

UNIVERSITATEA "BABEȘ-BOLYAI"
CLUJ-NAPOCA
FACULTATEA DE LITERE
ȘCOALA DOCTORALĂ "STUDII DE HUNGAROLOGIE"
DEPARTAMENTUL DE LITERATURA MAGHIARĂ

Formele autorefecției în filmele timpurii ale lui Wim Wenders

Rezumat

Îndrumător științific
prof. univ. dr. Orbán Gyöngyi

Doctorand
Boda-Székesdi Eszter

Cluj-Napoca
2019

CUPRINS

Introducere	7
I. Nostalgia începuturilor: Filmul este artă?	13
I.1. Posibilitățile de reprezentare ale filmului timpuriu, camera în mișcare. Omul, ca obiect al imaginii.....	14
I.1.1. Balázs Béla : imaginea însuflețită	17
I.1.2. Rudolf Arnheim: reprezentarea schimbărilor temporale.....	18
I.1.3. Karol Irzykowski: filmul ca fotogenitatea mișcării.....	20
I.2. Expresionismul german ca precursor și teme de referință.....	24
I.2.1. Cunoscătorul „stării lucrurilor”: Fritz Lang	26
II. Între continente: Interferențe și diferențe	32
II.1. Europa și Hollywood.....	33
II.2. Incompabilitatea metodelor de filmare.....	34
II.3. Exemple de peste ocean.....	35
II.4. Vânzarea visului american.....	41
II.5. Osu Yasujiro și compozițiile statice	43
III. Modernismul în arta filmului: regizorul ca autor	49
III.1. Dezvăluirea actului de creație al operei de artă. Scopul procedeele reflexive	50
III.2. Reflexivitatea ca necesitatea comunicării artistice. Nașterii gândirii critice în arta filmului.....	55
III.3. Reflexia critică modernistă. Autocritica estetică.....	58
IV. Stațiunile lumii autoreflexive ale lui Wim Wenders.....	60
IV.1. Iluzia transparenței.....	61
IV.1.1. (Auto)reflexiile portarului de fotbal	62
IV.1.2. Crearea unui noi limbaj cinematografic, privirea peste ocean. În mijlocul oceanului	63
IV.2. Semnale, preziceri și curente	65
IV.2.1. Repetitivitatea și ritmicizarea: același jucător trage la poartă încă o dată.....	66

IV.2.2. Iluzia întâmplării: Scene de filmare	67
IV.2.3. Imaginea ca lipsă. Alabama. 2000 de ani lumină.....	67
IV.2.4. Înregistrarea prezentului. Trei discuri americane de long play	68
IV.2.5. Exercițiile privirii meditative. Orașul de argint.....	69
IV.3. Explicație pentru poză. Filmele fără introduceri.....	70
IV.4. Inregistrabilitatea realității. Căutarea „imaginilor curate”	73
IV.4.1. Document și/sau metamorfoză	78
IV.4.2. Disponibilitatea documentară, ca formă de comunicare a realității. „Colecția lucrurilor dispărute	80
IV.5. Spațiul cinematografic creat de unghiul camerei de filmare.....	81
IV.5.1. Cum caută camera perspectiva?	86
IV.5.2. Ritmizarea și poetizarea	86
IV.5.3. Irealitatea imaginilor și realitatea mișcării	88
IV.5.4. Privirea meditativă	91
IV.5.5. Filmul timpului prezent.....	92
IV.6. Iluzia iluziei cinematografice. Vis în vis	93
V. Aspectele autoreflexive ale prezenței tehnice.....	97
V.1. Intermedialitate și viziune hermeneutică.....	98
V.2. Puterea de creație ideologică a mașinii, influența procedeelelor tehnice asupra creației ..	103
V.3. Camera ca „armă”. „Timpul îmbălsămat”.....	105
V.4. Intelectualitate fără adăpost. Problematizarea tehnicilor de filmare	111
V.5. Mesaj în sticlă. Nostalgia artei filmului de lan începutul secolului	114
V.6. Ochiul-cameră. Întâlnirea creativă a omului cu mașina	115
V.7. Puterea de recepție a camerei. Actul	117
V.8. Prezența tehnică și schemele narative. Moralul de creare a filmului	120
V.9. Un punct de vedere subiectiv. Vehicule și <i>road movie</i>	122
V.10. Privire de cameră. Trenul și partenerii lui	128
VI. Scheme narative: în atragerea întâmplărilor	133
VI.1. Organizările narative ale imaginii în mișcare	134
VI.2. Formarea formelor narative. Magia iluziei	143
VI.2.1. Schemele non-narative și narative.....	143

VI.2.2. Realismul imaginar.....	144
VI.3. Scheme narative citate. Cinematograful timpurilor de altădată.....	146
VI.3.1. Dreptul la existență al verbalității	146
VI.3.2. Moarte suspectă a cinematografiei	148
VI.4. Structurile iluziilor de filme. Influențe hollywoodiene, moduri mitice narative	149
VI.4.1. Prezentarea faptului prezentării. Dincolo de senzația elementară.....	149
VI.4.2. Narațiunea clasică.....	151
VI.4.3. Soluțiile moștenite ale filmelor de crime. Căutările filmelor de detectivi	154
VI.4.4. Noul val francez și narativitatea filmului clasic american	156
VI.5. Schemele narative ale lui Wenders	158
VI.5.1. Narațiunea autoreflexivă: lipsuri și accente	158
VI.5.2. Găsirea întâmplării. Întâmplări narate anterior	160
VI.5.3. Prinderea mișcării. Întâmplarea formată din mișcare.....	163
VI.5.4. Peisajul ca rol (principal). Drumurile independente ale camerei, narațiune lăsată singură	166
VI.6. Aproape document. Registarea timpului trecător	171
VI.6.1. Lumea ca cinema.....	171
VI.6.2. Suprapunerea imaginilor. Viața fără întâmplare	174
VI.6.3. Întâmplarea narabilă. Cerul deasupra Berlinului	176
VI.7. Narațiunea și autoreflexivitatea. Intrepătrunderea și continuitatea.....	180
Concluzii.....	181
Bibliografie.....	184
Lista filmelor citate	193

CUVÂNTE CHEIE: autoreflexivitate, Wim Wenders, recepția filmelor, apropiere hermeneutică, iluzia transparenței, filme despre filme, filmul ca artă, privire meditativă, intermedialitate, verbalitatea, vizualitatea, narațiune, multiplicări mediatice

STRUCTURA DISERTAȚIEI ȘI CELE MAI IMPORTANTE ASPECTE ALE CERCETĂRII

Tema principală a disertației mele de doctorat o constituie formele de apariție ale autoreflexiei în primele filme ale regizorului german Wim Wenders. Alegerea acestei teme se datorează atât de interesul meu constant față de problematica amintită, cât și de experiențele mele personale, pe care le am avut de-a lungul anilor, conducând o serie de cursuri de estetică cinematografică, fiind și autorul mai multor studii și scrieri filmografice apărute în diferite ziare și reviste, precum și ținând prelegeri la diferite conferințe științifice. În decursul acestor manifestări a ieșit la iveală interesul major și deschiderea cititorilor și a publicului în general față de cultura cinematografică contemporană. Dar totodată am constatat, că pentru recepția corespunzătoare ale filmelor nu este de ajuns numai spectacolul pur, adică privirea lor prin diferite forme audiovizuale, ci se cere și o gândire adecvată, o componentă lingvistică a procesului de înțelegere. Totodată în epoca noastră, dominată de vizualitate, se simte lipsa acută a predării culturii cinematografice. Autoreflexivitatea artistică în cazul filmelor nu numai necesită, dar totodată și mobilizează activitatea hermeneutică a receptorului. Prin disertația mea aș dori să ofer un ajutor la înțelegerea și interpretarea pragmatică a artei cinematografice. Autoreflexia, permițând și întrepătrunderea către zonele interferente ale artelor, poate asigura posibilitatea apropierii hermeneutice a actului cinematografic, prin aducerea în prim plan autoorganizarea textuală a filmului, creând structuri reflexive de tip oglindă, care pot deschide aspecte încă neobservate în textura creației artistice.

Conceptul de autoreflexie, împrumutat din vocabularul psihologiei și filozofiei, înseamnă de fapt autoobservare și procesul de mediație legat de această preocupare. Autoreflexia apare în orice situație – chiar și în cursul unei banale conversație cotidiană – când ne gândim la faptul cum ne gândim, sau vorbim despre convorbirea noastră. Astfel, autoreflexia constituie partea

integrantă însăși a gândirii și este prezentă atât în discurs, în limbă, cât și în artă. În arte vorbim despre autoreflexie, când o creație de artă privește înapoi la circumstanțele nașterii ei, la modul său de existență, în spațiu și timp, când – am putea spune – ține o oglindă în fața ei. În cazul filmului, pe lângă gestul oglindirii, aparține conceptului autoreflexiei și „transmiterea prin geam”, în așa fel, încât prin demascarea existenței iluzorie a realității prezentate, scoate spectatorul din pasivitate de recepție, din aceea iluzie a apropierii directe către realitatea, pe care reprezentarea mimetică o făcea încă posibilă. Înglobarea tehnicilor autoreflexive în actul creației atrage atenție spre „geam”: devine important nu ceea ce este de reprezentat, ci modul cum reprezentatul se prezintă, felul în care intervine rolul de transmisie a mediei respective.

Caracterul iluzoric al prezentării realității, precum și ascunderea mediei de transmisie sunt valabile mai ales cazul filmului, deoarece față de alte genuri artistice, în produsul cinematografic elementele spectaculare ale realității au un rol preponderent. Dar prin autoreflexie iluzia transparenței se demască: creația se autotematizează și conștientizează în spectator, că ceea ce vede nu este „realitatea”, ci o lume sinestătătoare, construită, redactată, editată de cineva, o lume care poartă mentalitatea și amprenta creatorului său.

Fiecare din filmele analizate ale regizorului german, Wim Wenders, sunt „filme despre film” și au un caracter comun: meditație continuă asupra influențelor mediei de transmitere, problematizarea filmului ca mod de expresie, interogarea consecventă a posibilităților limbajului cinematografic și examinarea însuși a statului de filmare. Cei care se preocupă cu asemenea dileme, sunt reprezentanții grupării denumite „școala sensibililor” din München, și alcătuiesc un capitol aparte din istoria cinematografului, fiind influențați de acel nou val francez, în care s-a născut gândirea critică, în strânsă concordanță cu problematizarea însuși a noțiunii de autor de film și a răspândirii tehnicilor de autoreflexivitate.

Filmele cu care mă ocup, s-au născut în contextul apariției și răspândirii noilor medii ale imaginii, și în acest fel au reflecții și în privința imaginilor video, ale imaginilor digitalizate și a transmiterii lor nu numai prin televiziuni, ci prin alte modalități de transmitere. Legat de această evoluție, se pune și problema multiplicării mediatice ale acestor creații.

Filmele analizate în disertație, luând în considerare multiplicarea mediilor de comunicare, creșterea cantitativă a impactului mediilor vizuale, formulează întrebări despre rolul și existența artistică a creațiilor cinematografice, despre rolul de mobilizare al autoreflexiei asupra activității hermeneutice a receptorului. Totodată, examinarea de față va prezenta aceste

filme ca parte dintr-un proces mult mai amplu, deoarece problemele de ontologie artistică, care sunt ridicate au fost schițate și în diferite teorii precedente ale filmului, dar nu au pierdut nimic din influențele mediatiche.

Wenders întotdeauna își găsea cu plăcere inspirația și totodată certificarea atitudinii sale de creator care înregistrează lumea înconjurătoare, în creațiile epocii timpurii ale istoriei filmului. Epoca timpurie a devenirii filmului ca artă, cu problemele ei inerente, sunt însoțite și de diferite teorii filmografice, deoarece nașterea filmului a necesitat concomitent și apariția gândirii despre film. Consider, că prezentarea acestei conviețuiri este absolut necesară din punctul de vedere al temei disertației.

În acest fel, primul capitol al lucrării dirijează atenția la începuturile istoriei filmului, la aceea epocă, când era problematic recunoașterea filmului ca artă. Relația realității cu arta, formele narrative de apariție ale filmului, poziția creatorului în acest proces, problemele stilistice, întrebările referitoare la armonizarea laturilor de distracție și de formarea gândirii sunt creionate marcant în scrierile lui Balázs Béla, Rudolf Arnheim és Karol Irzykowski. În disertație mea pun în dialog aceste puncte de vedere formulate atât de teoriile artistice timpurii ale filmului, cât și de filmele analizate și încerc să dovedesc, că problematica definirii filmului ca artă nu are specificitate de epocă, adică nu este caracteristic numai teoriilor filmografice timpurii, deoarece și filmele lui Wenders fac parte dintr-un asemenea efort spiritual – pe care doar și poate îl putem aprecia ca filozofic – care prin formulare consecventă ale întrebărilor dovedește existența filmului ca artă. În legătură cu cele amintite de mai sus, voi pune în centrul focal al cercetării mele operele ale doi regizori, care nu numai că au avut o influență majoră asupra filmelor lui Wenders, dar creațiile lor s-au dovedit a fi sisteme de referință. În așa fel este accentuată posibilitatea legăturii dialogice ale unor filme apărute la mare distanță în timp.

Evocarea personalității și operei lui Fritz Lang și a lui Friedrich Murnau ne va conduce la capitolul doi, care se ocupă cu compatibilitatea sau incompatibilitatea diferitelor metode de filmare. În acest capitol examinez cum influențează filmele americane mentalitatea și modul de creație al unui artist european, iar aceste sisteme de influențe cum se integrează, în general, ca parte constitutivă, în filmul european. Problema principală care se pune: oare, aceste influențe se manifestă în mod deschis, vizibil de către oricine, sau au un asemenea potențial de asimilare, încât numai cei avizați, numai cei care au cunoștințe prealabile diferite teorii ale filmului poate să le descopere. Problematice atitudinii de recepție, recunoașterea formelor deschise sau

camuflete ale autoreflexiei se află tot timpul în centrul atenției, deoarece în timp ce lucrarea examinează existența filmului ca artă, caută răspunsuri și la modurile cum universul wendersian împiedică închiderea în sine a filmelor, punând accent pe caracteristicile expresiei cinematografice.

Pe lângă diferite referiri la filmele dincolo de ocean, obiectul cercetării mele include și analiza, cum se schimbă de-a lungul timpului relațiile lui Wenders cu lumea nouă, ale căror mituri filmul nu numai că a transmis, dar parțial le-a și generat. Prin prezentarea genurilor de filme tipic americane, examinez și modul, cum westernul influențează optica peisajistică a lui Wenders și cum răspunde procesul de creație la anumite caracteristici ale filmelor detectiv. Tot aici, devine accentuat și o altă problemă primordială a existenței umane: găsirea unei case, unui cămin unde se simte acasă. Oare, în lipsa liniștei unui asemenea cămin, omul poate să se ocupe cu creație? Filmele lui Wenders nu au ca tema căutarea unui „homeland” în sensul geografic al cuvântului, ci mai ales descoperirea granițelor atitudinii creative și posibilitatea împăcării cu imposibilul. În decursul acestei căutări a binefăcătoarei liniște, trec într-o comparație paralelă creațiile regizorului japonez Ozu Yasujiro, un idol al lui Wenders, cu filmele examinate ale regizorului german și afirm în acest sens, că „ars poetica” lui Wenders se realizează de fapt prin compozițiile statice și modurile de privire meditative din filmele lui Ozu.

În capitolul trei al disertației tratez apariția formelor și modalităților de expresie ale autoreflexivității în arta filmului, luând în considerare spiritualitatea noului val francez, precum și metodele de pregătire ale filmului american din prima jumătate a secolului trecut, împreună cu influențele lor asupra filmelor lui Wenders. În acest sens examinez interdependența dintre conceptele de film modern și film de autor, precum și reinterpretarea rolului de autor al filmului, iar prin aplicarea procedurilor reflexive arăt noile posibilități de apariție ale relațiilor discursive dintre autor și public. Pornind de la formarea unei gândiri critice specifice, bazată pe intermedialitate-interacțiunea artelor, arunc o lumină asupra fenomenului de constituire în limbaj verbal al autoreflexivității din filme.

Capitolul patru tratează în mod amănunțit filmele de scurt metraj ale lui Wenders, arătând cum, prin ce concepții și mentalități ale autorului, s-au născut aceste creații, care sunt sintagmele folosite în limbajul visual, care sunt și cum se realizează acele apropieri tematice, care vor apărea mai târziu și în filmele lui de lung metraj. Cu această ocazie examinez folosirea concomitentă a oglinzirii documentariste a realității cu autoreflexivitatea demascantă a creării filmului, aplicarea

repetabilității ca forma simbolică, începerea filmelor fără introducere ca rol de generare al interpretabilității multiple, precum și caracteristicile spațiului visual filmatic cuprins în unghiul de vedere al camerei, cât și privirea meditativă și reflexivă asupra lumii. Filmele examinate descriu această atitudine ca un mod de viață, cu toate că în mod consecvent însăși existența lui este pusă sub întrebare. Pe baza acestor considerente se poate afirma, că problematica filmelor lui Wenders ne conduce retroactiv, în mod repetat, la ontologia filmului ca artă.

Capitolul cinci se ocupă cu detalierea aspectelor tehnice ale autoreflexiei, în perioada când imaginea privită cu ochiul și apoi filmată cu aparatul se înzestreaază cu noile atribute ale transformării realității. În filmele analizate, înregistrarea și asigurarea procesului de păstrare, prin intermediul unei prezențe tehnice determinante, sunt accentuate în mod conștient și consecvent. Astfel, tot timpul se atrage atenția asupra relației dintre realitate și artă, în timp ce suspansul productiv este asigurat de necesitatea și imposibilitatea armonizării dintre înregistrarea obiectivă și autoexprimarea subiectivă, precum și de simultaneitatea factorului uman redus la nivelul obiectelor și lumea lucrurilor subiectivate, respectiv dintre antagonismele existente între abordarea directă sau transmisă a realității. Aspectele tehnice actualizează problematica filmelor abordate la contemporaneitate și permit o privire asupra modului cum aceste filme se apropie de public în tratarea problemelor existențiale, bazate pe experiențe proprii.

Capitolul șase examinează coexistența narațiunii filmului bazată pe verbalitate și vizualitate cu formele autoreflexive. Posibilitățile filmului, construit din prezentarea mimetică a realității, au fost transformate de apariția narațiunii: orice întâmplare neverosimilă, ireală se poate prezenta ca realitate, deoarece este construită din imaginea lucrurilor existente în mod real, în timp ce ascunde actul povestirii. Aspectele narative au un rol accentuat în stabilire faptului, în ce măsură formele deschise sau camuflate ale autoreflexiei influențează actul de recepție a filmului. Autoreflexia nu rareori lichidează acceptarea ca realitate ale imaginilor din filme, deoarece, mai ales pe plan emotiv, împiedică trăirea și identificarea spectatorului cu cele văzute. Autoreflexia, atragând atenția asupra formei construite a întâmplării, diminuează iluzia filmului, conștienteză în spectator că vede numai imagini, dar crează și posibilitatea schimbării mediatice ale înțelegerii și interpretării.

Majoritate întrebărilor ivite în timpul cercetării au fost formulate nu înaintea pornirii examinărilor, ci în timpul desfășurării lor, scoțând în evidență, că procesul cercetării nu poate fi închisă, pe parcurs se nasc noi și noi dileme și întrebări. Filmele de scurt metraj din anii 1960 ale

lui Wenders, precum și cele de lung metraj, care preiau lumea vizuală, motivele, atitudinea creatoare și mentalitatea acestora în legătura cu autoreflexivitatea, au constituit obiectul cercetării. Filmele analizate au fost următoarele: *Vară în oraș* (Summer in the City, 1970), *Anxietatea unui portar de fotbal la lovitura de 11 metri* (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, 1972), *Alice în orașe* (Alice in den Städten, 1974), *Mișcarea falsă* (Falsche Bewegung, 1975), *Trecerea timpului* (Im Lauf der Zeit, 1976), *Prietenul american* (Der amerikanische Freund, 1977), *Starea lucrurilor* (Der Stand der Dinge, 1982), *Cerul deasupra Berlinului* (Der Himmel über Berlin, 1987), *Întâmplarea din Lisabona* (Lisbon Story, 1994). Cele două filme ulterioare nu aparțin filmelor din perioada timpurie, dar problematica lor constituie continuarea gândirii regizorului din peliculele precedente. *Cerul deasupra Berlinului* (1987) se încadrează în șirul filmelor cercetate, deoarece este cea mai cunoscută creație a regizorului, iar metodele de apropiere din prezenta disertație conduc la nuanțarea recepției, fac dezvăluiri importante privind natura dialogurilor din film și dovedesc, cum o creație de artă poate deveni scena unei convorbiri multimediale. *Cerul deasupra Berlinului* (1987) deschide teren și lirice verbale, neapărută în filmele precedente, și în acest mod nuanțează concepția intermedială a dialogului. *Întâmplarea din Lisabona* (1994), deși are o depărtare în timp, dar atât în modalitatea de prezentare, cât și în problematica generală este strâns legată de filmele timpurii, și totodată încheie șirul filmelor autoreflexive ale lui Wenders. Perioada de creație următoare necesită modalități de investigație complet diferite. Dar ar merita continuarea cercetării în această direcție, deoarece istoria perioadelor de creație, influențarea lor reciprocă, caracterul interstițial al unor ani, ar conduce la noi întrebări. Îndepărtarea de la aplicarea consecventă a autoreflexiei artistice, acel „de ce?” și „cum?”, ar necesita o examinare mai apropiată, eventual în continuarea celor cuprinse în prezenta disertație.

BIBLIOGRAFIE ALEASĂ

ADORNO, Theodor W.

1998 Filmes transzparensék. Ford. Györfly Miklós. *Filmspirál* IV. évf. 1: 146–154.

ALMÁSI Miklós

1992 *Anti-esztétika*. Budapest, T-Twins.

1999 Wim Wenders: Írások, beszélgetések. *Élet és irodalom* 37. sz.

<http://www.es.hu/old/9937/kritika.htm>

ARNHEIM, Rudolf

1985 [1962] *A film mint művészet*. Ford. Boris János. Budapest, Gondolat.

ASTRUC, Alexandre

1983 Egy új avantgarde születése: a kamera-töltőtoll. Ford. Berkes Ildikó. In: Zalán Vince (szerk.): *Fejezetek a filmesztétikából*. Budapest, Múzsák, 133–137.

BALÁZS Béla

1984 *A látható ember. A film szelleme*. Budapest, Gondolat.

BÁRON György

1986a *Hollywood és Marienbad*. Budapest, Gondolat.

1986b Tükröződések. *Filmvilág* 4: 35–37.

http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5850

2002 Filmtörténet tizennégy részben (XII.). A francia új hullám. *Filmtett*.

<http://www.filmtett.ro/cikk/1411/filmtortenet-a-francia-uj-hullam>

BARTHES, Roland

2000 [1985] *Világoskamra*. Jegyzetek a fotográfiáról. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa.

BAZIN, André

1995 *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Ford. Ádám Péter, Baróti Dezső, Brencsán János, Erdélyi Z. Ágnes, Hollós Adrienne, Örkényi Zsuzsa. Budapest, Osiris.

BEKE László, PETERNÁK Miklós (szerk.)

1987 *Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*. Budapest, Múcsarnok, Művelődési Minisztérium, Filmfőigazgatóság.

BELTING, Hans

2008 Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésében. Ford. Matuska Ágnes.

Apertúra Filmelméleti és Filmtörténeti Szakfolyóirat IV. évf. 1. sz.

<http://apertura.hu/2008/osz/belting>

BIKÁCSY Gergely

1992 *Bolond Pierrot moziba megy*. Budapest, Héttorony.

BÍRÓ Yvette

1982 *Profán mitológia*. Budapest, Magvető.

1994 *A hetedik művészet*. Budapest, Századvég.

2003 *Nem tiltott határátlépések*. Budapest, Osiris.

BLANCHET, C. – KERMAKON, J.

1985 Beszélgetés Wim Wendersszel. *Filmvilág* 12: 55–57.

BRANIGAN, Edward

2011 Narráció. Ford. Füzi Izabella. In: Füzi Izabella (szerk.): *Verbális és vizuális narráció*. Szeged, Pompeji, 39–70.

BRESSON, Robert

1980 *Noten zum Kinematographen*, München, Hanser Verlag.

BOEHM, Gottfried

1993 A kép hermeneutikájához. Ford. Eifert Anna. *ATHENAEUM. Kép-képiség*. 4. füzet, I. kötet: 87–111.

BOLTER, Jay David – GRUSIN, Richard

2011 A remedializáció hálózatai. Ford. Babarcsi Katica. *Apertúra. Film-Vizualitás-Elmélet* VI. évf. 3. sz.

<http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin>

BORDWELL, David

1996 *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet.

2004 A klasszikus elbeszélésmód. Ford. Mester Tibor. In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest, Palatinus, 182–228.

BUCHKA, Peter

1983 *Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme*. München, Hanser Verlag.

CARRIÈRE, Jean-Claude

1997 Mozi látatlanban. Ford. Ádám Péter. *Filmvilág* 7: 38–44.

CASSETTI, Francesco

1998. *Filmelméletek 1945–1990*. Ford. Dobilán Katalin. Budapest, Osiris.

COEN-SÈAT, Gilbert

1962 *Film und Philosophie*. Gütersloh, Bertelsmann.

DANTO, Arthur C.

1997 Mozgó képek. Ford. Elek Imola. *Metropolis* 3: 8–20.
<http://metropolis.org.hu/mozgo-kepek-1>

DELEUZE, Gilles

1997 A mozgás-kép és három változata. Ford. Kovács András Bálint. *Metropolis* 2: 10–19.

<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9702/deleuz1.htm>

1999 A gondolat és a film. Ford. Kovács András Bálint. *Metropolis* 4

<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9904/deleuze.htm>

2008a *A mozgás-kép – Film 1*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus.

2008b *Az idő-kép – Film 2*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus.

EIFERT Anna

1997 A kép az eltűnés esztétikájában, In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó: 381–396.

EISNER, Lotte H.

1994 *A démoni filmvásznon*. Budapest, Magyar Filmintézet – Filmvilág Szellemkép.

ELSAESSER, Thomas

1999 *Das Weimarer Kino*, Berlin, Vorwerk 8 Verlag.

2004 *A német újfilm*. Ford. Dobay Ádám. Budapest, Palatinus.

FÜZI Izabella

2008 A narratív film elméletei. *Apertúra. Film-Vizualitás-Elmélet* III. évf. 3. sz.

<http://apertura.hu/2008/tavasz/fuzi>

FÜZI Izabella (szerk.)

2006 *Vizuális és irodalmi narráció. Szöveggyűjtemény*. Ford. Ferencz Anna, Füzi Izabella, Milián Orsolya, Sággy Miklós, Török Ervin. Szeged.

FÜZI Izabella – TÖRÖK Ervin

2006 *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. Szeged.

[http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/tartalom.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/tartalom.html)

GOODMAN, Nelson

2003 Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól. Ford. Habermann M. Gusztáv. In: Horányi Özséb(szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Budapest, Typotex, 41–102.

GRAFE, Frieda

1976 Für Fritz Lang. Einen Platz, kein Denkmal. In: Peter W. Jansen – Wolfram Schütte (szerk.): *Fritz Lang*. München, Carl Hanser Verlag, 7–82.

- GRAFE, Frieda – PATALAS, Enno
1974 *Im Off. Filmartikel*. München, Carl Hanser Verlag.
- GROB, Norbert
1984 *Wenders: Die frühen Filme. Die Formen des filmischen Blicks*. München, Filmland Presse Verlag.
1991 *Wenders*. Berlin, Edition Filme.
- GUNNING, Tom
2004 Az attrakció mozija: A korai film, nézője és az avantgárd. In: Kovács András Bálint (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Szöveggyűjtemény. Budapest, Palatinus, 292–303.
- GYÖRFFY Miklós
1984 Lassú hazatérés. *Filmvilág* 4: 16–23.
http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6453
- GYÜREY Vera – HONFFY Pál
1988 *Chaplintól Mihalkovig*. Budapest, Tankönyvkiadó.
- HANDKE, Peter
1999 A Saint Victoire tanítása. Ford. Adamik Lajos. *Balkon* szeptember.
<http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/09/05hand.htm>
- HARTAI László – MUHI Klára
1998 *Mozgóképkultúra és médiaismeret*. Budapest, Korona.
- HEATH, Stephen
2004 Narratív tér. Ford. Simon Vanda és Borsody Gyöngyi. In: Kovács András Bálint (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Szöveggyűjtemény. Budapest, Palatinus, 119–182.
- HEIDEGGER, Martin
2006 [1938] A világgép kora. Ford. Pálfalusi Zsolt. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Fenomenológia és esztétika. Budapest, Kijárat, 87–108.
- IRZYKOWSKI, Karel
2011 [1924] *A tizedik múzsa*. Budapest, Brozsek Kiadó.
- JANCSÓ Miklós
1981 Vallomás a nagypapáról. *Filmvilág* 7: 28–29.
http://filmvilag.hu/xista_frame.php?&cikk_id=7395
- KOVÁCS András Bálint
1985 Európa és Amerika között. *Filmvilág* 12: 2–9.
http://www.filmvilag.hu/xereses_frame.php?&mod=tartalom&cikk_id=1813
1997 *Film és elbeszélés*. Budapest, Korona.
2008 *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*. Budapest, Palatinus.

KOVÁCS András Bálint (szerk.)

2004 *A kortárs filmelmélet útjai*. Szöveggyűjtemény. Budapest, Palatinus.

KOVÁCS Edit

2006 Képmontázs és képvessztés. Peter Handke és Wim Wenders együttműködéséről.
Nagyvilág 8. sz. 707–718.

KÖSTER, Werner

2015 *Wim Wenders und Peter Handke. Kongenialität – intermediale Ästhetik –
Kommentartbedürftigkeit*. Marburg, Tectum Verlag.

KRACAUER, Siegfried

1975 *Theorie des Films*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

1991 *Caligariól Hitlerig*. Ford. Siklós Ferenc. Budapest, Magyar Filmintézet.

LOTMAN, J. M.

1977 *Filmszemiotika és filmesztétika*. Ford. Réthy Ágnes. Budapest, Gondolat.

MANOVICH, Lev

2011 Mi a digitális mozi? Ford. Kiss Gábor Zoltán. *Narratívák* 2011/10. Budapest,
Kijárat Kiadó: 159–181.

MARTIN Ferenc

2013 *A félelem képei*. Budapest, L'Harmattan – Könyvpont.

MITRY, Jean

1968 *A film esztétikája és pszichológiája*. Ford. Heszke Béla. Budapest, Filmtudományi
Intézet.

MORIN, Edgar

1958 *Der Mensch und das Kino*. Stuttgart, Klett Verlag.

MUHI Klára – PERLAKI Tamás

1990 *Wim Wenders*. Kortársaink a filmművészetben. Budapest, Múzsák Közművelődési
Kiadó.

MÜLLER, Jürgen E. – VORAUER, Markus (szerk.)

1993 *Blick-Wechsel: Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Münster, Nodus
Publikationen.

MULVEY, Laura

2000 A vizuális élvezet és az elbeszélő film. Ford. Juhász Veronika. *Metropolis*. 4: 12–
23.

<http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>

NÁNAY Bence

1997 Gilles Deleuze – a filmelmélet kopernikuszi fordulata. *Metropolis* nyár: 5–9.

PAECH, Joachim

1988 *Literatur und Film*. Stuttgart, J.B.MetzlerVerlag.

PÁPAI Zsolt

2001 Mesterbeállítás. Howard Hawks rejtőzködő kamerája. *Filmvilág* 12: 48–49.

http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=3535

PASOLINI, Pier Paolo

1977 Das Kino der Poesie. In: Peter W. Jansen–Wolfram Schütte: *Pier Paolo Pasolini*. München, Hanser Verlag, 49–77.

PETERNÁK Miklós (szerk.)

1996 *Végtelen kép. Bódy Gábor írásai*. Budapest, Pesti Szalon.

PETHŐ Ágnes

2003 *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Csikszereda, Pro-Print Könyvkiadó.

PETHŐ Ágnes (szerk.)

2002 *Képtávitelk. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár, Scientia Kiadó.

PIELDNER Judit

2015 *Szóveg, kép, mozgókép kapcsolatai Bódy Gábor és Jeles András filmművészetében*. Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság.

PINTÉR Judit

1995 Megölni a filmet. Wenders Lisszabonban. *Filmvilág* 5: 59–60.

RICOEUR, Paul

1997 *Fenomenológia és hermeneutika*. Ford. Budapest, Kossuth.

SADOUL, Georges

1982 *Geschichte der Filmkunst*. Frankfurt am Main, Fischer Verlag.

SÁGHY Miklós

2009 Makacs realizmus, avagy miféle fikció a (képi) valóság? *Apertúra Filmelméleti és Filmtörténeti Szakfolyóirat* 1.

<http://apertura.hu/2009/tavasz/saghy>

SOURIAU, Étienne

1997 Filmológia és összehasonlító esztétika. Ford. Koffán Zsófia. *Filmspirál*, III. évf., 2. sz: 25–55.

- SONTAG, Susan
1971 *A pusztulás képei*. Ford. Göncz Árpád. Budapest, Európa.
- STERNBERG, Josef von
1967 *Ich Josef von Sternberg*. Freiburg, Velber Verlag.
- SZILÁGYI Gábor
1995a *A film fogalma. A sajtóság természetrajza*. Budapest, Magyar Filmintézet.
1995b A film maradjon „tisztá”. *Filmkultúra*6: 15.
- TAYLOR Kirsten
2015 *Egy töprengő munkamániás*. (Ford. Szijj Ferenc)
<https://www.goethe.de/ins/hu/hu/kul/mag/20471501.html>
- THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David
2007 *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Palatinus.
- VINCZE Teréz
2013 *Szerző a tükörben* Budapest, Kijárat.
- VERNET, Marc
2007 Belenézni a kamerába. *Metropolis* 2: 38–49
2010 *A hiány alakzatai*. Ford. Füzi Izabella és Kovács Flóra. Szeged, Pompeji.
- VERTOV, Dziga
1973 *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*. Ford. Veress József, Miskey Pál. Budapest, Magyar filmtudományi Intézet és Filmarchívum.
- VIRILIO, Paul
1992 *Az eltűnésestétikája*. Ford. Klimó Ágnes. Budapest, Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám.
- WENDERS, Wim
1987 Tokyo-Ga. Úti napló. *Filmvilág* 6: 28–33.
1994 *Einmal: Bilder und Geschichten*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.
1999 *Írások, beszélgetések*. Ford. Fésős András és Zalán Péter. Budapest, Osiris.
- WHITTOCK, Trevor
1997 Nyelv, metafora és a filmkép. Ford. Farkas Csaba, *Filmspirál* III. évf., 4. sz: 47–73.
- ZALÁN Vince
1998 Fejezetek a dokumentumfilm történetéből. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *Szöveggyűjtemény a mozgóképkultúra és médiaismeret oktatáshoz*. Budapest, Korona. 149–152
<http://mediamania.gportal.hu/gindex.php?pg=27952054&nid=4562074>

