

Az illúzió alaptanúsítványa

Absztrakt

A tanulmány fő tézise, hogy Antonioni *Nagyítás* (1966) című filmje nem pusztán művészet és valóság problematikus viszonyát tárja fel, hanem kifejezetten a film és a valóság kapcsolatáról szól. A különböző, vizuális trükkökként is felfogható eszközök (vágás, térkezelés stb.) vizsgálata révén kiderül: a *Nagyítás* arra irányítja rá a figyelmet, hogy látásunk becsap minket, mivel a látványélményt a befogadó intellektuális közreműködése hozza létre. A néző éppen úgy jár el, mint a film főhőse: gyilkosságot vél látni, mindeközben pedig úgy gondolkodik, ahogy a film szerveződik - számára a valóság mint a film-fikció illúziója adott. Antonioni a trükkök segítségével a filmélményt szervező látás lebontására törekszik, akárcsak az avantgárd hagyomány.

Szerző

Kele Fodor Ákos 1983-ban született Karcagon. Az ELTE végzős filozófia-esztétika szakos hallgatója. Filmkritikái a *Filmtett* folyóiratban és a *Prae.hu* portálon jelentek meg. 2007-ben Kolozsváron, a Sapientia - Erdélyi Magyar Tudományegyetemen tartott filmes tárgyú előadást. A *Prizma* filmművészeti folyóirat szerkesztője és az *Eső* irodalmi lap szerkesztőbizottsági tagja.
kelefodorakos@gmail.com

Az illúzió alaptanúsítványa

1. Bevezető

A *Nagyítást* (1966, Michelangelo Antonioni) szokásosan mint művészet és valóság viszonyát tematizáló filmet aposztrofálják. Ez azonban csak közelítőlegesen igaz, és két okból meglehetősen pontatlan. Az egyik ok, hogy a filmben nem művészetről, hanem legjobb esetben is fotóművészetről van szó; a másik, hogy a történet keretét adó, ominózus fotók fotódokumentumok. Sokkal pontosabb megállapítás volna tehát, ha a film témáját mint a dokumentum(-reprezentáció) és a valóság viszonyát adnák meg. Elemzésemben azonban még ennél is tovább kívánok menni: legfőbb állításom, hogy a *Nagyítás* a filmi reprezentáció és a valóság viszonyáról kíván valamit mondani.

2. A storyboard

Éppen most tehetünk úgy, mintha élne,
és a nyomozásunkkal ölhetjük meg annyira, hogy ne fogjon rajta a halál.

Mészöly Miklós: *Film*



Nagyítás (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966)

Az értelmezés számára első ránézésre kézenfekvőnek tűnik, hogy Thomas gyilkosság szemtanúja volt ^[1]. Ám ha komolyan vesszük azt – és semmi nem szól ellene –, hogy nézőként ugyanannyi tudásunk van a „történekről”, mint Thomasnak, akkor a következő megállapításokra kell szorítkoznunk: Thomas kimegy a parkba, lencsevégre kap egy férfit és egy nőt, majd a nő követeli tőle a felvételeket, aki végül egyedül az üres parkon át távozik. Fotósunk előhívja a képeket, a nagyításokon a bokorban egy revolverest látni, a bokor tövében pedig egy testszerű alakot. Visszamegy a parkba és talál egy (a parkban látott férfihoz hasonló) holttestet.



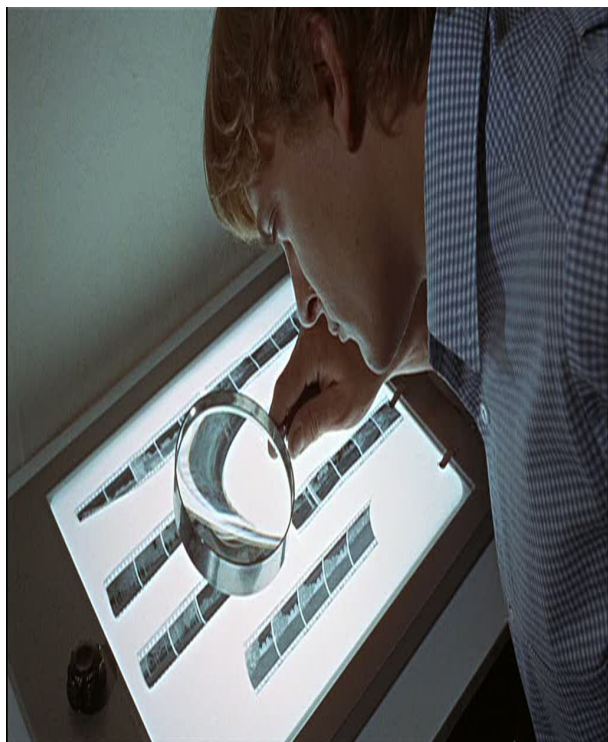
Nagyítás (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966)



Nagyítás (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966)

Mindezekén túl csak találgatásokba bocsátkozhatunk. A kézenfekvőnek tűnő összefüggéseket feltáró találgatásokkal szemben azonban – pusztán demonstratív cézzal – érdemes ellentalálgatásokat felmutatni. Az, hogy a revolver kire szegeződik, illetve, hogy azok a képek azonos időpillanatban készültek-e, amelyeket Thomas egymás mellé helyez és egymásra vonatkoztat, nem felfejthető. Természetesen nincs bizonyító ereje – mint ahogy az ellenkezőjének sem -, de megjegyezhetjük, hogy a pisztolylövést nem hallani, ugyanakkor nincs a revolveren hangtompító. A magyarázó összefüggésekre vonatkozó találgatások abszurditását jelzi, hogy az sem kizárt, hogy a férfit szívroham érte, mivel golyónyomot nem látni rajta. Mindezt arra akarom kifuttatni, hogy fotósunk bármifajta szemtanúsága kérdőjeles, tulajdonképpen „nem volt jelen” a feltételezett eseménynél – ő maga is beismeri: „nem tudom, nem láttam”. Ebből az következik, hogy a vélt „történetet” ő hozza létre.

Ami ennél is fontosabb, hogy e létrehozás pontosan úgy épül fel, ahogy a film(élmény) szerveződik. Amikor Thomas kiaggatja a fotókat és nagyításait, szorosan egymás mellé, voltaképpen a nagyítások által, változó közelségű beállításokkal „felplánozza” a parkbéli eseményeket és egy *storyboard*ot készít, hogy rekonstruálja a „történeteket”.



Nagyítás (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966)



Nagyítás (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966)



Nagyítás (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966)



Nagyítás (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966)

Ahogy azután a képek viszonyba lépnek egymással, az megegyezik a Kulesov kísérletében demonstráltakkal: az egymás mellé (vagy egymás után) helyezett képek a befogadó intellektuális közreműködésével, alkotó hozzájárulásával teremtő erejűek; vagyis új, a két „kép” egyikéből sem

kifejthető jelentés jön létre. ^[2] Thomas úgy kezdi működtetni az állóképeket, mint sorozatot, amelyek az egymásra következés logikájából eredően felvázol(hat)nak egy történetet, vagyis kipótolhatók a képek közötti narratív hézagok (ezt persze úgy kell érteni, hogy ő előfeltételezi, hogy *valami* történt, tehát van egy *meghatározott* „fabula”, melynek nincs birtokában). Tulajdonképpen az „összeszerelés” tág értelmében vett montázst készít és szemlél.

A fotósorozat tehát egyfajta film a filmben, vagyis a *Nagyítás* a filmről szól azáltal, hogy (vissza)utal saját filmi eredetére, vagyis a filmbéli narrativitás eredetére.

3. A celluloid és az agy

Mindenekelőtt erre ne gondolj: »Mi mehetett itt végbe a szememben vagy az agyamban?«

Wittgenstein

Mielőtt azonban a narrativitás kérdéseire rátérnék, egy terminológiai zavar eloszlatásának érdekében, továbbá, hogy állításaimat egy más oldalról is megtámogassam, hadd hozakodjak elő egy ismeretelméleti és egyben ontológiai okfejtéssel. Azt mondani, hogy „az agy(am) gondolkodik” végzetesen félrevezető, ugyanis egy zavaros elképzelést rejt magában. Az agyam működési mechanizmusai ugyanis nem állnak kauzális viszonyban a gondolkodásom folyamataival. Az agy a neurobiológia tárgya, a gondolkodásom (intencionális aktusaim mint az élményvilág velejárója) pedig egy fenomenológiailag elgondolt *tudat* része. Az a kijelentés, hogy „miközben gondolkodok, valami végbemegy az agyamban is” pontosabban jelzi, hogy az ok-okozati struktúrában leírható szinaptikus működés és az élményvilág pusztán *korrelatív* viszonyban állnak egymással. A fentebbi példamondat tehát egy tiltott határátlépéssel létrejött „kevert” diskurzus eredménye, mely káros és megtévesztő.



Nagyítás (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966)

Hasonló zavaros viszony áll fenn az „összeszerelésként” vagyis technológiailag felfogott montázs (mely celluloidképek puszta sorozata) és a montázs azon értelme között, amelyet szervezett élményként adnak meg ^[3]. Az egymást követő celluloidképek között nincs kauzalitás, sem narráció. Mindezek pusztán a tudat oldalán adekvát fogalmak. Ennek kapcsán érdemes megemlíteni Wittgenstein *aspektuslátásról* szóló elemzését is, melyből szintén kiderül, hogy a *képtárgy* és a *látásélmény* korántsem esnek egybe. A kacsanyúl-kép nem *okozza* a nyúlról vagy kacsáról való látásélményt. ^[4] Természetesen ezt a napnál világosabb axiómaként fogadják el a filmelméletben, gondoljunk csak a korai montázs-elméletek felismerésére: a képek közötti összefüggést a *befogadó intellektusa* teremti meg.



Nagyítás (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966)

Mégis találkozni olyasféle zavaros kijelentésekkel hogy „a montázs funkciója az ok-okozati összefüggések kifejezése”; vagy ami még súlyosabb: „a második kép az előző következménye, annak okozata”. A *kép* terminus vádolható egyértelmű kétlakiséggel: eldönthetetlen, hogy a kép mint képkocka, snitt stb. vagy mint „képmény” értelemben van jelen ^[5]. Akkor látjuk tehát világosan a helyzetet ha felismerjük, hogy a leghelyesebb megfogalmazás így szól: befogadói aktusaim révén kauzális viszonyt *tulajdonítok* a képek *között*.

Mindez azért fontos, mert amikor azt mondjuk, hogy a fényképész egy összeesküvéses gyilkosság szemtanúja, akkor ugyanúgy járunk el, mint a fényképész: *pusztán* összefüggéseket *tulajdonítunk*. Ő úgy *véli*, bizonyítékot birtokolt a gyilkosságról, és mi is azt *hisszük*, hogy gyilkosság történt. Kevert „szóhasználatot” hoztunk létre. A fotósnak képei vannak, kauzális viszonyok nélkül, ő konstruálegy történetet egy kauzális modell alapján, mely vagy valós vagy nem. Mi pedig filmet *nézünk*, és akárcsak Thomas, történetet *látunk*. Ahhoz viszont, hogy közelebb kerülhessünk a filmhez – miként Susan Sontag írja a *Persona* kapcsán – „ellen kell állni a kísértésnek, hogy mindenáron »mesét« hámozzunk ki a filmből” (Sontag, é.n.123.). Távolság kell tehát tartanunk magunkat a fotó által megelevenített film „fabulájától” és figyelmünket a „film-mint-tárgy” felé kell fordítanunk. Az elme pusztá konfabulációja ugyanis önmagában mit sem ér.

4. A látás áldozata

A húszas-harmincas években, bár voltak erős tendenciák, még nem dőlt el teljesen, hogy a film (uralkodóan) narratív művészet lesz. Ekkorra persze már a legtöbb eszköz és az azokra vonatkozó

elmélet készen állt a tekintetben, hogy az élmény szintjén miként vagyunk képesek történetet „látni” és „olvasni”. Az elbeszélői filmekkel szemben azonban számos alkotás egészen más igényekkel lépett föl. [6] Bár a „reprezentáció kódjai” nem voltak lefektetve, az avantgárd filmek tulajdonképpen megvádolták a szokásos, realista „látás” dominanciáját [7]. Számos film alkalmazott olyan eszközöket, melyek e „látást” dekonstruálják, megvilágítva és megingatva annak arbitrárius ideológiáját. [8] A „tények” erőszakossága a dokumentumként artikulált filmekben ugyanis annyira erős (volt), hogy a reprezentáció mintegy átveszi az irányítást a néző felett: megvakítja a „szem” (a „látás”) kritikai erejét, biztosítva ezáltal a film hitelességét és verizmusát. [9] A szürrealista filmek például egyértelműen ennek a kritikai attitűdnek a visszanyerését teszik lehetővé. Számos ilyen alkotásban a szándékoltan nem a történetvezetést elősegítő inzertek például arra kényszerítik a „szemet”, hogy a háromdimenziós tér illúziójából visszalépjen egy lapszerű síkra; a film a perspektivitás illúziójára utalva felmutatja saját működésének törvényszerűségeit. [10] A példák sora persze folytatható volna, ám minthogy nem kívánok hosszas történeti fejtegetésbe bocsátkozni, elég annyi, hogy a film ekkoriban legalább annyira jelentette magát a celluloidot, az anyagot, melyet anyagként munkáltak meg, és az élményben fel kívántak mutatni (pl. a filmszalagon átvert szögek, sajátos egymásra-fényképezések, stb.). A film tehát nem csak élmény, hanem „élmény-mint-anyagélmény” volt jelen. Ez pedig – ellentétben a klasszikus elbeszélői filmmel – annak az élményben megjelenő reflexiós készségnek (és egyben hatványozott, megemelt élménynek) a táptalaja volt. Az avantgárd film feladatának tekintette, hogy permanensen számot adjon filmiségéről.

E kissé nehézkes és sűrű expozé után, az alább következő részekben azt kívánom megmutatni, hogy a *Nagyítás* távolról ugyan, de miként illeszkedik ebbe a hagyományba, más szóval hogyan irányítja a figyelmet általában a film természetére.

A *Nagyítás*beli szokásos „látás” működtetését és annak destrukcióját Bordwell fogalmain keresztül lehet a legjobban megvilágítani. A narrativitás alapszerkezetére vonatkozó elemzésében kimutatja, hogy létezik a fabulában lévő üroket „hangsúlyozó” illetve „leplező” szűzsé. A „hézag” ráadásul lehet viszonylagosan *diffúz* vagy *koncentrált* (Bordwell, 1996: 68.). Bordwell fogalmi hálóján belül maradva, a *Nagyítás*ról elmondható: ravaszsága abban áll, hogy az „űrök” és az „űrökhöz” viszonyuló szűzsé minden válfajával operál, méghozzá igen sajátos módon. A hangsúlyozó szűzsé esete a parkbéli nő többszöri reklamációjában érhető tetten; ez figyelmezteti a nézőt, hogy van valami, amiről tudnia kellene. Leplezi ugyanakkor a parkbéli események megannyi részletét. A nagyítások által a film ismét információt adagol, és újabb üroket hangsúlyoz („miért?”, „hogyan?” stb.). Ami azonban a legfigyelemreméltóbb, hogy a *diffúz ürt egy koncentrált ürre utaló hangsúlyozással leplezi*. Arról van szó, hogy a film egészét tekintve, mivel semmit sem tudunk meg pontosan a történetekről, egy diffúz ürrel állunk szemben – ezt a fajta „ürt csak általános, jellegzetes feltételezésekkel” (uo.) [kiemelés tőlem], erősebben megfogalmazva *találgatásokkal* tölthetjük be. Előkerülnek azonban a képek (hangsúlyoz egy konkrét ürt, például a haláleset hogyanját), ezáltal koncentrált információhiányt léptet fel; a hangsúlyozott „állandó ürok pedig »fűrésző« [kiemelés tőlem] stratégiák alkalmazására” készítetik a nézőt, hogy az elmulasztott információk után

kutasson. A film ezen a ponton olyan szűzsé-stratégiákat is működtet, amelyek a detektív-történetek sajátjai; a fotókat voltaképpen, mint egy „nyomozati anyagot” nyújtja át a nézőnek és Thomasnak, hogy rágódjanak rajta. Meg is teszik; és pontosan ezáltal „altatja el” az arra vonatkozó kételyeket, hogy nem látni semmi konkrétat a parkban. Leplezi tehát a fabula diffúz hézagát – így esik a néző a „látás” áldozatául. A „fürkésző” stratégiák alkalmazására irányuló készítés pedig abból származik, hogy a *Nagyítás* táplálja a kulcsinformációk szűzsé általi adagolásába vetett hitet. A kulcsinformációk persze elmaradnak; csak a film végén válik világossá, hogy semmit nem fogunk megtudni. Éppen ezért mondja Bordwell is, hogy bár él a detektív zsáner egyes elemeivel, „Antonioni *Nagyítását* nem tekinthetjük bűnügyi történetnek: túl kevés információval szolgál ahhoz, hogy a főhőst vagy a nézőt képessé tegye a rejtély megoldására (vagy akár az elkövetett bűn meghatározására)” (Bordwell, 1996: 67.). A bűnügyi „motor” tehát lefullad, és nem váltja be a hozzá fűzött reményeket – ez a *Nagyítás* legnagyobb és legravaszabb szemfényvesztése.

Ezzel pedig eredetére utal: a „történetlátás” élményét destruálja, eközben pedig folytonosan megjelöli saját filmiségét, csakúgy, mint a fentebb említett történeti példák.

5. A perceptuális káprázat

Azt illetően, hogy a „látás” hogyan szerveződik, és miként visz tévutakra, a bizonyítékok szűkebb köre a *Nagyítás* szerkezetéből fejthető ki. Antonioni ugyanis folytonosan csapdába ejti a nézőt; már a nyitójelenetben a bolondját járatta vele: a párhuzamos montázs – egyfelől a hippipantomimosok infantilis ámokfutása a belvárosban, másfelől a menedékhely rongyos lakóinak kiáramlása a külvárosi utcákra – egy társadalomkritikai jelentéshorizontot involvál. A két „képsor” által megképzett jelentéskomplexum azonban hamar darabjaira hullik, amikor látjuk, hogy a főhős, eltávolodva a hajléktalanoktól, leveti koszos felöltőjét, és beugrik nyitott tetejű luxusautójába. A jelenet fordulata azzal szembesíti a nézőt, hogy a képsorok alapján létrehozott, megelevenített egy szokásos jelenést („képsorokat” hozva létre). Talán nem túlzó azt állítani, hogy a párhuzamos montáznak ez a válfaja logikailag Kulesov montázs-kísérletéből ered. A jelentés azonban e jelenetben sohasem létezett, ennek oka pedig az *elhallgatás* vagy *leplezés* struktúrájában keresendő, amely szintén végigvonul a filmen. ^[11]



Nagyítás (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966)

Antonioni az első divatfotózás-jelenet alkalmával is utal a filmi illúzió alapjelenségére és ezáltal a film eredetére. A *jump cut* perceptuális káprázata (amely Méliès ugró-trükkjeire megy vissza) a fotóexponálás reprezentánsává válik. A látás fiziológiai „tehetetlensége”, tökéletlensége az, amely a filmkockák pergését képes folyamatos mozgásként érzékelni; ugyanakkor jelen esetben éppen az ellenkezője történik: az ugróvágás során a „már távollévő” képélmény még él, és a következőre kopírozódik, állóképélményt hozva létre. A fotókészítés azonban a filmszalagon nem tetten érhető, pusztán az élményben válik hozzáférhetővé. Ebben a jelenetben tulajdonképpen a vágás (*ki-vágás*) válik az exponálás metaforájává. Voltaképpen a „megörökített”, az „időből kiemelt pillanat” éppen az, amely hiányzik a képsorból. [12]

A Thomas által újból és utolsó alkalommal megpillantott nő a járókelők között úgy tűnik el egy csapásra, mint a kámfor. Valószínűleg abban a beugróban, sikátorban téveszti a befogadó is szem elől, ahol Thomas is hasztalan keresi. Ez a finom trükk, ha meggondoljuk, a néző szempontjából ugyancsak nagyon eleven káprázat – csak technikailag nem számít ugró-trükknek, az élmény ugyanaz. Ebben az esetben is illúzióteremtéssel állunk szemben: ugyanúgy ki vagyunk szolgáltatva a látásélménynek, mint a fotós. Nézzük az eseményt, de nem látjuk. Nem látjuk, a nő *hogyan* tűnik el.



Nagyítás (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966)

Az utolsó bizonyíték, amely a filmi eredetre illetve annak illúzió jellegére utal, a *Nagyítás* egészét átszövi. Antonioni speciális, a nézői tájékozódást teljességgel ellehetetlenítő térkezeléséről van szó. A fotós műtermének alaprajzát csak nagy nehézségek árán lehetne rekonstruálni; azt, hogy különböző szobák hogyan nyílnak egymásra, illetve melyik szinten helyezkednek el, Antonioni szándékosan nem teszi nyilvánvalóvá és követhetővé. A legizgalmasabb azonban a park kifordított tér-struktúrája. Amikor Thomas éjszaka a holttest után kutatva másodszor jár a park fennsíkján, a lépcsősor végénél kilép a képből és a kamera vagyis a filmfigyelem, megakad egy távoli, a fennsíkra tornyosuló fényreklámon. A hullát a tér túloldalán találja. Mikor azonban az átmulatott éjszaka után visszatér, feljön a lépcsőn, átsétál a tetem helyéhez, majd tovább a fennsík legtávolabbi csücskéhez, és *azon a ponton* néz fel a már kialudt fényreklámra.



Nagyítás (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966)

E feltérképezhetetlen tér-forma tehát egyfajta *nem narratív tér*, amelybe az események nem a megszokott térszerkezet mentén rendeződnek el. Bizonyos értelemben a kulesovi „alkotó földrajz” (Bíró, 2001: 102.) egyik esetével állunk szemben, azzal a különbséggel, hogy itt nem a különböző terekben felvett jelenetek összevágása hoz létre szintézist, és őrzi meg a jelenet egységét, hanem éppen ellenkezőleg, a „földrajz” van kijátszva a cselekmény ellen. Voltaképpen a park szerkezetének destrukciója (vagy ha úgy tetszik dekonstrukciója) egy *nem narratív locust* hoz létre: a „megtörtént események” valóságosságát kezdi ki; vagyis elbizonytalanít a tekintetben, hogy valóban ott és olyképp ment végbe az „esemény”, ahogyan (Thomas és) a néző elgondolta. Ez az expresszív tér tehát *szuggesztív* tér; a tér szokásos érzékelését – mint makacs és hamis illúziót – egy újabb filmi illúzióval rombolja le.

6. Valóságtapasztalat mint pantomim



Nagyítás (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966)

A *Nagyítással* Antonioni arra irányítja rá a figyelmet, hogy a film (mint élmény, mint Egész) a tárgyak vagy a fizikai valóság szintjén sohasem létezett, hanem a szellem értelemadása által áll fenn. A film ezáltal „átlelkesítve” a valóság illetve a valószerűség illúzióját kínálja fel. Mindaz, amit Thomas valóságnak könyvel el (például a „gyilkosság”), s mindaz, ami a képekből alkotott filmből kiókumlálható: merő spekuláció; vagyis számára a film illúziója az élet illúziójellegének alaptanúsítványa. Ehhez a belátáshoz a pantomim-tenisz juttatja el: számára a valóság *mint* (filmi) fikció adott. Ezzel *Nagyítás* azt mondja ki, hogy a film és a filmi valószerűség sohasem olyan létmódban volt jelen, mint a pusztá kép, hanem olyképpen, mint a „teniszlabda”, ami nincs, s amit mégis vissza lehet dobni.

Jegyzetek

1. Nézetem szerint nem tartható Kovács András Bálint álláspontja, miszerint a „*Nagyításban* a kép azt ábrázolja, ami a valóságban van, [...] a [gyilkosságra vonatkozó] tudást tudományos módszerek közvetítik, amit a technikai felnagyítás képvisel”; valamint, hogy objektív „racionális viszony van kép és valóság között”, vagyis „közvetlen kapcsolat van a gyilkosság ténye és a pisztoly képe között” (Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*, 120-121.). Egyfelől nincs semmiféle „bizonyíték” a filmben a *gyilkosságra* nézve; ezen túlmenően pedig nem lehet következetesen érvelni a valóság és képi reprezentáció ontológiai azonosságát hirdető nézet mellett (még ha pusztán a főhősnek tulajdonítjuk is). Elég csak arra gondolni – miként Bourdieu is kifejti –, hogy a fénykép nem rögzít, hanem aspektus, sík, (vagy akár *nagyítás!*) stb. mentén szervez. Az objektivitás látszatát nem a valósággal való megegyezésnek, hanem azoknak a szervező szabályokhoz való alkalmazkodásnak köszönheti, amelyek „szintaxisát” meghatározzák (Pierre Bourdieu: „A fénykép társadalmi definíciója”, In *A sokarcú kép*. 226-228.). Az objektivitás mellett kitartó érvelés egy olyan esztétikát sejtet, amely teljességgel alárendeli a jelölőt a jelöltnek (i.m.: 235.), ez pedig rendkívül problematikus.

2. Itt Bíró Yvette elemzésére támaszkodtam; lásd: *A hetedik művészet*, 85.
3. Vagyis azt, amelyre Bazin úgy utal, hogy az, amit a levetített képsorból látunk (André Bazin: *Mi a film?* 12.).
4. Vö. Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. 282-302.
5. A félreértések és csúsztatások elkerülése érdekében a *kép* szót, amennyiben „képélményt” értek alatta, idézőjellel fogom ellátni.
6. Elég az avantgárd olyan nagy film-ikonjaira gondolni, mint Léger *Ballet mécanique*, Duchamp *Anémic Cinéma* című filmje vagy a Dalí és Buñuel által jegyzett *Un Chien andalou*. (Ezen történeti példákat nem egy közvetlen „leszármazási sorrend” bizonyítására kívánom felhasználni, hanem kizárólag úgy tekintek rájuk, mint amelyek esztétikájukkal logikailag – vagy ha úgy tetszik „technikailag” – kapcsolódnak a *Nagyítás* hoz.)
7. Itt Thomas Elsaesser érveire támaszkodok, lásd: *Dada/Cinema?*. In *Dada and Surrealist Film*. 19.
8. Érdemes megfontolni ebből a szempontból a szem jelentőségét *Az andalúziai kutya*ban; valamint azt a tényt, hogy a „történet” egységes keretbe foglalására irányuló olvasatok mennyire szerteágazóak és sokfélék, pontosan azért, mert felrúgja a klasszikus narratív sémákat. Egy szigorúbb értelemben *Az andalúziai kutya* mutat ugyan narratív vonásokat, maga azonban mégsem narratív film.
9. Lásd: Tom Conley: *Documentary Surrealism: On Land without Bread*. In *Dada and Surrealist Film*. 176.
10. I. m., 186.
11. A kulesovi montázs jelentésszegző hatása tulajdonképpen a két kép közötti, a képek egymásra vonatkozását szavatóló „kép” *hiánya* folytán lehetséges. A jelzések közül ugyanis a hézagok a legvilágosabbak, továbbá ezek hozzák működésbe a befogadó hipotézisalkotási folyamatát (lásd: Bordwell: i.m., 68). A *Nagyítás* nyitó jelenete pedig egy hiányzó „premissza” révén képes az elvárás-elvárás kijátszás mechanizmusát fölépíteni.
12. A „*hamis illesztés*” – ahogy Deleuze mondja – egy „máshol-létet” valósít meg, amely a Nyitott egyik dimenziója, vagyis egy minőségi változás (lásd: *A mozgás-kép*, 43.).

Irodalomjegyzék

- Bazin, André: *Mi a film?*. Budapest, Osiris, 1999. 493.
- Bíró Yvette: *A hetedik művészet*. Budapest, Osiris, 2001. 426.
- Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996. 374.
- Bourdieu, Pierre: A fénykép társadalmi definíciója. In *A sokarcú kép - Válogatott tanulmányok*. Szerk. Horányi Özséb. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982. 226-244.
- Conley, Tom: *Documentary Surrealism: On Land without Bread*. In *Dada and Surrealist Film*. Ed. by Rudolf E. Kuenzli, h.n., MIT Press, 1996. 176-198.; originally published in New York, 1987, by Willis Locker & Owens.
- Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Budapest, Osiris, 2001. 304.
- Elsaesser, Thomas: *Dada/Cinema?*, In *Dada and Surrealist Film*. Ed. by Rudolf E. Kuenzli, h.n., MIT Press, 1996. 13-27.; originally published in New York, 1987, by Willis Locker & Owens.
- Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*. h.n. Palatinus, 2002. 339.
- Sontag, Susan: Bergman: *Persona*, In *A pusztulás képei*. Budapest, Európa, é.n. 117-145.
- Wittgenstein, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások*. Budapest, Atlantisz, 1998. 344.

Filmográfia

- *Nagyítás* (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966)

© Apertúra, 2009. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2009/nyar/kele-fodor/>

