefüggések felismerésére, mivel az emberek a hétköznapjaikban csak ritkán tapasztalhatják meg (...) Ez azt sugallja, hogy az ember a saját életét is képes ellenőrizni.” (Wenders 1999: 176) Wendersnél a történetkezdemények realitásközeli helyzetekbe állítják a nézőt: a legtöbb film fikcionizált cselekménysorozata ugyanis a legkevésbé sem hihető, mégis elfogadható módon ábrázolja a fikciós elemek egymásutáni-ságát. A történet szerepe az egyik alappillére a filmes önreflexiónak, hiszen a valóság félbemaradt, kevesebb érdeklődésre számot tartó, gyakran csak a lehetőség szintjén megmaradó történeteivel összevetve a filmben megjelenő, a nézőt magával ragadó narratív elemek felhívják a figyelmet a mesterséges megszerkesztettségre is.

A hetedik művészet reprezentációi szerveződést jelentenek, ennek az alapja pedig a narrativitás, még akkor is, ha olykor csábítónak tűnik a vizualitás oltárán feláldozni a történetvezetést. Ez lendíti előre az eseményeket és a néző is hajlamos pragmatikai szempontból közelíteni a filmekhez és csak azokat a momentumokat számításba venni, amelyeket a cselekmény szempontjából jelentőségteljesnek gondol. A narratív összetevőkre való kiemelt figyelem ráadásul időt sem hagy az ábrázolt részletek gazdagságán való elmerengésre. A Wenders-filmek a körülnézés filmjei, a lassú, belefeledkező, odafigyelő diskurzusoké, amelyekben azonban a narrativitásnak továbbra is kitüntetett szerepe van. A narráció az önreflexió elemeként kerül ezekbe a filmekbe vagy szervezőerőként lendíti tovább a cselekményt. Teszi ezt nem belefeledkező, magával ragadó (a már korábban említett illuzórikus) hatásánál fogva, éppen ellemkezőleg: jelenlevésével vagy éppen a hiányával hívja fel magára a figyelmet. A *dolgok állása* kijelentése, miszerint történetek csak történetekben vannak, verbálisan fogalmazza meg a realitás elemeit közvetlenül használó mozgókép fikcionális dimenzióját: a történet kitaláció, nem a valóság lenyomata, jóval inkább az alkotói jelenlét bizonyítéka. Wenders ezen filmje pedig nem másról beszél, mint az alkotás csődjéről, az alkotó teretvesztettségéről.

Wenders esetében a történetmeséléshez szervesen hozzátartozik a képek iránti alázata: „a képek alapvetően fontosabbak számomra, mint a történetek, sőt, a történet néha csak ürügy arra, hogy filmeket készítsék.” (Wenders 1999: 145) A *kapus félelme a tizenegyesnél* (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, 1972) című filmje kapcsán arról is értekeznek, hogyan is lehet – vagy érdemes – könyvet (jelen esetben egy Handke-regényt) megfilmesíteni: „Ezt szerettem nagyon a könyvben. Ahogy minden egyes mondat az előzőből továbbmozdul. Ez a pontosság adta az ötletet, hogy filmet csináljak belőle, és egyben ugyanazzal a módszerrel készítem el a filmet – tehát hogy az egymást követő képeket ugyanúgy használjam.” (Wenders 1999: 88)

A valóság lencséjén keresztül történő rögzítés elsősorban a mozgás tettenérését jelenti. Hiszen a filmet nem pusztán a fényképek egymás mellé helyezése lendíti tovább, hanem a hatás, amely ezeket összefűzi, a képek egymásra tevődései, egymásba szövődései, egymásrajátszásai. Az összefüggő, narratív jellegű értelmezést (mint például a leghétköznapibb kérdés: miről szól a film?) már a néző rakja össze (ez természetesen a film milyenségétől függően lehet magától értetődő vagy sem), amelyhez hozzátartozik az is, hogy ennek folyamán a befogadó a nem lineáris kapcsolatok részjelenségeit is kénytelen linearizálni.

Wenders filmjeinek esetében a narratív sémák minden esetben az önreflexió jelei is, hiszen éppen a szemlélődés állapotát (nálá ez a realitásban való feloldódást jelzi) oldják fel vagy szakítják félbe. Történetkezdeményeket látunk majd mindegyik tágulásra kerülő filmjében, gyakran csak a véletlenül múlik, hogy éppen abba az irányba sodródik a központi szereplő, legyen szó akár jelentős eseményekről is (ilyen például a gyilkosság véletlenszerűsége *A kapus félelme tizenegyesnél* című filmben, de *Az idő sodrában* jelenetei is folyamatosan a szemlélő figyelmével bolyongó szereplőket mutatják, amint meg-megtorpannak, mert valami történik, vagy mert éppen valami történhetne). Az erőszakra épülő narratíva már a műviség megteremtődését jelzi, ahogyan ezt jelzik a narratívát kiemelő bármiféle hangsúlyok, legyen szó a linearitás folyamatosságának látványosan fikcionalizált voltáról vagy éppen annak töredezettségéről. *A dolgok állása* bevezető jelenetében nézőként már elfogadjuk az induló történetet, aggódni kezdünk az utolsó erejünkkel vánszorgó embercsoportért, a következő vágásnál azonban kiderül, hogy ez nem az a film: az indító jelenetek forgatását látjuk, pontosabban a forgatás pénzhiány miatti leállítását. Ez pedig a nézői elvárásokra való rájátszás: a történet magával ragadna, de ahogy elfogy a filmszalag, úgy áll le a forgatással együtt a történet is. Ennek hiányában pedig csak a résztvevők történetfoszlányait láthatjuk, cselekvésképtelenségüket, amely nem áll össze történetté.

A filmes narráció természetéhez azonban – Wenders filmjeinek az esetében is – hozzátartozik a megmutatás mikéntje, vagyis hogy a stilizálatlan valóság oly módon kerüljön a filmre, hogy az eredménynek stílusa legyen. (Panofsky 1977) A narráció könyörtelen előrehaladása révén azonban a másodlagos jelentések sokszor feledésbe merülnek vagy észrevétlenek maradnak, a narratíva ugyanis felülírja ezeket, ellopja úgymond a néző figyelmét. A történet motiválja a nézőt, hogy következtetéseket vonjon le, oksági viszonyokat állítson föl, kapcsolatokat állapítson meg a különböző elbeszéléselemek között. A Wenders-filmek gyakran éppen erre játszanak rá, hiszen nem azt kapjuk, amire számítunk, a mindegyik tárgyalt filmjében előforduló keresés-motívum felünése is hozzájárul ehhez: a szereplők keresnek valakit vagy valamit, majd ha meg is találják, ez lényegtelené válik, hiszen nem erről szól a film. A *Lisszaboni történet* hangtechnikusa rendező barátját keresi, meg is találja ugyan, de találkozásuk már nem két emberé, hanem a film alkotóelemeinek találkozása, egymásrahangelődése; az *Alice a városokban* jeleneteiben a kislány nagymamájának a lakóhelyét keresik, látszólag mégis ez a legkevésbé fontos: ennél jóval hangsúlyosabb a bókászó szereplők és környezetük viszonya, a megbúvó történetkezdeményeket takaró kapcsolatrendszer.

Kozmopolitizmus. Az óceán közepén

Wenders Amerika iránti vonzódásának mozgóképes megfogalmazásaiban figyelhető meg a legjobban a narrációval való ellentmondásos viszony. Egyrészt a narrációhoz való már-már görcsös ragaszkodás bizonyos filmjeiben – például a tengerentúlon forgatott *A piszkos ügy* (Hammett, 1982) címűben – másrészt a történetmesélés mesterkéltségének hangsúlyozása (*A dolgok állása* közvetlenül *A piszkos ügy* után készült, így a tengerentúli tapasztalatoknak a lenyomata is). Wenders esetében a narráció problematikája kötődést jelent a mitikus Amerikához, vonzódást feltételez ahhoz a klasszikus Hollywoodhoz, amely a mítoszt nem csak közvetítette, de többnyire meg is teremtette. Az amerikai filmgyártás klasszikus korszaka ugyanis bizonyos történetmesélési konvenció megformálását is jelenti. Ugyanakkor Wenders művésze a francia újhullámmal (ennek a problematizálásra való hajlama jelenti az önreflexió születését is) való sajátos érintkezések révén is reflektál a tengerentúli sémákra. Csakhogy míg a nouvelle vague elsősorban a mozgóképes kifejezésekre és ennek hollywoodi lehetőségeire figyel, addig Wenders számára az amerikai film mindenekelőtt Amerikát jelenti. Vagyis nem pusztán egy kifejezőmód, hanem kulturális szimbólum, nagyrészt éppen a hetedik művészet által megteremtett mitológia megfogalmazása.

Az Amerikához való vonzódás és az Európához való tartozás Wenders művészetében ambivalens viszonyt feltételez, bizonyos nehezen pontosítható kozmopolitizmust. „Félúton érzem magam Európa és Amerika között, valahol az óceán közepén” fogalmaz *A dolgok állása* elkészülte után, amolyan szellemi otthontalanságra panaszkodva. (Wenders 1999: 173) Ez a film már a következtetések levonásáról szól, hiszen kipróbálta a tengerentúli filmkészítést: „Abban a rendszerben akartam dolgozni, amely megteremtette azt a mozit, amit szeretek.” (Muhi – Perlaki 1990: 34) Wendersnek ez a kijelentése a kollektív, mitikus mesélést megalapozó amerikai film hőskorára vonatkozik. Wenders megközelítésében erre az európai szerzői filmek képtelenek: Európában csak szubjektív történetek születnek, az alkotó(k) kézjegye hangsúlyos, a narráció feláldozódik az önkifejezés oltárán és így képtelenek a nagyközönség megszólítására (ezzel nyilvánvalóan – önreflektív módon – kritikát gyakorol saját alkotásaira is). Filmjeiben vonatkozási pontként Amerika kettősséget jelent: reflektálást a filmgyártás korabeli módszereire, ugyanakkor nosztalgiát, amely a jelen ellenében a mitikus Amerikához kötődik.

Nem csupán amerikai filmekre, műfajokra, alkotási módszerekre, motívumokra találunk utalást, de filmjeibe szereplőként gyakran beemel rendezőket, amerikai színészeket is. Így tűnik fel Samuel Fuller (operatőrt alakít *A dolgok állása* címűben), Nicholas Ray (*Az amerikai*

barát egyik gengsztere, a *Villanás a víz felett* »Lightning over Water, 1980« pedig életének utolsó napjait rögzíti), Dennis Hopper (*Az amerikai barát* cowboykalapos figurája), Mel Gibson (*A Milliós Dolláros Hotel* »The Million Dollar Hotel, 2000« nyomozója) vagy Peter Falk (aki a *Berlin felett az ég* jeleneteiben a ballonkabátos detektívfigura egész konnotációját magával hozza). Az ismert arcok feltűnése, a valós személy önmaguként való szerepeltetése vagy bizonyos azonos szerepkörben feltűnő színészek, akikhez már automatikusan hozzárendeljük a szerepkörükből származó jelentéseket a fikció és a realitás reflexív keverékének tekinthető. Pethő Ágnes megfogalmazásában: „Ezek a szereplők lényegében nemcsak azáltal »hibridizálják« a filmet, hogy mintegy a »valóságot« hozzák be a művileg »teremtett« filmvilágba, hanem mert »hús-vér« önmagukban is fikcionalizálódnak azáltal, hogy megjelenésükkel lényegében egy róluk kialakult »imázs«-ra történik utalás, és egy szövegvilág megtestesüléseinek (metaforáinak), képviselőinek (metonímiáinak) tekinthetők.” (Pethő 2003: 136) A különböző európai vagy amerikai művészek önmaguként vagy szereplőként való megjelenítése, bizonyos neveknek egyes filmalkotók neveire való rájátszása (például *A dolgok állása* vagy a *Lisszaboni történet* központi szereplőjének, Friedrich Monroe-nak a neve) vagy a következetesen ismétlődő, többnyire azonos szerepkörben feltűnő színészek (Rüdiger Vogler mint Philip Winter) megjelenítése amellet, hogy automatikus hozzárendeléssel teljes viszonyhálózatokat jelenít meg (Monroe neve nem csupán Friedrich Murnaura való hivatkozás, de a német expresszionizmus egészét idézi, Philip Winter pedig a Wenders-filmeket mintegy sorozatként kapcsolja össze).

Technika. Ember és gép

A Wenders-filmek az európai és amerikai filmkészítés közötti különbségekre is felhívják a figyelmet, ezeknek egyik alapját pedig éppen a technikai apparátus lehetőségei adják. Gondoljunk például a jelentős anyagi forrásokkal dolgozó, a számítógépes trükkök egész tárházát felhasználó hollywoodi sikerfilmekre az európai filmek személyesebb jellegével szemben). A technika hangsúlyozott jelenléte, legyen bár európai vagy amerikai filmről szó pedig nem csupán önreflektív módon választja el a műalkotás mikrokozmoszát a külvilágtól, de ki is hangsúlyozza a különeműséget, a külvilágra reflektáló értelmező funkciót is biztosítva a műalkotásnak.

A technikai fejlődés elengedhetetlen része a hetedik művészetnek – állítja Bíró Yvette – és nem csak azért, mert egyre tökéletesebb valóságillúziót lehet megteremteni, hanem mert a technika fejlődése visszahat az alkotásra, részt vállal az alkotásban, beleszól a film nyelvének az alakulásába. A technikai fejlődésnek egyik látványos eredménye a megmozduló kamera: ezzel a mozgékonyssággal a film képessé vált arra, hogy a valóságot ne csak mechanikusan tükrözze, hanem alkotóan formálja és művészileg értelmezze, vagyis a mechanikus valóság-rögzítés helyébe az önálló, egyedi valóságformálás lép.

Ehhez pedig a képkivágás teremti meg a nélkülözhetetlen keretet, mint a valóságtól való elhatárolás eszközét. A megjelenési módok kapcsán pedig érdemes elgondolkozni a különböző keretekről, mint például az eltérő vászonméretről: a szélesvászon látványosan oldja a keretet, azáltal, hogy a vászonméret már-már megközelíti az emberi szem normális látómezejét, a Wenders filmjeiben következetesen felbukkanó televízió képernyője viszont behatárol, keretek közé szorított világot mutat, mintegy megkettőzve/megsokszorozva a szemünk előtt pergő filmet. Ez a gesztus pedig, bár eltávolít ugyan a közvetlen valóságábrázolás illúziójától, párhuzamot von az ábrázolásra került, művészileg formált világ és a közvetlen benyomásainkból összeálló valóságunk illúziója között: az önreflexió egyértelműen fellazítja az átfogó világmagyarázatra való készséget is.

Mediális tükör. A keret és társai

Az önreprezentáció filmművészetben való megjelenéskor beszélhetünk belső hivatkozásokról, egymásra utalásokokról: a tükrök (a filmképnek a tükörképhez hasonló anyagtan voltának a tudatosítása), a kerítés megjelenítése (a film felépítéséhez hasonló módon villanak fel a képek egymás után. Ilyen jelenet mikor *A dolgok állása* kerítéslecei mögött megy sietősen az egyik szereplő, akit ráadásul Samuel Fuller, amerikai rendező alakít, megtöbbszörözve a beállítás önreflektív jellegét), a képkeretek vagy a keretezett képek, amelyek ráirányítják a figyelmet a mozgóképek megszerkesztettségére (ide tartoznak a másodlagos képkeretek is, ajtók, ablakok, lefilmezett képernyők, a mozivásznon megjelenítése, távcsövek, nagyítók, az elkeretezés különböző változatai vagy a képmező mesterséges feldarabolása, mint az osztott képernyő). *A Berlin felett az ég* egy filmforgatás jeleneteit tartalmazza, ahogyan *A dolgok állása* is, de mindegyik felsorolt filmben találhatunk hangsúlyos kereteket, ablakon keresztül láttatott szereplőket, tükröben filmezett beállításokat és a háttérben, gyakran éppen adás nélkül villogó képernyőt.

Wenders elemzésre kerülő filmjeiben a visszatérő szereplők (mint Philip Winter vagy Friedrich Murnau és az őket alakító színészek, Rüdiger Vogler és Patrick Bauchau) hol fényképesek, hol rendezők vagy hangtechnikusok, esetleg írók, újságírók – utalva az alkotói szerepkörre, és nem ritkán a korabeli filmművészet neves alakjai is alakítanak szerepeket. A felvevőgép nézőpontja (és a nézőnek az ezzel való azonosulása vagy sem), az egyes szereplők kommentárja, a láthatatlan megfigyelő beépítése, a mindentudó néző kitüntetett helyzete, a kamera közvetlen megszólítása (az odafordulás révén) is mind az önmagát értelmező belső utaláshálózat építőeleme. Ide tartoznak a recepció tárgyi eszközei, valamint mindaz, ami a film vagy más művészeti ág kelléktárához tartozik, mint például kamera, mikrofon, vetítőgép, ecset, írószer, vagy a filmvásznon papírlaphoz hasonló írásfelületként való megjelenítése. *A Berlin felett az ég* indítása és zárása (a keretes szerkezet ugyancsak a megszerkesztettség kihangsúlyozása) ennek a látványos példája: már-már a vászonra íródva is látható az elhangzó szöveg. *A dolgok állása* főcíme egy írógépbe fűzött papírlaphoz hasonlatos, a felíráshoz használt betűtípus is erre emlékeztet. A tárgyalt filmek esetében következetesen bukkannak fel az alkotás folyamatára utaló eszközök, jellegzetes példa, amikor a *Berlin felett az ég* egyik jelenetében Peter Falk (a jól ismert Columbo-sorozat címszereplője nem kevés utalást hoz magával amerikai filmes toposzokra) egy forgatás szünetében portrékat rajzol, papírra veti a statiszták arcvonásait. Ide tartozik a technikai apparátus jelenlévőségére, a sokszorosíthatóságra utaló eszközök (tévé, írógép, számítógép, nyomtató, fénymásológép), a mechanikus reprodukcióra utaló jelek (mint az ablak az ablakban végtelensége vagy a tükör kereteket, ablakokat való tükrözése illetve öntükrözése) vagy éppen a többi médiummal való diszsharmonikus viszony láttatása (*A dolgok állása* jeleneteiben folyamatosan láthatunk alkotásra utaló kezdeményezést, több művészetre való utalás történik, miközben a filmforgatás leáll). A félig tükrözés, a tükröződő kép feldaraboltsága, a fragmentáltság hangsúlyozása rájátszik a mozgóképek-állókép viszonyrendszerére, de a valóságábrázolás behatároltságára is. Ide tartozik a film felépítésének, az állóképek egymásutániségének hangsúlyozása, ennek interpretációs lehetőségei, a fotografikus részletek vagy a fotográfia azon jellegének kiemelése, miszerint élő és élettelen fényárnyék viszonyaként láttat.

A szövegalkotás folyamatát, az alkotót, a befogadót, a kontextust tükröző beállítások, az idézetek más filmekből, utalások más médiumokra, alkotói folyamatokra vagy a látás jelenetképző szerepének a hangsúlyozása is mind a kijelentés műviségét leplezi le. A látás élvezetének, a voyeurizmusnak a tematizálása is gyakori: ilyen a *Lisszaboni történet* egyik jelente, ahol a barátját kereső hangtechnikus egy együttes készülődését lesi meg, ez ráadásul összekapcsolódik auditív elemekkel is, de ezt jelzi a mozivásznon kiemelt szerepe is, mint a szubjektívizmus felfüggesztését célzó filmbeli rendező „objektív” képeit őrző raktár fehér, üres vászna. Hasonlóról beszélhetünk kommersz filmtípusokból (vagy akár irodalomból) átvett

motívumok esetében is, például a detektívregény motívumainak beillesztése, ahol a nyomozó az alkotó vagy a befogadó munkájához hasonló módon a különböző nyomok feltérképezésével épít fel egy fikciós világot (Ez a nyomozás adja az alapját *A piszkos ügy* történetvezetésének, és az erre, mint közvetlen előzményre reflektáló *A dolgok állása* címűnek is, de mindegyik tárgyalásra kerülő Wenders-filmben felbukkan érintőlegesen, a keresés motívumának a kapcsán). A film így mint közvetítő közeg modellálódik, miközben az én (szerzői és/vagy befogadói) önvizsgálata, tükörbe állítása történik és az emlékezés, a memória, a lekiismeret, pszichológiai, filozófiai folyamatok öntükrözésének a lehetséges médiumává válik. A mozgóképi kifejezőmód kérdései azáltal tematizálódnak, hogy a néző számára a film médiuma érzékelhetővé válik. Ez nem mindig társul reflexív témákkal és nem csupán a filmalkotókról szóló filmeknek a jellemzői. Wenders esetében sem mindig elsődlegesen az alkotás folyamatáról van szó, vagy ha igen, akkor sem mindig filmművészek által végzett munkafolyamatokról: írók, sportolók, artisták, festők, képkeretezők ugyanúgy előforduló szereplői filmjeinek. A kimondottan reflexív szövegstratégiákat (mint Wenders esetében) felvonultató filmekben a (gyakran intermediális) szöveghálózat műfaji jellegzetességekre is vonatkozik. Ugyanakkor nehezen vonhatók meg a határok: az önreferencia is lehet nyílt (vagyis előtérbe lép, a film egészét formálja, önreflektív megközelítés nélkül nem ismerhetők fel a film súlypontjai) vagy burkolt (inkább csak önreflektív motívumok jelennek meg, de ezek akár figyelmen kívül is hagyhatók, a film szervezőerejét nem biztosítják, viszont feltérképezésük sajátos olvasatot jelent). A nyílt formában a szövegek felhívják 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, tudatosan nyitva a filmről való gondolkodás motívumainak a feltérképezése irányába. (Pethő 2003: 161)

A tudatos nézői attitűdre sarkalló önreflexió jelzései a hetedik művészet esetében lehetnek explicitek, de az is megtörténhet, hogy a filmnézés a sodró narratíva révén ezeknek a jelzéseknek a tudatosítása nélkül is élvezhető, magyarázható. Ugyanakkor tulajdoníthatunk (ön)reflexív jelentést olyan elemeknek, amelyek az eredeti elképzelés szerint egészen más cézzal jutottak szerephez. Ilyen módon ezek a jelzések lehetnek egy bizonyos filmtípushoz tartozók, de lehet minden filmben találni (ön)reflexív elemeket, mivel azok a film általános szemantikájához tartoznak (Metz 1981: 60), ugyanis nem csupán egy jól elhatárolható filmtípus vagy tendencia jellemzői, hanem általános értelemben véve a filmi kijelentés eljárásai.

Irodalom

- Arnheim, Rudolf (1985) *A film mint művészet*. Budapest, Gondolat.
- Bíró Yvette (1994) *A hetedik művészet*. Budapest, Osiris.
- Bíró Yvette (1997) *A rendetlenség rendje*. Budapest, Filum.
- Deleuze, Gilles (1997) A mozgás-kép és három változata. *Metropolis*, 1997/nyár. 10–19.
- Gadamer, Hans-Georg (1984) *Igazság és módszer*. Budapest, Gondolat.
- Kovács András Bálint (2008) *A modern film irányzatai*. Budapest, Palatinus.
- Hegedűs Zoltán (1981) Elindult a Rue des Halles-ból. *Filmvilág*, 1981/05. 26–29.
- Manovich, Lev (2011) Mi a digitális mozi? *Narratívák* 2011/10. 159–181.
- Metz, Christian (1981) *A képzeletbeli jelentő*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet.
- Muhi Klára – Perlaki Tamás (1990) *Wim Wenders*. Budapest, Múzsák.
- Nánay Bence (1999) Jean-Luc Godard – akkor és most. *Metropolis*, 1999 tél. 18.
- Panofsky, Erwin (1977) A mozgókép stílusa és közege. In: Kenedi János (1977szerk.) *A film és a többi művészet*. Budapest, Gondolat. 151–177.
- Pethő Ágnes (2003) *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda, Pro-Print.
- Stam, Robert (1992) *Reflexivity in Literature and Film. From Don Quijote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia University Press.
- Wenders, Wim (1999) *Írások, beszélgetések*. Budapest, Osiris.

Boda Székedi Eszter, tanár, filmkritikus, a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Hungarológiai Doktori Iskolájának hallgatója. A Csíki Hírlap és a Vásárhelyi Hírlap film-ajánló rovatának a szerkesztője, a www.szekelyhon.ro munkatársa, a kulturhon.szhblog.ro internetes portál társszerzője.