

**XIII. Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencia**

**Kolozsvár, 2010. május 14-16.**

**SAPIENTIA**

**ERDÉLYI MAGYAR TUDOMÁNYEGYETEM**

**TERMÉSZETTUDOMÁNYI ÉS MŰVÉSZETI KAR, KOLOZSVÁR**

**FILMMŰVÉSZET, FOTÓMŰVÉSZET, MÉDIA SZAK**

## **Ki emlékszik Emmet Rayre?**

**Önreflexivitás Woody Allen: *A világ második***

***legjobb gitáros* (1999)**

**című filmben**

**VEZETŐTANÁR**

**dr. PETHŐ ÁGNES, egyetemi docens**

**DIÁK**

**BÁCS ILDIKÓ, II. év**

Dolgozatomban Woody Allen, *A világ második legjobb gitárosa* (*Sweet and Lowdown*, 1999) című filmjének önreflexív elemeit vizsgálom, illetve választ keresek arra a kérdésre, hogy hogyan keverednek a dokumentarista és a fiktív elemek a filmben, milyen szerepük van és miként hatnak.

A film egy gitáros élettörténetét mutatja be, aki a '30-as években a világ második legjobb gitárosának számított. A figura Woody Allen szüleménye, a rendező egy álportréfilmet készít Emmet Rayről, melyben a néző végigkísérheti ennek élettörténetét, amennyiben a visszaemlékezők elmondásából rekonstruálni lehet azt. A film a tévés portréfilm műfaját utánozza. A főhős kedvenc foglalkozása a patkányok lövöldözése a szeméttelpeken, illetve a száguldó tehervonatok nézése. Rossz tulajdonságaival bővelkedik: kleptomániás, iszákos és komolytalan. Művésznek tartja magát és szentül hiszi, hogy egyetlen dolog, amire szüksége van az a szabadság. Éppen ezért nem akarja lekötelezni magát a nővel. Véletlenszerűen összehozza a sors egy néma lánnyal, Hattieval, akivel, akarata ellenére, huzamosabb ideig együtt él. Egy napon, minden magyarázat nélkül eltűnik, megházasodik, és züllések sora követik egymást. Egyszer viszont visszatér Hattiehez és magával akarja vinni. A lány ellenáll, Ray túl későn érkezett. A gitáros összetör, akár Fellini *Zampanója*.

Woody Allen filmje szerkezetileg is kollázsszerű, de a filmben található idézések is ezt a hatást váltják ki. Szerkezetileg az interjú – narráció – történetmutatás dinamikus váltakozásával éri el ezt a hatást. A filmben található idézések ugyanolyan színesek és többsíkúak, mint a film szerkezete.

Izgalmasnak tartom Woody Allen módszerét, amellyel összefonja a reflexív és a valóságtükröző, dokumentarista ábrázolást a klasszikus elbeszélőfilmes szerkezettel,<sup>1</sup> illetve a modernista elbeszélésmóddal.<sup>2</sup> A továbbiakban vizsgálni fogom azt, hogy miként valósul meg ez a többszólamúság, melyik tekinthető erősebbnek, illetve azt, hogy hogyan hangolódnak össze, milyen hatással vannak egymásra.

---

<sup>1</sup> Egy hős élettörténetét mutatja be, mely történet a klasszikus műfajoknak megfelelően bontakozik ki.

<sup>2</sup> Áldokumentum használata – a rendező egy kitalált hőst mutat be.

Dolgozatom első felében a klasszikus elbeszélésmód általános jellemvonásairól fogok beszélni David Bordwell<sup>3</sup> írása alapján, majd a modernizmus és a melodráma kapcsolatáról, felhasználva Kovács András Bálint<sup>4</sup> tanulmányát, mindezt *A világ második legjobb gitárosa* című film kapcsán. Továbbá a film kollázsszerű szerkezetét és idejét tanulmányozom, mely keretén belül kitérek a filmben megjelenő idősíkokra, az interjúalanyokra, ezek térbeli helyére, illetve a tér technikai berendezésére. A következőkben megvizsgálom, hogyan érvényesül a klasszikus elbeszélésmód Woody Allen filmjében, lehet-e *A világ második legjobb gitárosát* a modern melodráma címkével illetni, mint Fellini, *La strada* című filmjét, illetve milyen párhuzamok lelhetők fel Woody Allen és Federico Fellini említett filmjei között.

Woody Allennek, már karrierje legelején megmutatkozott a dokumentarista forma iránti vonzalma. Dokumentarista technikát alkalmazott többek között a *Take the money and run* (1969), a *Zelig* (1983), a *Husbands and Wives* (1992), az *Annie Hall* (1977), illetve a *Crimes and Misdemeanors* (1989) című filmekben is.

„Minden film, bizonyos mértékben, egyensúlyban van médiumának dokumentarista és fikciós aspektusával a dokumentarista kép között, amelyet a kamera befog és a fikciós között, amely a vászonra kivetül.”<sup>5</sup> Perez állítása, amely Sam B. Girgus tanulmányában olvasható, más irányból közelíti meg a dokumentum és a fikció létezésének együttesét. Bármely dokumentarista elem, melyet a kamera megörökít, veszít valóságghú mivoltából: a kép valakinek a szubjektív nézőpontjához, elképzeléséhez igazodik. Woody Allen filmjében másként keverednek a dokumentarista és a fikciós elemek. Játékosan keveri a két formát, áldokumentumokat képez velük. Ez az eljárás sokszor iróniával elegyül.

„Az, hogy Allen az évek során ilyen változatos formában, különböző történetek, témák, karakterek dramatizálása által fejlesztette a dokumentarista stílust, nem csak egy

---

<sup>3</sup> *Elbeszélés a játékfilmben.*

<sup>4</sup> *A modern film irányzatai.*

<sup>5</sup> Saját fordítás: „Every film is in some way poised between the documentary and the fictional aspects of its medium, between the documentary image that the camera captures and the fiction projected on the screen.” Sam B. Girgus: *The films of Woody Allen.* 8.

természetes hajlamot jelez munkájában e forma iránt, hanem egy ösztönös elismerést is a dokumentarizmus központi szerepének a filmben.”<sup>6</sup>

Woody Allen, áldokumentumai révén olyan történeteket mesél, amik nem történtek meg, de akár meg is történhetek volna. Ilyen a jazz gitárosról szóló filmje (*A világ második legjobb gitárosa*), melyben az Emmet Ray (Sean Penn) nevű figura semmi olyan természetellenes vonással nem rendelkezik, hogy valós létezése kizárható lehetne. A rendező különböző formákban használja a dokumentarizmust, nem mindig egy azon séma szerint építi be ezeket filmjeibe. Például *A világ második legjobb gitárosa* és a *Zelig* szerkezete, illetve témája bizonyos szinten egy séma szerint épül. Mindkettő töredékekből áll, akárcsak Godard *Vivre sa Vie* (1962) című filmje, mely töredékek összefüggésben vannak egymással és lineáris idősíkon haladnak. Viszont *A világ második legjobb gitárosa* című filmre érvényes a bordwelli klasszikus elbeszélés mód. Amint a bevezetőben is felvázoltam a film szerkezetét, a cselekmény több idősíkon halad. A klasszikus hollywoodi elbeszélés módnak<sup>7</sup> a film azon része feleltethető meg, mely a '30-as években játszódik. Habár a jazz gitárosról elmesélt történet töredékes, mégis semmi nincs fölöslegesen megmutatva, minden információnak szükségszerűen el kell hangoznia és meg kell jelenítenie. A nézőnek úgy tűnhet, hogy a látott „portréfilm” kivétel nélkül minden fennmaradt információt felhasznál a zenésről, de ez nem így van. Hiszen az idősíkok közötti átjárásának, mely a '30-as évek és a film készülését ideje között hullámzik, nagyon jól kigondolt dramaturgiája van. Egy adott esemény több variációjának megmutatása is a filmet gazdagítja: ha már rekonstruálás, emlékezés alapján épül az élettörténet, akkor ennek több variációja is létezhet. Hiszen nem mindenki emlékezhet egyformán vissza bizonyos történésre.

A David Bordwell által felállított szabályok is „nagy általánosságban” határozzák meg a klasszikus elbeszélés szabályait, mert elmondása szerint, „a filmek a műfaji tényezőknek megfelelően gyakran különféleképpen tesznek eleget” (Bordwell 1996.172.) azoknak a szabályoknak, melyek tanulmányában megíródtak. Így tehát a fenti ismétlés,

---

<sup>6</sup> Saját fordítás: „Allen’s development of the documentary style over so many years in such a variety of forms to dramatize a diversity of stories, subjects, characters, and themes indicates not only a natural proclivity toward this form in his work but also an instinctive appreciation for the centrality of documentary to film in general.” Sam B. Girgus: *The films of Woody Allen*. 9-10.

<sup>7</sup> David Bordwell: A klasszikus elbeszélés mód: hollywoodi példa. In: *Elbeszélés a játékfilmben*. 169-175.

illetve egy befejezés különböző variációjának megmutatása megengedett a klasszikus elbeszélőfilmben, ha műfajilag ez a film stílusához hozzátartozik.

Bordwell a film dramaturgiájáról, szerkezetéről is nagyon pontos szabályrendszert állít fel. „Minden egyes jelenet külön fázist mutat be. Először az időt, a teret és a fontos szereplőket meghatározó expozíciót; akkori térbeli elhelyezkedésüket és lelkiállapotukat (általában a megelőző jelenetek eredményeként). A jelenet közepén a hősök céljainak megfelelően kezdenek cselekedni: küzdenek, választanak, találkozókat beszélnek meg, határidőket szabnak ki és megtervezik a jövő eseményeit. Eközben a klasszikus jelenet folytatja vagy lezárja az előző jelenetekben függőben hagyott ok/okozati fejlődésfokokat, mialatt a jövőre vonatkozólag új kauzális szálakat indít el. A cselekménynek legalább a következő jelenetet motiváló elemét lezáratlanul kell hagyni (...). Íme a klasszikus szerkesztésmód híres *linearitása*.” (Bordwell 1996. 171.)

*A világ második legjobb gitárosában* nincsenek elmaradt cselekményszálak. Minden mozzanat a szüzsét szolgálja, bizonyos részek pedig a főszereplő karakterének felépítése miatt megmutatottak. Például a film 0:03:50 – 0:05:14-dik percében levő jelenetnek (amely Emmet Rayt mutatja fellépés előtt, amint a prostituáltjaival elszámol) azért van fontos szerepe (még ha a film hátralevő részében nem is jelennek többet meg a prostituáltak), mert a szereplő jellemrajzát egészíti ki. Így hangozhat el ennek a jelenetnek a végén még egy fontos információ Emmet Rayről: vagy részegen lép fel általában, vagy meg sem jelenik. Ezek a jelenetek előkészítik a film következő szakaszában megtörténő találkozást Hattieval (Samantha Morton). Ekkor már a néző megismerkedik főhősével, tudja, hogyan reagálna bizonyos helyzetekben, különböző emberekkel és azt is tudni fogja, hogy a néma, jámbor Hattie és a nyers, szabadságát fitogtató Emmet Ray párkapcsolata hosszú távon nem működhet.

„Nagy általánosságban elmondhatjuk, hogy a klasszikus elbeszélés többnyire mindentudó, igen közlékeny és csak szerényen öntudatos. Azaz a narráció többet tud az összes hősnél, viszonylag csak keveset titkol el (legfőképp azt, hogy *mi fog történni legközelebb*), és ritkán beszél ki a közönséghez.” (Bordwell 1996. 172)

Orson Welles *Aranypolgár* (*Citizen Kane*, 1941) című filmje például nem egyezik meg a bordwelli klasszikus elbeszélésmód szabályainak, ugyanis, ha a film végére meg is tudjuk a *Rózsabimbó* rejtélyét, „Kane jellemének főbb vonásai részben

meghatározatlanok maradnak, és ez egyetlen műfaji motivációval sem igazolható.” (Bordwell 1996. 173.)

Woody Allen filmje nem old meg olyan talányt, mely nem a szereplő jellemrajzának a kiegészítését szolgálná. Egy hős élettörténetéről szól, mely melodramatikus elemekkel egészül ki. A film során nincs egy olyan rész sem, melyben valamely jellemvonások meghatározatlanok maradnának, ilyen értelemben tehát a film e része megfelel a bordwelli klasszikus elbeszélésmódnak.

A klasszikus elbeszélésmód mellett, paradox módon, egyfajta modernista elbeszélésmóddal is találkozunk a filmben. „A modernizmus Greenberg szerint az a művészeti mozgalom, amelyik képes hitelesen kifejezni a kortárs világot.” (Kovács 2008. 22.) Hans Robert Jauss szerint „a modernizmus nemcsak azt jelenti, hogy *új*, hanem azt is, hogy *aktuális*.” (Kovács 2008. 20.) A *modern* tehát nemcsak *újat*, hanem *aktuálisat* is jelöl, valami újítást a *régihez*, a *klasszikushoz* képest. „A modern művészfilm az *Egyénről* mond történeteket, aki elvesztette kapcsolatát az őt körülvevő világgal. A magányos, elidegenedett vagy elnyomott Egyén történetei vég nélküliek. A formák viszont, amelyekben ezeket a történeteket el lehet mesélni, nem. Ezek a formák a modernizmus fő műfajai.” (Kovács 2008. 104)

Kovács András Bálint szerint általánosan elfogadott nézet az, hogy a modern film megszegi a konvenciókat, szabályokat. A modern alkotónak az a célja, hogy olyan formát hozzon létre, amely nem egyezik meg a korábbi szabályoknak, és a művében megalkotott forma *egyedi és megismételhetetlen* lesz.

Woody Allen filmje is az *Egyénről* mond történeteket. Ez a klasszikus elbeszélésben is így van. A modernizmus lényege, hogy miként mondja el ezeket a történeteket, hogyan mutatja be őket, milyen formát választ az alkotó a reprezentációra. *A világ második legjobb gitáros*a rendezője önreflexív technikákat alkalmazva mondja el Emmet Ray történetét. „Valószínűleg a reflexivitás a modernista művészet legösszetettebb, legbonyolultabb és legáltalánosabb vonása”. (Kovács 2008. 231.) E filmben az önreflexív és az áldokumentum jelleg posztmodern, F. Jameson szerinti értelemben vett „halott nyelv”, „üres paródia”<sup>8</sup> – nem humor, nem irónia, nem ideológiai reflexió a dokumentumfilmre nézve, hanem csupán a nyelvezet használata.

---

<sup>8</sup> „blank parody”

Az önreflexivitás a film műfaji behatárolásában is megmutatkozik, ugyanis a rendező egy portréfilmet készít Emmet Rayről, aki a világ második legjobb gitárosának tekinthető Django Reinhardthoz képest. Az alapinformációk már rögtön a film elején a néző elé tárulkoznak:<sup>9</sup> Emmet Ray egy kevésbé ismert jazz gitáros, aki a '30-as években tündökölt.<sup>10</sup> A szóban levő személy valós létezését sejteti azon zeneszámok címe is, amelyek feltételezhetően fennmaradtak tőle, és amik a film elején az alapinformációk közé íródnak.

A bemutatott (élet)történetet bizonyos időközönként felváltja, megszakítja, egyfajta *élő*<sup>11</sup> narráció, mely a film főhősének életét magyarázza, rekonstruálja. Az interjúalanyok valós identitásukkal jelennek meg a filmben, ezek vallomásai, „emlékezetei” megerősítik Emmet Ray létezését. Ilyen alany maga a film rendezője (aki egyben az egyetlen azok közül, akinek hangja nondiegetikus módon megjelenik a gitáros életét bemutató részekben), illetve Ben Duncan (Disc Jockey, WFAD-FM). A fikció-reális eme érdekes, Woody Allenre jellemző csavaros variációjának eredménye: a portréfilm központi szereplője (a gitáros) fiktív, melynek következtében a visszaemlékező személyek is fiktívvé, kitaláltakká válnak.

A film szerkezetére, mint már a bevezetőben is utaltam, a kollázsszerűség érvényes, mely kollázsszerűséget a portréfilm, mint műfaj, megkövetel. Az interjú jelenidejűsége szembe van állítva az elmesélt és megjelenített történettel. A kettő között időeltolódás, szakadás található, mely törés a film során lépten-nyomon észlelhető. A film elején megjelenő szereplők<sup>12</sup> az első idősíkot képviselik, mely a film keletkezésének évéhez közelíthető. A második idősíkot a '30-as évek képezik, melyben Emmet Ray élettörténete mesélődik el. A két idősík között nincs kölcsönös átjárás, egyetlen személy mesél, kommentál a második idősík forgása közben: maga a rendező.

A mesélésre a folytonosság jellemző még akkor is, amikor több változatát mutatják be egyazon történetnek (olyan értelemben, hogy a történet többféle lehetséges

---

<sup>9</sup> Ezzel kezdődik a film, csak utánna jelenik meg a cím, illetve a szereposztás.

<sup>10</sup> „Emmet Ray: little known jazz guitarist who flourished briefly in the 1930 (...) Ray was considered second only to the great Django Reinhardt and is best known by jazz aficionados.”

<sup>11</sup> Az elmesélt történet idejéhez képest élő, az interjúrészekre értem, melyek más idősíkban zajlanak, mint az alaptörténet, amelyről mesélnek. Két idősík jelenik meg a filmben, erről a továbbiakban fogok beszélni.

<sup>12</sup> Woody Allen, Dick Hyman, A. J. Pickman (Daniel Okrent)

változata ugyanabban a jelenetben van elmesélve). Az első történetet időben a legrégebbi emlék képezi a gitárosról, amikor Californiában előbukkant.

A film egy interjúrészzel kezdődik, melyben maga a rendező arról beszél, hogy miért választotta Emmet Rayt filmjének hőségül. Magyarázata egyszerű és meggyőző lehet: érdekesnek találta, és fiatalkorában rajongott érte. Woody Allen önmagát, valós identitását is a fikció kellékévé alakítja: egy álérvet hangoztat el a néző megtévesztésére, belekeverve saját egyéniségét is. Mivel már a film elején kihangsúlyozza, hogy Emmet Ray a világ második legjobb gitárosa ugyan, de kevésbé ismert, ezzel megerősíti a nézőben azt a hitet, hogy az elkövetkezőkben ténylegesen egy életrajzi beszámolót, portréfilmet lát. Ezt még szolidabbá teszi az, hogy a rendező maga nyilatkozik a film legelején, akárcsak egy olyan személy, aki a valós múltjából kiindulva, szimpátiájának tiszteletére filmet készített.

A filmnek ezen szerkezete egyben a brechti *elidegenítési effektust* is megidézi: a történetet időközönként megszakítja a mesélés. Akárcsak Don Quijote, Pedro mestere mondja a bábelőadását nézőknek: „Fordítsák szemeik, uraim, arra a toronyra, amit a saragossai alcazar egyik tornyának kell képzelniük.”<sup>13</sup> Így hát, a nézőnek el kell képzelnie azokat a képeket,<sup>14</sup> melyek a mesélést követik, magának az elmesélt történetnek a megőrzött, valós dokumentumának.

Ahogy Robert Stam is mondja az idézett részben, a nézői képzelet alakítja át a látottakat egy akár lehetséges történetté. Ennek a képzelőerőnek köszönhetően a nézői percepció olyan szinten zökkenőmentessé válhat, hogy lehetővé teszi egy teljes egész felépítését a megjelenített sok töredékből még akkor is, ha bizonyos részeknek több variációja megmutatott az elmesélés során.

Ezen szerkesztési mód önmagában önreflexív, az a töltet, hogy az egész fikció, csak ráadás, mely a rendező sajátos alkotói világához társul. A mesélés elidegenít, magyaráz, elemez, több nézőpont szerint összerak és kiegészít egy biográfiát.

Továbbá, ugyanitt a rendező kielemez a szereplőt, elmondja, hogy milyen jellemvonásai voltak, miért találta érdekesnek személyét. Így a nézőt nem fogja

---

<sup>13</sup> Saját fordítás: „Turn your eyes, gentlemen, to that tower, which you must imagine to be one of the towers of the alcazar of Saragossa”. Robert Stam: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quijote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia University Press, 1992: 34.

<sup>14</sup> Ezek a képek akár az elhangzott mesélés illusztrációinak is megfeleltethetők.



meglepetés érne, tudja, mire számíton, milyen karakterű figura fog megjelenni előtte. Elidegenítő megoldás önmagában ez a visszaemlékezés, ráadás pedig a szereplő verbálisan történő elemzése. Akárcsak a brechti színházban, tudatni kell a nézővel, mit fog látni, hogy a történeten túli lényegre tudjon figyelni. Következtethessen, tanulságot vonhasson le. Ha nem tudja a történetet, akkor leginkább a filmbeli eseményekre, az akcióra figyel, és nem a mélyebb értelmezésre. Az elidegenítéssel a néző kritikai intelligenciája és távolságtartása a látott produkcióval szemben mindvégig jelen lehet.<sup>15</sup>

Az elidegenítési effektus „a valóság effektus ellentéte. Az elidegenítő effektus rámutat az előadás egyik elemére, idézi és kritizálja azt; *dekonstruálja* szokatlan megjelenésével, valamint azzal, hogy explicit módon utal mesterséges és artisztikus jellegére.” (Pavis 2006. 121.) Az elidegenítés is tehát önmagában reflexív eljárás. Felhívja a figyelmet az előadás/film műviségére, gátolja a Sztanyiszlavszkij-féle átélést.

Többsíkú paradoxonok jelentkeznek, a film egész struktúrája szinte végtelen variációkhoz vezethet. A történet szempontjából, ha a jazz gitáros a valóságban létezett volna, akkor a visszaemlékező egyének ténylegesen dokumentarista szerepkört nyernének. Így logikus lenne, miért jelennek meg ezek az emberek a valós, mindennapi életből áthozott identitásukkal. Másfelől, ha feltételezhetően ugyancsak létezett volna ez a zenész, akkor a róla bemutatott részeknek nem olyan szempontból kéne töredékesnek lenniük, mint ahogy a filmben megtalálható (hogy a zenészről elmesélt történetek egységes, befejezett jelenetek), hanem az idő által megbélyegezett, töredékes, kezdetleges technikával megörökített, többnyire banális történéseket mutatnának be (a kor újságírói, filmesei által készített anyagokra értem, figyelembe véve a szereplő korának kezdetleges technikai ismereteit – körülbelül hatvan év választja el a két idősíkot egymástól). De figyelembe véve azt, hogy Emmet Ray a rendező szüleménye,<sup>16</sup> egy fiktív szereplő, a beékelt mesélések is áldokumentumokká válnak, a fikciót működtető és alakító szerepkör tulajdonítható nekik, egy nemlétező történetet mondanak, egy fikciót konstruálnak.

Ennek a történetalkotásnak népmesei jellege is van. A gitáros története szájról szájra terjed. Mire összeegyeztetésre, leírásra, összefoglalásra kerül sor, egyazon

---

<sup>15</sup> Robert Stam gondolatai alapján. 1992. 34.

<sup>16</sup> A film forgatókönyve is Woody Allen tollából származik.

eseménynek többféle variációja születik. Így az elmesélés „egyenes adásban” jelenítődik meg, azokat a variációkat is eljátszatva, amelyekből három féle változat ismeretes.<sup>17</sup>

A filmben a nézők gyakran lehetnek a gitáros tehetségének tanúi. Gyakran látjuk és halljuk lokálokban gitározni, de mérhetetlen tehetségéről csak a filmbeli jelenlevők visszafogott rajongása árulkodik. Már rögtön a legelején megtudjuk, hogy ő a világ második legjobb gitárosa, még ha nem is volt annyira népszerű. De akadnak olyan tanúk és kutatók, akik ismerik őt (ha nem is személyesen) és foglalkoztak az életével, munkásságával. A néző viszont semmiféle bizonyítékot nem kap afelől, hogy valóban ő lenne azon idők második legjobb gitárosa. Az egyetlen dolog, mely igazolná azt, hogy valóban annak kellett lennie, az a feltételezés, hogy különben nem készült volna film róla.

Mivel az átlag néző nem rendelkezik olyan fejlett zenei műveltséggel, hogy ítélkezhesen a '30-as évek (a mostani nézőnek már nyolcvan év távlatából kéne minősítenie) zenei alkotóinak tehetsége felől, el kell fogadnia a film legelején olvasottak verbális megerősítését is: ez az az ember, aki maradandót alkotott, és akinek munkássága mégsem marad nyomtalanul.

A film első síkjában a néző már a legelején következtethet arra, hogy ez egy interjú, ha nem is hangzik el az alanyokhoz intézett kérdés, vagy nem is látszik a kérdő fél. A mesélők mindig úgy kezdik a mondataikat, mintha választ adnának bizonyos előzőleg feltett kérdésekre, és bal felső irányba tekintenek (mintha ott helyezkedne el a kérdező). Ezeknek az interjúképeknek a valóságosságát az is hangsúlyozza, hogy mindegyik mesélőalany egy semleges, üres háttér előtt beszél, melyen még árnyékok vagy árnyalatok sem árulkodnak a tér személyes jellegéről. A háttér már-már egybemosódik az interjúalanyok öltözetével (pld. sárgás öltöny-narancssárgás<sup>18</sup> háttér; de mindhárom beszélő háttére változatlan, melyhez igazodik a háttérnél kissé világosabb árnyalatú öltözetük), a kamera közeli képkivágásának köszönhetően pedig az interjúalanyok szemgolyójának a bal szélső részében látni lehet a reflektorok általi megvilágítást, illetve ezek elhelyezkedését (főfény balról, ellenfény jobbról). „A

---

<sup>17</sup> Például a film utolsó felében levő rész, melyben Blanchet (Uma Thurman, a gitáros felesége) Emmet rajtakapja a hűtlenségen, és a kocsis hátsó ülésén megbújva utazik.

<sup>18</sup> Meg kell említenem, sajnos nem valószínű, hogy pontosan eltalálom a színeket, szintévesztő vagyok.

vázlatszerű díszletek, a látható fényforrások (...) arra emlékeztetnek minket, hogy színházban vagyunk.”<sup>19</sup> Ez az idézet a filmre is ugyanúgy vonatkozik.

Ugyancsak önreflexív az a gesztus is, amikor a film 10:51. percében megszólaló A. J. Pickman<sup>20</sup>, miközben ő is balra néz, egy adott pillanatban, pár másodperc erejéig belenéz a kamerába. A néző pontosan tudja a technikai felszerelés elhelyezkedését, az interjúztató helyét, s nem utolsó sorban a kamera helyét (az interjúalanyokkal szemben, álványon található).



Az interjúrészletek valóságosságát az is fokozza, hogy Woody Allen, az öt jellemző laza öltözetben (felül kigombolt kockás ing), míg a másik két személy (Dick Hyman, A. J. Pickman) egyforma színű öltönyben, nyakig begombolt, fehér, keményített ingben, nyakkendővel jelenik meg.

A film ugyanolyan spontánul fejeződik be, mint ahogy elkezdődik: a gitáros élettörténete nem születésétől haláláig van bemutatva: megjelenésekor már ismert volt és addig tart a film, amíg eltűnéséig az utolsó információk származnak róla. Emmet Ray eltűnéséről is két változat ismeretes. Amit viszont megtudunk a rendezőtől: szerencsére

<sup>19</sup> Saját fordítás, eredeti szöveg: *The schematic decors, the visible light sources, and the explicit announcement of stage directions remind us that we are in the theatre.* Robert Stam: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quijote to Jean-Luc Godard.* New York, Columbia University Press, 1992. 41.

<sup>20</sup> ez a kamerába-nézés megtörténik a másik két beszélővel is (Woody Allen, Ben Duncan)

megvannak az utolsó számok, amiket felvett, ezek pedig remekművek, egyszerűen csodálatosak, gyönyörűek.

A filmben valóságtükröző és reflexív elemek keverednek (pld. a rendező jelenléte a filmben). Legnagyobb erénye a realiztikus, hiteles színészi játék, mely a mindkét idősíkbán megjelenő színészekre jellemző. Az elsőben megjelenő rendező paradox módon, saját magát alakítja. Woody Allen, a film rendezője szerepében arról beszél, melyek voltak azok a tényezők, amik arra a döntésre készítették, hogy a gitáros életét megfilmesítse. Figurájának realiztikusságát fokozza a laza, Woody Allen stílusú öltözete, gesztusai, beszéde, minden, ami jellemzi őt, és mely természetéből adódóan, lényéből fakad.

E rendező más filmjében is találkozhatunk olyan esettel, amikor a filmszereplő és a valós személy egymás mellé van helyezve. Ennek az eljárásnak több célja lehet, ilyen például az idézés, az intertextualitás vagy a tiszteletadás. Például Woody Allen az *Annie Hall* című filmben Marshall McLuhant idézi.

Önreflexivitásra utal továbbá az is a filmben, hogy a rendező a Hattie nevezetű figurát Federico Fellini *La strada* (1954) című filmjében szereplő Gelsomina (Giulietta Masina) mintájára formázta. „Fellini tökéletes klasszikus melodramát készített (...) az *Országútonban*, ahol két szélsőséges emberi jellemet állít szembe: Gelsomina, a félkegyelmű, madarakkal és növényekkel csevegő lány egyfelől, és Zampano, a brutális, érzéketlen, erős ember másfelől. Zampano mellett Gelsomina helyzete reménytelen, mert túl nagy a közöttük levő különbség: Gelsomina olyan kedves, ártatlan és jóságos, és Zampano olyan kegyetlen, goromba és durva, hogy semmi kétség nem lehet kapcsolatuk kimenetelét illetően.” (Kovács 2008. 110.)

Hattie néma szereplő, kedvességének és szeretetének kifejezéséhez viszont nem is kellene szavak. Helyzete ugyanolyan, mint a Gelsomináé, még ha nem is kell oly mostoha körülmények között élnie. Gelsomina, ugyan semmi fizikai fogyatékoságtól nem szenved (rútsága és nőietlensége nem tekinthető annak), ő sem találja meg párja mellett a boldogságot, a melegséget. Hattie tudja, hogy a gitáros mellett nincs jövője, de mégis minden pillanatnak örül, amelyet ezzel tölthet. Gelsomina, amikor ráeszmél arra, hogy reménytelen Zampano(Anthony Quinn) mellett a jövője, el akarja hagyni az erőművészt. Zampano nagyobb erővel rendelkezik, mint Gelsomina, ezért el is pusztítja

őt. De az erőművész számára is végzetes a Gelsominával való találkozás: összeomlik, amikor ennek haláláról értesül. Woody Allen filmje nem szó szerint idézi a Fellini modellt, de sok hasonlatosság fellelhető a kettő között. Hattie sem tud leválni saját akaratóból Rayről, de ellenáll neki, amikor eljön a pillanat. Akárcsak Fellini Zampanója, a személyes szabadságát fitogtató Emmet Ray is gondolkodás nélkül, bármikor otthagyja Hattiet egy más nő miatt. Miközben inkább tehernek érzik ezek a férfiak a kapcsolatukat<sup>21</sup>, miután véget ér (ami ugyancsak miattuk, saját választásuk szerint történik), szembesülnek a veszteséggel és fájdalmukban összeroskadnak. Választásuk mindkét film esetén végérvényes. Nincs visszaút, végleg elveszítik azt a személyt, aki utólag annyira fontosnak bizonyult számukra. „De Gelsomina halála után kiderül, hogy ő volt az egyetlen emberi lény, aki keresztül tudott törni Zampano érzéketlenségén és brutalitására. És amikor a férfi sírva fakad a tengerparton, az annak a jele, hogy az ő számára spirituális értelemben Gelsomina volt a nagyobb erő.” (Kovács 2008. 110.) Noha Woody Allen filmjében Hattie nem hal meg, Ray mégis végleg elveszíti őt, éppen azért, mert azt hitte, hogy mindig ott lesz a lány majd neki, és bármi is történne, vissza fog térni hozzá.

Hattie figurája nemcsak Fellini filmjének Gelsominájára, hanem a burleszk hősökre, Chaplin figurájára is egyaránt hasonlít. Néma szereplő, vágyai, gondolatai gesztusaiból, mimikájából, arcáról leolvashatók. A gitárossal nem íráson keresztül kommunikál, hiszen Ray elmondása szerint, Hattie nagyon csúnyán, már-már olvashatatlanul ír. De ez nem jelent akadályt abban, hogy önmagát megértesse: némaságával együtt meg lehet őt érteni és szeretni. Természete, fizikuma kedves és jámbor.

Woody Allen, *A világ második legjobb gitárosa* című filmjében, amint a dolgozatomban is kifejtettem, a bordwelli értelemben vett klasszikus elbeszélőfilmes elemek, önreflexív technikákkal teletűzdelt modernista melodramatikus eljárások, illetve posztmodern elemek egyaránt megtalálhatók.

Filmjei kivétel nélkül modern stílusúaknak nevezhetők. Amint dolgozatomban első felében is írtam, a modernizmus lényege, hogy az alkotó valami újat, formailag egyedít

---

<sup>21</sup> A gitáros is, az erőművész is más nőideál után sóvárog, ebből (is) adódik hűtlenségük .

alkosson, ami kortárs, ami a „mai” nyelven szól. Alkotása ne legyen idejemúlt, mert akkor átkerül a *klasszikus* jelzővel illetett kategóriába<sup>22</sup>.

Woody Allennek ez a forma, a dokumentarizmus és fikció játékos keverése stílusává vált. *A világ második legjobb gitáros*a című filmjéhez formailag a *Zelig* áll a legközelebb, viszont mégis hatalmas különbségek vannak e két film között. A dolgozatomban tárgyalt alkotásban Woody Allen a film rendezőjeként szólal meg, és elmondja, bevallja a nézőnek, hogy milyen okból kifolyólag esett a választása Emmet Rayre, mi indította ennek a filmnek a megrendezésére. A *Zelig*ben is szerepel, de már nem „tanuként”, interjúalanyként, visszaemlékezőként, hanem szereplőként. Ő a film főszereplője, egy fiktív hős, róla beszélnek az interjúalanyok, őrái emlékeznek vissza, az ő fiktív életét „rekonstruálják”. Míg az előző filmben is a gitáros története a század első felében, a '30-as években játszódik, az Emmet Rayt mutató képsorok nem az akkori idők fejletlen technikájával készültek. Ellenben a *Zelig*ben a „fennmaradt” dokumentumok (a fényképektől kezdve a filmrészletekig) nagyon kezdetleges, fehér-fekete technikával készültek, melyek sejtetik az idő bélyegét. Mindkét film áldokumentumokat használ, de ezek nem a néző félrevezetéséért, megtévesztéséért, becsapásáért vannak jelen. A *Zelig*ben a néző mindvégig tudja, hogy fikciót lát, hiszen felismerheti a főhősben a film rendezőjét<sup>23</sup>.

Mindkét film formailag kollázsszerű, különböző idősíkok váltják egymást. *A világ második legjobb gitáros*a című filmben az általam elnevezett első idősík<sup>24</sup> önreflexív módon keretezi a filmet. A kommentárok megerősítik a megjelenített történet hitelességét. A néző tényekként fogadja el az elhangzó információkat, egy történet több változata is ennek hitelét erősíti még akkor is, ha nem lehet pontosan meghatározni, melyik változat tekinthető valósnak. A gitáros élettörténete önmagában (a kommentárok nélkül) nem lenne annyira hihető, hiszen fikciós játékfilmhez hasonlítana (épp a kommentárok által válik hitelessé, az elidegenítési effektus megtöri a fikciót). Végezetül nem is az a fontos, hogy az elmesélt élettörténet valós alapokon feszik-e vagy sem, létezett-e a szereplő vagy egy teljesen fiktív történetet láthatunk, hiszen a film által olyan világ tárul a néző elé (a

---

<sup>22</sup> Itt nem D. Bordwell klasszikus hollywoodi elbeszélésére gondolok

<sup>23</sup> Ha megtévesztetni akarta volna a nézőt, akkor ezt a szerepet eljátszathatta volna egy kevésbé ismert színésszel.

<sup>24</sup> Mely a film idejéhez a legközelebb áll, melyben A.J. Pickman, Woody Allen és Ben Duncan a gitárosról mesél.

'30-as évek jazz világa), melyben akár az Emmet Ray-jel kapcsolatos mítoszok meg is történhettek volna.

## BIBLIOGRÁFIA

BAILEY, Peter J.

2001 *The Reluctant Film Art of Woody Allen*, The University Press of Kentucky.

BORDWELL, David

1996 *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet.

GIRGUS, Sam B.

2002 *The Films of Woody Allen*. Cambridge, Cambridge University Press.

KOVÁCS András Bálint

2008 *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm. 1950-1960*. Budapest, Palatinus Kiadó.

PAVIS, Patrice

2006 *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan Kiadó.

PETHŐ Ágnes

2003 *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda, Pro-Print Kiadó.

STAM, Robert

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