Marc Vernet

Egymásra fényképezések

Absztrakt

A hiány alakzatai harmadik fejezetében Marc Vernet az egymásra fényképezés és az áttűnés hatásmechanizmusait vizsgálja. Az alakzat ellaposító (kétdimenziós) hatását, a tartalmazottság, a szubjektivitás jelölését, az egymásra helyezett képek közti metonimikus-metaforikus viszonyokat és főleg a térszerkezetet átalakító struktúrát a szerző fotók, festmények, plakátok és filmrészletek szoros elemzésén keresztül térképezi fel.

Szerző

Marc Vernet az Université Denis Diderot tanára. Olyan kötetek társszerzője, társszerkesztője, mint a *Christian Metz et la théorie du cinéma* (Michel Marie-val) vagy az *Esthétique du film* (Jacques Aumont-nal, Alain Bergalával, Michel Marie-val).

Marc Vernet

Egymásra fényképezések

1

Az alábbiakban Edgar Morin világosan fogalmazott: „*az ismétlés ellaposító hatására jelekké merevedő szimbólumok katalógusában*” a legfontosabb a „*hervadó virágcsokor, tovaszálló naptárlapok*” mellett az egymásra fényképezés. A film újításai gyorsan elhasználódnak: míg Mélièsnél az egymásra fényképezés primitív és mágikus erővel rendelkezik a szellemek, a jelenések, a helyettesítések és a megkettőződések esetében, később „*affektív-szimbolikussá (emlékezés, álom), majd tisztán jelzésértékűvé válik*“ [1], olyasmivé, ami a tik és a trükk között helyezkedik el.

A későbbiekben Christian Metz a jelenséget összetettebben, e történetet pedig kevésbé lineárisan fogja fel, amikor az egymásra fényképezést és az áttűnést vizsgálva egy olyan filmes elemre figyel fel, amely egyszerre technikai jellegű és mágikus, és több értelemben is kevert jellegű: egybeolvadás és elkülönülés [2], a kijelentő [*énnonciative*] és a felidéző [*évocatrice*] jegy [3], az elsődleges és a másodlagos [4], a metafora és a metonímia keveréke [5]. Metz szerint ezen többszintű keveredésnek köszönhető az egymásra fényképezés filmes hatékonysága, ami pedig a maga részéről megmagyarázza az eljárás mai napig való fennmaradását ellentétben a más, vele egy időszakban feltűnő „kiszáradt [*dédséchés*] jelekkel”, amelyek azóta már eltűntek, mint a Morin által említett elhervadt virágok és letépett naptárlapok. Bár a filmi jelölés ezen elemei gyorsan szétmorzsolódtak, az egymásra fényképezés a nosztalgia kitüntetett alakzataként megőrizte feszültségkeltő és kontemplációs erejét, nyelvi és poétikai hatékonyságát. Anélkül, hogy visszatérnék Christian Metz-hez, de továbbra is az ő munkájára támaszkodva, szeretnék rámutatni az egymásra fényképezés egy másik keveredésére, amely a narratív filmen belül betöltött figuratív státuszához köthető.

2

Beineix Betty Blue (37°2 le matin, Jean-Jacques Beineix, 1986) című filmjének plakátja

A modernista Beineix nem ismerte Morin következtetéseit, *Betty Blue* című filmjének (37°2 le matin, Jean- Jacques Beineix, 1986) plakátján az egymásra fényképezést alkalmazta az arcot és tájképet összekapcsoló klasszikus montázsban.

A talaj és a két épület csak a vékony, a keret legaljára száműzött sávot foglalja el. A felkelő, de láthatatlan nap fekete részletekké alakítja a két kunyhó körvonalait, ezáltal olyan konzisztenciát és színt ad nekik, mint a föld színe. A talaj felett lévő sárga szegély gyorsan elmosódik, így helyet hagy az ég színének, ami először nagyon halvány, majd a tengerkékig sötétedik a plakát teteje felé. A talaj és a kékség között a levegő által körvonalazódik a színésznő alakja, akinek a kontúrtalanul ábrázolt felsőtestéből egyedül csak az arc képez zárt formát, jóllehet a haj feketesége már nem jelenik meg az ég kékjében: elveszik a ködben. A plakátot egy nagyon erőteljes vertikalitás és a szem felfelé irányuló mozgása jellemzi. Egy földi nő alakja a magasba emelés révén kiemelődik, éterivé válik, s kiteljesedik. Alighogy megformálódik ez az alak, máris lopva megszökik nemcsak önnön elmosódottsága által, hanem a címzett nélküli, a képmezőn kívülit megcélzó, a magasba, máshova révedő tekintet által is. E tekintet tükrözi a képen a jövőbeni, plakátot szemlélő néző lelkiállapotát, akit ez az imaginárius nyitány arra ösztönöz, hogy elmenjen a moziba és megnézze a filmet. Ez utóbbit a plakáton a képmezőn kívüli képviseli, mivel gyanítható, hogy a film képes válaszolni a sztárszereplő kitérő, titokzatos tekintetére.

A kép vertikalitása valójában eléggé lapos [6]. Nem azért, mert egy olyan toposzról van szó, amely a női létet egy kissé fellengzősen jeleníti meg, hanem azért, mert a kép nem más, mint egy felület azáltal, hogy a talajt s az ellenfényben megjelenő épületeket egyetlen színnel ábrázolja, továbbá a test azon túlexponálása által, amely megfosztja azt körvonalától és kiterjedésétől, és így az árnyékok a háttérből jönnek létre. Az egymásra fényképezés – két perspektivikus kép egymásra

helyezése által – mind a két képet megsemmisíti, s így egy kivételes kétdimenzionalitásba kényszeríti őket, amelyben felülkerekedik a részek [*découpes*] játéka: a háttér felszínre kerül, a felszín révén a háttér eltűnik. [7] Tudjuk, hogy ez volt Magritte kiindulópontja is. A mélység e megszüntetése – ami laposságot és vertikalitást kölcsönöz a plakátnak – az első „*eltérés a fotograficitástól*“ [8], amit a két fotó egymásra helyezése vált ki. A francia „sur-impression” [9] kifejezés ezt az ellaposítást emeli ki, míg az angol az egymásra helyezést (*superimposition*).

Bellotto, Veduta di Vienna dal Belvedere, 1759-60

A második eltérés, s ez gyakori az arc egymásra fényképezésénél, az ugyanabban a keretben megjelenő arc és táj közti méretarány elhagyása. Ha minden egyes elem egy perspektivikus rendszer alapján kerül a helyére, aztán el van laposítva, akkor a két megjelenített elem kapcsolata nem perspektivikus, hiszen a felsőtest közelijét nem úgy észleljük, mintha közelebb lenne, mint maga a táj, hanem úgy, mint ami a talaj *felett* helyezkedik el ugyanabban a beállításban. Merthogy a ráfényképezett elemnek (és íme itt is van a fotograficitástól való harmadik eltérés) megvan az a sajátossága, hogy nincs más háttere, mint az elem, amelyre ráhelyeződik, akárcsak a blue box technika esetében. [10] Az egymásra fényképezés ebben különbözik a *vedutá*tól vagy a mise en abyme-tól: jóllehet az egymásra fényképezés is egy hozzátoldó eljárás, melyet egy összetett kép létrehozása érdekében használnak, nem egyszerűen egy képbe beillesztett másik képről, egy másik keretben bekeretezett részről vagy egy másik felett megjelenő regiszterről van szó. A mi példánkban a ráfényképezett arc csak a képmező egy részét foglalja el, és mégis az egész képmezőre kihat, mivel maga a befogadó kép a kerete, s így a két motívum közti aránytalanság ellenére egyetlen tér jön létre. A ráfényképezett arc egy olyan taxéma, amely a minőség hatásával bír [11]: bár körülhatárolt és bekerített, *szétterjed* a képmező egészében, ahová önnön jegyeit szállítja egy megkettőzött térbeli mozgás, az áttűnés által, egy olyan időbeli mozgás révén, amely előidézi és egyben meg is szünteti. Egyetlen egy eset van, amikor az egymásra fényképezés nem itatja át az egész képmezőt. Ez akkor valósul meg, amikor a ráfényképezett elem tiszteletben tartja azon kép perspektivikus rendszerét, ahová integrálódik (erre még visszatérek). A mágia, melyet Morin Mélièsnél észlel, az alakzat ez utóbbi esetéhez tartozik.

A minőség ezen hatása, mely a látható trükkhöz hasonlítható, s önmagában is észlelhetővé teszi az egymásra fényképezést, ellentétes jegyekkel ruházta fel az egymásra fényképezést a többi hasonló rendszerhez képest. A Schüfftan-eljárás [12], a háttérvetítés és a kasok alkalmazása szintén ilyen összetett képeket eredményez, melyekhez a film gyakran fordul; ide tartozik az egymásra fényképezés is, amennyiben egy olyan reprezentációról van szó, amely nem a puszta

fotograficitásnak köszönhető, ha ez utóbbit úgy fogjuk fel, mint a vetítendő kép egyetlen blokkban történő rögzítését. A Schüfftan-eljárás és a háttérvetítés abban hasonlít az egymásra fényképezéshez, hogy mindkettő két heterogén elemet kapcsol össze egyetlen keretben egyetlen tér létrehozására. De különbözik is a „mi" egymásra fényképezésünktől, amennyiben a trükk – ami csak a kép egy részét érinti – láthatatlan marad (Schüfftan-eljárás, néha háttérvetítés), vagy legalábbis észlelhetetlen (kasok, néha háttérvetítés). Mindazonáltal ezen eljárások alapvetően különböznek az egymásra fényképezéstől, hiszen mindig igyekeznek tiszteletben tartani a teljes, minden felhalmozott elemet magában foglaló perspektivikus rendszert.

A ráfényképezett elem elkeretezése [*décadrement*] itatja át tehát a képmező egészét – a ráhelyezett motívum és a hátteret alkotó kép között létező aránytalanság „ellenére" (talán azt kellene mondani „miatt"). Ez az elkeretezés magyarázza részben az egymásra fényképezés (esetlegesen többszörös) használatát a klasszikus filmben a rövid, felgyorsított részek esetében, melyeknek jelentése a pillanatnyi lassítás egy esemény vagy egy cselekvés kapcsán. [13] Az amerikai film az egész országot érintő hír bejelentésénél is alkalmazza, amelyet reakciók tömkelege „robbantott ki", s amely maga is reakciók tömkelegét váltja ki, [14] vagy egy hirtelen katonai roham bemutatásánál, ahol az akciók úgy követi egymást, mint képek a keretben. Az egyetlen beállításban megjelenő egymásra fényképezés jelzi a gyorsaságot és az egyidejűséget, s ezáltal közli, hogy a keretben bármi váratlanul előbukkanhat „bárhonnan". Amit itt tér-időbeli összefüggésben vizsgáltunk, pszichológiai összefüggésekben is megközelíthető az őrület megjelenítésében.

Három eltérés jelenik meg tehát az egymásra fényképezés kapcsán: ellaposítás, aránytalanság a perspektívában, elkeretezés és szétterjedés.

3

Az egymásra fényképezés miatt fellépő ellaposodás paradox eset, hiszen a *több* reprezentáció (két vagy több tér egy keretben) *kevesebb* reprezentációt eredményez a vizuálisan észlelt mélység eltörlése, két perspektivikus kép egyetlen beállításra való kivetítése miatt. De ez az eltérés csak megkétszerezi azt az eltérést, amely elválasztja a „normális" fotót a valóságtól. Akárcsak a fotókópia esetében, az egymásra fényképezés fotográfiai megkétszerezése maga után vonja a fotograficitást és a hűséget érintő veszteséget (ezt közli velünk a *Betty Blue* plakátja a szereplőt illetően).

Piero della Francesca Krisztus ostorozása

Ekképpen a kereten belül *reprezentációs fokozatok* jönnek létre egyre növekvő lényegvesztéssel. A fotograficitás nem homogén, nem egységes, nem aknázza ki teljesen a konkrét jelenlét hatását, a valóságbenyomást, ami talán a tér egyetlen blokkban rögzített felvételéből ered. Vannak fokozatai, csakúgy, mint a jelenlétnek és a hiánynak. Mindez nemcsak a filmre jellemző, és nem is csak a fotográfiára. Már a reneszánsz festészet játszott a reprezentáció ezen fokozataival. Carlo Ginzburg kimutatta ezt Piero della Francesca *Krisztus ostorozása* című képe kapcsán, [15] ahol is a festmény jobb oldalán egy fiatal halott fiú áll mezítláb a két élő között, és hallgatja azok beszélgetését. Már a perspektivikus festészetben is ez a középső szereplő köztes szereplő, egy fantom, egy visszajáró lélek, aki egy láthatatlan ráfényképezés révén a két „jelenlévő" beszélgetőtárs közé ékelődik be azért, hogy figyelmesen tudja követni azok társalgását úgy, mint Ariel [Damiel] [16] a *Berlin felett az ég* című filmben (Der Himmel über Berlin, Wim Wenders, 1987).

Berlin felett az ég (Der Himmel über Berlin, Wim Wenders, 1987)

Tudjuk, hogy a kialakulóban lévő fotográfia spiritizmussal is foglalkozott, 1850-től az egymásra fényképezés segítségével realista keretben klisírozta az átmeneti ektoplazmákat. Ott van például a hírhedt spiritiszta jelenés azon az anonim fotón, amelyen a három szomorú alak elé egy fátyolszerű anyag iktatódik be, amelyet egyszersmind halotti lepelnek és léleknek is vélnek. Vagy egy másik, sokkal megindítóbb és kissé árnyaltabb, szintén anonim fotón egy gyerek – olyan sápadt, mint a negatív – visszatér a halálból apjához, hogy még egyszer, ám örökre megfogja az apa kezét. [17] Még kimunkáltabb, de mégis kevésbé rafinált Oscar J. Rijlander [18]*Hard Times* című fotója [19], ahol a szegénység miatt gondolatokba mélyedt apa kétszer is ráfényképeződik kis alvó családja alakjaira. A gondterhelt apa férfias alakjában a szomorúság és a bűntudat újfent visszatérő alakzata jelenik meg, aki még akkor is virraszt, amikor az ártatlanok pihennek; ez az alakzat – amely már a spiritiszta fényképeken is „tanúsítja" a halottak emlékét – tűnik fel a *Betty Blue* plakátján is.

Oscar Gustav Rejlander: Hard Times (1860)

Az egymásra fényképezés fotográfiai megkettőzése által, mely áttetszővé teszi a szubjektumot, a reprezentációhoz a *megidézés* is hozzáadódik. Elég, ha a néma-, majd a hangosfilm ezt a ráhelyezett

motívumot beilleszti a perspektívába, hogy a fantomok az élők bútorai közötti cirkáljanak, mint ahogy az a *Topper*-sorozatban [20] történik vagy King Vidor *Our Daily Bread* (1934) című filmjében. A *Topper*-filmekben a jókedvű fantomok komikus, szerencsés kalandjait kísérjük figyelemmel. Vidornál a drámai aspektus dominál. A hős elmenekül az általa alapított falusi közösség nehézségei elől elhagyva feleségét és önnön társait, hogy a városba menjen egy rosszéletű lánnyal. De az első kanyarnál a kocsi fényszórói előtt egy odaadó, ám már elhunyt jóbarát kísértete jelenik meg hirtelen, és arra utasítja a férfit parancsoló gesztussal, hogy térjen vissza övéi közé. Ez nem más, mint a bűntudat és az ítélkező lelkiismeret furdalás ráfényképezett képi megjelenítése, amelyet a némafilmben előszeretettel használtak, és amelyben a hiányzó [*l'absent*] egy realista reprezentáció keretén belül tűnik fel úgy, mint a koponya a hajdani festészetben, így emlékeztetve az alapvető erényekre.

Áttetsző alakok a Topper Returns című (Roy Del Ruth, 1941) című filmben.

Áttetsző alakok a Topper Returns című (Roy Del Ruth, 1941) című filmben.

Áttetsző alakok a Topper Returns (Roy Del Ruth, 1941) című filmben.

Áttetsző alakok a Topper Returns (Roy Del Ruth, 1941) című filmben.

Miután a reprezentáltat majdnem a reprezentálóra helyezi vagy a fiktív háromdimenziós létet a reális kétdimenziósra, az általa teremtett ellaposítás, továbbá önnön áttetsző jellege révén, amely másodszor is megfosztja a tárgyakat és a szereplőket szubsztanciájuktól, az egymásra fényképezés teljesen újraalkotja magát önnön matériáját segítségül híva – a fikció oldalán a valószerűség következő szintje is megszületik: a gondolat, az emlék és a szellem képi megjelenítése. Különös fortély ez, ahol a realistának mondott „rögzítés" alkalmazásának megismétlése egyenesen egyfajta alkímiához vezet, amelyben a megidézéssé vált reprezentáció láthatóvá teszi a láthatatlant. Ez mégsem egy erőteljes és új paradoxon, hiszen a perspektíva feltalálása a kezdetektől fogva lehetővé tette kiváltképpen a festészet számára, hogy „ábrázolja" az eszményi városokat, képzeletbeli tájakat és természetfeletti lényeket: az angyalokat vagy a Szentlelket. A fikció szintjén az egymásra fényképezés láthatóvá teszi a láthatatlant, a diszkurzus szintjén azonban ez a trükk azt is láttatja, amit a film rendszerint elrejt, azaz a film alapvető működését, ami abból áll, hogy a mozgásban (a filmszalag mozgása a gépben és a reprezentált mozgása a vetítővásznon) egyesít két különböző rögzített fotogrammot, amelyeket összeköt egy másik képlékeny egységben. Ebből a szempontból az egymásra fényképezés és az áttűnés mint montázselemek a vetítővásznon a filmforgatás és a vetítés általános folyamatára utalnak. Az egymásra fényképezés ereje ahhoz kötődik, amit technikai működése – mely leplezett marad a vetítővásznon – mágikus hatásából a történet javára megerősít.

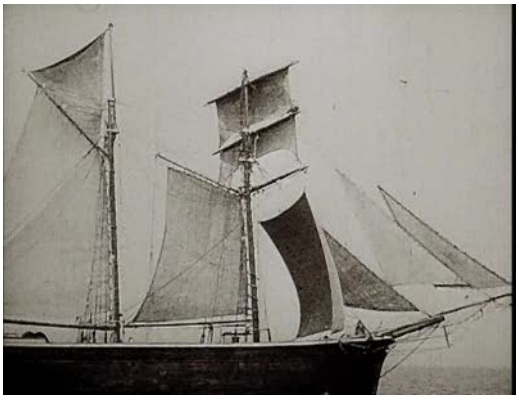
4

Az egymásra fényképezés legegyszerűbb formája és a vele összefonódó áttűnés kezdetben még nem rendelkezett mágikus erővel. Egy szintaktikai elem volt, ami egy metonimikus retorika segítségével „honosította" magát azért, hogy megkönnyítse az átlépést az egészből annak egy része felé, a tartalmazótól a tartalmazott felé: a hovatartozást jelölte. A leginkább köznapi használata és funkciója a ráfényképezett, írott megjegyzések, amelyek mintegy felbélyegzik a képet. Mint például *A máltai sólyom* Roy del Ruth- (The Maltese Falcon, Roy del Ruth, 1931) és John Huston-féle (The Maltese Falcon, John Huston, 1941) változataiban, ahol az első beállításokban a város neve megjelenik a városról, San Franciscóról készült beállításokon, hogy közhelyesen jelezze, hogy az írott megjegyzés „mögött" feltűnő kép egy földrajzi egységhez tartozik, s annak egy részét mutatja. A belső felvételek teljesen megszokott módon egy épületnek vagy egy lakásnak a névtáblája „alatt" jelennek meg.

A máltai sólyom (The Maltese Falcon, Roy del Ruth, 1931)A máltai sólyom (The Maltese Falcon, John Huston, 1941)

A máltai sólyom (The Maltese Falcon, Roy del Ruth, 1931)A máltai sólyom (The Maltese Falcon, John Huston, 1941)

Van az áttűnésre egy egyszerű példa a *Nosferatu – Drakula* című filmben (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), ahol a távoli vitorlás képére ráhelyeződik a felülnézetből vett zárt fedélzeti nyílás képe, és a nagyítóhatás segítségével nagyközeliben mutatja a látható egység részét teljes egészében. Matroska-baba effektus: a hajó magában rejti a fedélzeti nyílást, ahonnan aztán előbukkan a szörny, de ez alkalommal „természetesen”, a második előbukkanás rögtön hitelesíti is az elsőt, s így hozzáad annak mágikus hatásához.



Nosferatu – Drakula (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)

Nosferatu – Drakula (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)

Nosferatu – Drakula (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)

Nem gyakran figyelünk föl rá, de ez a tartalmazó-tartalmazott viszony ugyanúgy megjelenik a nagyközeliben mutatott arc ráfényképezésekor. Még mielőtt a gondolatot, a szubjektív képek sorát vagy egy emlékező és mesélő személyhez köthető képek sorát jelölné, az egymásra fényképezés – megjelenítve egy másik, nagyobb teret az arc „alatt" – egyszerűen azt jelzi, hogy ez az emberi alak a gondolat, az emlék tartalmazója. Az alakzat szerepe itt megegyezik az írott városnév vagy egy lakás névtáblájának szerepével, célja, hogy a beállítás tartalmát lokalizálja, elhelyezzen San Franciscóban, illetve egy bármilyen személy terében. Szemben azzal, amit Edgar Morin mond, ez az útjelzőpózna-funkció, melyet az egymásra fényképezés betölt, nem is megmerevedett, és nem is megkésett, hiszen láttuk már működni a *Nosferatu – Drakulá*ban, ahol a vitorlás úgy foglalja magába a fedélzeti nyílást, akárcsak az arc a gondolatot. Helynév, homlokzat, ajtó és arc – mindnek ugyanaz a pozíciója az egymásra fényképezés más motívumaihoz viszonyítva. Egyébként éppen a tartalmazó-tartalmazott viszony tárja elénk például az egymásra fényképezésben a megjelölt színhelyet (tartalmazott) egy betűsorban (tartalmazó). Jóllehet más esetekben az egymásra fényképezés lehetővé teszi a képmezőből a képmezőn kívülibe való átlépést, a fentebb említett példáknál a kívülről belülre, a képmezőből a láthatón kívülibe való átlépést könnyíti meg. King Vidor egy másik filmjében, a *Tömeg* című̈ben (The Crowd, King Vidor,

1928) az egymásra fényképezés eléggé kezdetleges formája igazolja az előbbieket. A hőst egy baleset emléke gyötri, amely kislánya életébe került. Az egymásra fényképezés a gyötrelmet a hős *homlokán* lokalizálja megteremtve e címke révén azt az ablakot, amely lehetővé teszi, hogy „lássuk" a hős koponyáján belül az elveszített kislányt, akire gondol. A homloka „mögött" van emlékezetének tartalma, egy olyan képi megjelenítéssel ábrázolva, amely még mindig igyekszik tiszteletben tartani a perspektivikus rendszert.

Tömeg (The Crowd, King Vidor, 1928)

Tömeg (The Crowd, King Vidor, 1928)

Tömeg (The Crowd, King Vidor, 1928)

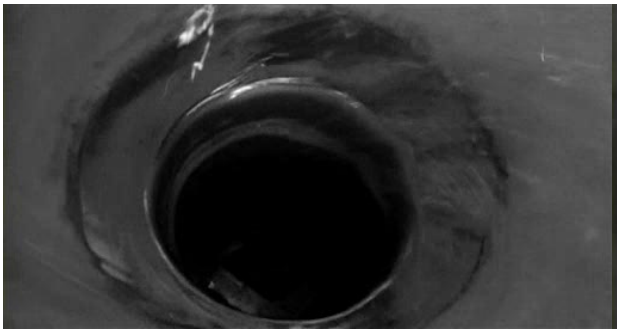
Az egymásra fényképezés a behatolás alakzata, amely a hovatartozást jelzi, s amelyet sokszor megelőz egy előrekocsizás vagy egy zoom – például amikor egy arcról van szó -, melyeket az egymásra fényképezés kiterjeszt, amennyiben, mint például a *Nosferatu – Drakulá*ban helyettesíti ezeket. Az egymásra fényképezés így egy endoszkopikus vagy falon áthaladó kocsizássá válik.

5

Az áttűnésben az egymásra fényképezés lehetővé teszi az arc alapján a gondolathoz való hozzáférést egy olyan technikai trükk által, amely egy lehetetlen előrekocsizást helyettesít (egy másik nagyítóhatást), így az is lehetséges, hogy a gondolat egyfajta trükként működik az egyik helyről a másikra való átlépéshez. Ekképpen a szereplőt az álmodozás pozíciójába helyezzük fizikailag a mise-en-scene, diegetikusan a történet által azért, hogy az egymásra fényképezéssel egy másik helyhez és időhöz kapcsoljuk (a flash-back esetében). A térbeli és időbeli fizikai távolság a pszichikai egyesüléssel tehát megszűnik. A *Danger Signal* című filmben (Robert Florey, 1945) az

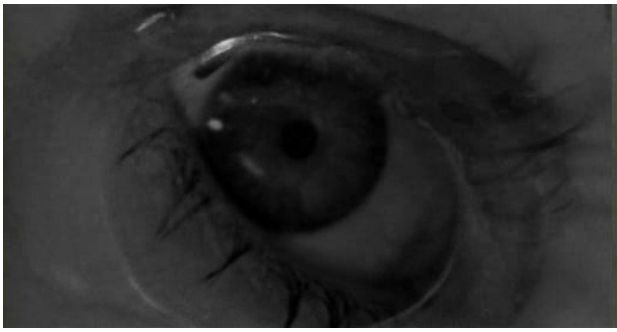
irodában dolgozó hősnő aggódik az otthon maradt vőlegénye miatt. Mivel ez már előzetesen jelzett, a film így finoman lépked egyik helyről a másikra. A szituáció tökéletes szimmetriája könnyíti meg magát a lépkedést, mivelhogy mind a két szereplő éppen gépel. Az egymásra fényképezés nem csak a szereplők testét alakítja cseppfolyóssá, cseppfolyóssá teszi a film testét is.

A *Conspirators* című filmben (Jean Negulesco, 1944) a szituáció és az eljárás azonos, csakhogy itt többet tudunk. Az előrekocsizás az ágyon elnyújtózó, álmatlanságban szenvedő, szemét a képmezőn kívüli felé emelő hősnő irányába történik. Elválasztották barátjától, aki önnön hibájából börtönben van. Elérzékenyült arcán a rács fekete mintázata jelenik meg, ami egyre inkább elfedi arcát. Ezután egy hátrakocsizás következik, mely a rács mellett a bebörtönzött és úgyszintén elmerengő férfit láttatja. A metonimikus kapcsolat – ami először a gondolataival (a börtönnel), majd a rabbal köti össze az elrévedt nőt – itt *erőltetett*, hiszen csupán a szereplő „gondolata" legitimálja nehézkesen. Mindazonáltal az egymásra fényképezés másból táplálkozik: abból, hogy az emlék felidézésének oka a fizikailag megtapasztalható, fájdalmas szétválás. [21] Innen ered bizonyos szituációk – mint „az ablakban" állás vagy „a vonaton" utazás pozíciójának – elsőbbsége, amikor is az ablaküveg vagy egy útszakasz *választja el* a szereplőt egy helytől. Ezen elválasztottság által a metonímia újraéled a metafora segítségével pontosan az egymásra fényképezés pillanatában, hiszen ekkor a börtön rácsozata, mielőtt még a rabra utalna, először a fiatal nőt zárja be. A vizuális szimmetria – ami a *Danger Signal*ban az átlépést könnyítette meg – pszichikai szimmetriává válik a *Conspirators*ben, hiszen az egymástól elszakított két szereplő külön-külön is a rab helyzetében találja magát; a nő a szobájában, távol a férfitól, a férfi a cellájában, távol a nőtől. Az egymásra fényképezés tehát itt nemcsak a gondolat révén történő térbeli átvitel, hanem egy érzelmi átvitel is, melyben a nő a saját helyzetére utaló rácsok mögött találja magát, még mielőtt a rácsok elvezetnének a férfihoz. Az egymásra fényképezésben a metonímia és a metafora egymásra helyeződik, hiszen a térbeli átvitel tárgya (a börtön rácsa) Hedy Lamarr arcát csíkozza. A láthatón kívüli és a képmezőn kívüli is egymásra helyeződik, hiszen a keretben létrejön egyfajta tekintetet követő illesztés, amely a börtön rácsozata mögött láthatóvá teszi az eget, mint ahogy azt elég ravaszul igazolja is az a látószög, amelyből a börtön ablakát felvették, ferdén (kissé) alulnézetből. Ez az egymásra helyezés többszörös fokozata, ami egyenlővé teszi a (révedező) tekintetet és a gondolatot, a látottat és a tudottat, a képmezőn kívülit és a láthatón kívülit. [22] Végtelen számú keverékek keveredése.

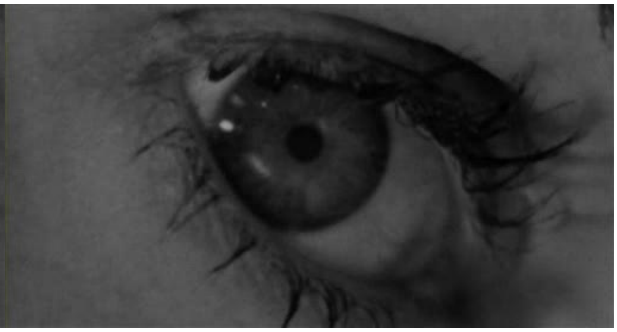


Psycho, Alfred Hitchcock, 1960

Psycho, Alfred Hitchcock, 1960



Psycho, Alfred Hitchcock, 1960



Psycho, Alfred Hitchcock, 1960

Most csak ennyit jegyzek meg: a révedező arc esetében az egymásra fényképezés afféle Kulesov-effektus, ami a szereplőre – egyazon beállításban és keretben – annak a tárgynak a minőségét ragasztja, amelyre a szereplő éppen gondol. [23] A *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) híres egymásra fényképezése jó példa, amikor is egy áttűnés révén lehetővé teszi az átmenetet a zuhany lefolyójáról [*bonde de douche*] a hősnő élettelen szemére, a kieresztő szemre [*l'œil-bonde*], amelyből az élet már kiáradt.

6

Már láttuk *A kamerába nézés* című fejezetben, hogy a frontálisan mutatott arc nagyközelije gyakran jelöli az álmodozást, csakúgy, mint a zárt szemek vagy a hősnő magasba révedő szeme a *Conspirators*ben vagy a *Betty Blue* plakátján. Gyakran találunk tehát egymásra fényképezéseket az arcok ilyen pozicionálásakor, ami arra utal, hogy a szereplő egy másholban van elmerülve a közvetlen környezetével való bármiféle kapcsolat nélkül.

De ez csak egy eset, illetve a szituációnak egy része, melynek megvalósítását az egymásra fényképezés viheti véghez. Az arc-táj kapcsolat ugyanis reverzibilis. Térjünk csak vissza még egyszer Beineix plakátjához! Ott a felsőtest egy elmosódó, ám kitörölhetetlen jegy, mely úgy tűnik, hogy mindörökre megbélyegzi a tájat. Az arc felkínálkozik ijesztő jelenléte és nyugodt uralma révén, de ugyanakkor tagadja is jelenlétét transzparenciája és fantomszerű fokozatos eltűnése által,

ami jelzi a már lezárt múlthoz – mintha egy elveszett tárgy lenne – való és a lehetetlen jövőhöz – mintha egy megfoghatatlan tárgy lenne – való kötődését is. Az egymásra fényképezés így ábrázolja a *hely szellemének* banális gondolatát, miközben elválaszthatatlanul összeköt egy teret a hiányzó emlékével, aki annak tulajdonosa [24] annyira, hogy nem tudjuk eldönteni, melyik hozta létre a másikat, melyik a másik emanációja. Természetesen a fantom is megjelenik, de különösképpen az a tény, hogy az egymásra fényképezés egy kettős hovatartozást jelez a motívumok közötti kölcsönös minőségcsere által. Mindez kétértelműségében is nyilvánvaló a *Tragédie Impériale* (La Tragédie Impériale, Marcel L'Herbier, 1933) és a *Window* (The Window, Ted Tetzlaff, 1949) utolsó beállításainál.

L'Herbier filmjének végén Harry Baur-Raszputyin arca ráfényképeződik *sfumato* a stúdióban felgyülemlett hórengetegre, amely Oroszország egészét hivatott megjeleníteni. A film egész végig a szereplő oximoronokban bővelkedő jellemével játszott: komor vadállat és misztikus erő, nehéz felfogású barom és szelíd látnok egyszerre. Az utolsó beállítást megelőző jelenet és kivégzésének jelenete is ezt emeli ki: óriási adag szertől megmérgezve, fegyvergolyóktól átlyuggatva, a kolosszus nem veszít semmit erejéből; belső szervei elpusztíthatatlannak, szétroncsolhatatlannak tűnnek, akár a vaddisznó, mely a mitikus vadászatról szóló elbeszéléseket gazdagítja. Kétszeres megfordítás a történetben: az állat egy misztikus erőt képvisel, ez az erő azonban ördögi. Teljesen természetes tehát, hogy hírhedt halála után Raszputyin visszatér az elhagyatott táj képére ráfényképezve, hogy a túlvilágról megismételje átok-jóslatát és azon felfordulásokat, melyek Oroszországot sújtani fogják. Raszputyin arca és üzenete közismert lesz az egész birodalomban, és egybemosódik annak történelmével. Nem tudjuk tehát megmondani, hogy Raszputyin szelleméről van-e szó vagy Oroszország lényegi tulajdonságáról, amit az egymásra fényképezés létrehoz: *egy gondolat megtestesítését*, egy *allegorikus* értelmű végső jelöltet. Ebben az utolsó egymásra fényképezésben Raszputyin nem orosz, hanem Oroszország maga. Az arc a táj antropomorfizációja (ezért vagyunk allegorikus regiszterben) és a táj a szereplő gondolatának kiterjesztett reprezentációja. Oroszország Raszputyinnak adja önnön minőségeit, és fordítva. Itt az egymásra fényképezés révén az azonosuláson keresztül átlépünk az egyértelmű hovatartozásból az összemosódásba, a kettős hovatartozásba, ahol mindegyik keretben lévő motívum a másik illusztrációja olyannyira, hogy már nem is lehet őket egymástól elválasztani.

Mint minden jó amerikai krimi, a *Window* egy olyan történetet mesél el, amelynek alapja egy gyerek megkínzott ártatlansága, akit egy erkölcstelen gyilkospár gyötör. Mindez New Yorkban egy fullasztó, nyári éjszakán történik. De végül az ártatlan győzedelmeskedik a gonosztevők fölött, akiket a rendőrség megállít. Az utolsó beállítás egy áttűnéssel kapcsolódik az előzőhöz. Az in extremis megmenekülő és a már megnyugodott anyját újra megtaláló, így az anyja mellett megbúvó gyereknek a fejéről készített kép ráhelyeződik a következő képre, a Manhattan felhőkarcolóinak sora mögött felkelő hajnal képére. Az anya és a város egészséges gyerekeket mutat fel. A gyerek az anyához és a városhoz tartozik, és mind a kettő védelmezi őt. De másrészről a gyerek megmentette New Yorkot azzal, hogy rendőrkézre jutatta a bűnösöket, és így megóvta a várost a gonoszoktól. Az ártatlanságát és az oltalmát ajándékozza a városnak. Mostantól fogva a

város hozzátartozik: a következő filmig az utcáin sétálhat, és nyugodtan játszhat. Vége a filmnek, vége az éjszakának, vége a gondoknak: vissza lehet térni a normális élethez és a nyugalomhoz egy két okból is állandósult, rögzült kép révén. A születő napfény megtisztítja a várost a problémáktól, és az élet hajnala – a gyerek által – az ártatlanság új pecsétjét adományozza neki. Hajnal és újjászületés: ez az egymásra fényképezés az áttűnés által egy igazi alleluja. A meglepetést az okozza, hogy az egymásra fényképezés élesen fenntartja a vizuális elkülönítést a gyerek, az anya és a város között azért, hogy jobban elindítsa a kölcsönös attribútumcserét egy kettős hovatartozásban, ahol a szereplő és a díszlet egybeolvad, egymás tükreiként funkcionálva. A *Window*-ban csakúgy, mint a *Betty Blue*-ban vagy a *Tragédie Impériale*-ban a ráfényképezett motívumra jellemző elkeretezés lehetővé teszi a motívum számára a képmező egészében való szétterjedést, a képmező pedig hatással van a motívumra a szimbolikus attribútumok keveredése által.

A motívumok kettős hovatartozása és kölcsönös egymásba foglalása arra ösztönöz, hogy átgondoljuk, amit eddig mondtunk a tartalmazó-tartalmazott kapcsolatról – legalábbis a szereplő gondolkodási folyamatának pszichologizált esetében. Az egész képmezőt betöltő nagyobb egységre ráfényképezve az arc nagyközelijét, a nagyítóhatás révén a tartalmazott (például a táj) jóval terjedelmesebb, mint a tartalmazó. A *Gyanakvó szerelem* (Suspicion, Alfred Hitchcock, 1941) című filmben Joan Fontaine-Lina Mac Kinlaw elképzeli, amint Cary Grant-Johnie úgy gyilkolja meg őt, hogy egy hatalmas szikláról taszítja le: a táj ráfényképeződik a rémült arcra. A *Megszállott* (Possessed, Curtis Bernhardt, 1947) című filmben pedig Joan Crawford-Louise Howell visszaemlékezik a boldog időkre, régi, előkelő házára. Bernhardt filmjének címe világosan jelzi: Louise nem képes megszabadulni az őt kínzó gyanútól. Mondhatnánk, hogy az egymásra fényképezés azon közkedvelt kifejezés „szó szerinti” vizualizációja, amely azt fogalmazza meg, ahogyan egy kínzó gond, kérdés, dallam vagy gyötrő szerelem „elveszi a fejünket”. A keret teljes kitöltése az elképzelt vagy felidézett elem által az arca által megjelenített szereplő gondolatának áradását jelöli, amit a szereplő nem képes megfékezni, *visszatartani*. A perspektivikus rendszer megsértése egy *féktelen* szubjektumra utal. Az elárasztott tartalmazó tehát önnön tartalmának tartalmává válik. Miközben elönti az arcot s elragadja tőle lényegét, az egymásra fényképezés a szubjektum fakulását, kitörlődését ábrázolja, az emlék és a gyanú elfojthatatlan erejével szembeni gyengeségét. A ráfényképezett motívum már nem éri be a szétterjedéssel, azáltal oldódik fel, ami létrehozza: a keveredés vérveszteséggé, hígulássá válik, ami a kép jelölőjéről, konstrukciójáról átterjed a szereplő jelöltjére, dekonstrukciójára.

A kitáruló ajtók az Elbűvölve című filmben (Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945)

A kitáruló ajtók az Elbűvölve című filmben (Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945)

A kitáruló ajtók az Elbűvölve című filmben (Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945)

A kitáruló ajtók az Elbűvölve című filmben (Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945)

A kitáruló ajtók az Elbűvölve című filmben (Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945)

Az arc és a táj egymásra fényképezése – legalábbis, melyeket itt vizsgálok [25] – mégsem rendelkezik mindig a szubjektum kiüresítésének ezen értékével: ehhez kell egy drámai kontextus és a pszichoanalízis fikcionalizált kontextusa. Lehet ugyanakkor olyan értéke is, amely az áttűnés által hangsúlyozott tökéletes egyezést jelzi, mint ahogy a *Tragédie Impériale* és a *Window* vége is mutatja. Az *Experiment Perilous* (Jacques Tourneur, 1944) című film vége felé a férje által a New York-i viktoriánus házukban halálra gyötört fiatal nő épphogy megmenekül az otthonát pusztító katasztrófától. Miután elkísérik a kórházba, végre nyugodtan elalszik fehér szobájában. Arcára ráhelyeződik annak a vidéki kis háznak a képe, melyben megmentőjével lakni fog. Elalszik, s újjászületik. Az elalvás a kórház fehérségében egy kisebb halál: a nő fehér, mozdulatlan, hátán fekszik, szemei zárva, olyan, mint akit örök álomra szenderítettek. De az elalvás egyben annak a békének a megtalálása, melyet a kettős mozdulatlanság jelez, a kipihent arcé és a vidéki tájé. Mindez lehetne a nő álma is, amely úgy nő ki belőle, mint az ágak, melyek az arcot a magasba, a fény felé kísérik, ha a falusi nyugalom a fentiek ellentételezéseként nem a belső békét jelenítené meg. Lenyűgöző, ahogyan az arc és a homlokzat egymásra helyeződik, ami egy metaforikus-metonimikus csomópontban [26] kapcsolja össze a nőt és az otthont, ugyanakkor az arcnak egy belső perspektíváját nyitja meg a homlokzattól a belső nyugalomig. Ez történik az *Elbűvölve* (Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945) című filmben, amikor az ajtók kitárulnak a várva várt csók hatására. Eléggé ritka a hullámzás az egymásra fényképezés laposssága és azon mély értelműség között, melyeket itt sikerül elérnie, továbbá az álom mélysége és az ágak felfelé törekvése, az arc közelije és a táj nagysága, egy epizód vége és egy másik kezdete között egy olyan kép által, amely egy másik képből merítkezik, amelyben úgy tűnik, a gyökerei tovább terjedhetnek. Ez egy mérsékelt és sikerült metamorfózis, amelyben egy kép mindazzal együtt, amit tartalmaz, beleolvad egy másik képbe, ami őt tartalmazza.

7

Kettős hovatartozásában az egymásra fényképezés nemcsak egyértelművé teszi a két motívum közti kapcsolati hálót, tiszteletben tartva azok hierarchiáját, hanem ugyanúgy egy teljesen bizonytalan teret is képes létrehozni, amelynek nincs előtere és háttere, vagy inkább egy olyan teret teremt – mint Rejlander *Nehéz idők* című fotója esetében -, amelyben ami hátul van, előtérbe kerül, és fordítva, egy olyan rendszer segítségével, mely nem annyira eltörli a mélységet, mint inkább átformálja a perspektívát. A kettős hovatartozásban a megjelenített megfordítás mindenekelőtt az érzelmeket és a szemantikát érinti. Egy olyan megfordítást szeretnék elemezni, amely elsősorban a térrel kapcsolatos. Az egymásra fényképezés a reflexiótól, a tükörtől kölcsönöz eszközöket, melyek hatása túlmutat a mozin. A festészetben erre Monet a példa, a metszetben Escher, a fotóművészetben Friedlander. Ismerjük az alapelvet: a visszatükrözött kép annyira tiszta, és oly mértékben takarja ki a kristálytiszta visszatükröző felületet (csakúgy, mint az egymásra fényképezésnél itt is kitakarásról van szó, ami eltörli a hátteret, melyen az alaknak meg kell jelennie, vagyis az alak elsődleges környezetét), hogy meg is szünteti: mögötte látjuk azt, ami a valóságban előtte helyezkedik el. [27] Ugyanakkor ismerünk egy egyszerű, ám inkább zavarba ejtő változatot is, mely akkor figyelhető meg, amikor a visszatükröző felület egy tükör és egy üveglap között helyezkedik el: itt egyszerre észlelhetjük azt, amit ez a felület elfed, és azt, amit visszaver, melynek eredménye egyfajta természetes ráfényképezés – amelyben ami kívül van és ami belül van, ugyanazzal a sűrűséggel és konzisztenciafokkal rendelkezik – az üveglap által elhomályosítva, illetve a tükör üvege által visszatükrözve, ha a visszatükrözött nem homályosítja el.

Lee Friedlander ezt alkalmazza a kirakatok és a homlokzatok esetében, amelyek inkább tükörnek, mint üvegnek tűnnek, [28] nevezetesen akkor, amikor a turisztikai zarándokhelynek tartott, a Rushmore-hegy elé helyezett épület homlokzatát fotózza, melyet Hitchcock is rekonstruál az *Észak-Északnyugat* (North by Northwest, Alfred Hitchcock, 19599 című filmben. [29]

A Rushmore-hegy előtti épület az Észak-Északnyugat (North by Northwest, Alfred Hitchcock, 1959) című filmben

A Rushmore-hegy előtti épület az Észak-Északnyugat (North by Northwest, Alfred Hitchcock, 1959) című filmben

Friedlander: Mounts Rushmore, South Dakota, 1969

A fotó bal oldali részén egy ősz hajú pár, velünk szemben, a teraszon állva a képmezőn kívülre, ugyancsak bal felé irányítják a fényképezőgépet és a távcsövet, a kifaragott kőrengeteg felé, melyet mi éppen a pár feje fölött, mögött, az üveghomlokzatban visszatükröződve látunk. A fotó jobb oldali részén háttal, illetve szemben, turisták állnak, akikről nem tudjuk első pillantásra pontosan, illetve bizton állítani, hogy vajon hol vannak: az épületen belül, szemben és a képmezőben, a fotós előtt, vagy háttal, az épületen kívül, a képmezőn kívüli térben, Friedlander mögött. Vagy fordítva. Az ilyen típusú fotók közül számomra az a legkomikusabb, amelyik egy New York-i utcán haladó fekete járókelőt mutat és egy gyönyörű ordító tigrispofát, amelyik valójában egy utazási irodán belül van, ám az iroda kirakatán keresztül látható. [30] Amikor Lee Friedlander kocsik visszapillantóját fotózza, vagy amikor téli cserjések léckerítése mögül homlokzatokat vesz fel, hasonló tájékozódási, sőt látásbeli zavart [31] teremt ezen ragyogó labirintusokban elvesző tekintet szétforgácsolt, disszeminált útjának megalkotásakor.

Lee: Friedlander: New York City, 1963

Lee Friedlander: New York City 2002

M. C. Escher: Tócsa (1952)

Escher híres, „Tócsa” [32] című alkotásában a sáros út *alatt* mutatja meg a fákat, miközben a visszatükröződést átalakítja egy olyan vedutává, amelyben a latyakos föld válik keretté. A magas és ferde nézőpontnak köszönhetően a dolgok itt bonyolódnak Friedlander munkáihoz képest, hiszen most az előtt-mögött és a fent-lent kettős inverziójával van dolgunk, mégpedig olyannyira, hogy a lépés és a kocsigumi kettős (!) nyomai szükségesek ahhoz, hogy meggyőződjünk róla, hogy egy sáros talajról van szó, nem pedig egy megrepedt plafonról, hiszen a metszet nézhető fordítva is ahhoz, hogy a hibás tükröződést visszaállítsuk. Mint azt már Eschernél megszoktuk, számolni kell a reprezentált síkja és a reprezentáció síkja közti játékkal.

Claude Monet: Vízililiomok, 1905.

Claude Monet: Bras de Seine près de Giverny, 1897.

Claude Monet: Vízililiomok, 1903.

Claude Monet: Quatre arbres, 1891.

A visszatükröződés és az egymásra fényképezés ezen játékai eléggé közel állnak a kései Monet-

hoz, akinél a víz konzisztenciát és színt csak az égtől kölcsönöz, és akinek az utolsó képeiben a tavirózsák és a felhők közti különbség már csak néhány ecsetvonásban fedezhető fel. Utolsó éveiben Monet-ra az elmélyült és kitartó szemlélődés volt jellemző, hogy így összpontosítani tudjon erre a hipnotikus meg-nem-különböztetésre. A *Vízililiomok*-sorozatban nemcsak a folyékony állapotban, az ecsetvonásban és a vászon kiszélesítésében megjelenő szemléletmód és tárgyveszteség kérdése a döntő, hanem az elkeretezésé is. 1890 és 1920 között a festményeken a látóhatár vonala feljebb emelkedett egészen addig, míg a magasság révén véglegesen át is lépett rajta azért, hogy az egész teret a vízben megjelenő visszatükröződésnek, ezen merengés mámorának hagyja meg, melyet csak a vászon szélei határolnak. Az 1891-ben készített *Quatre arbres* -ban a víz és a visszaverődések csak egy vékony alsó szegélyt foglalnak el, miközben a festmény felső háromnegyede megmarad a fáknak és az égnek, egy olyan „egyenes vonalú" reprezentációt hozva létre, amelyben a tárgy tisztán elválik a háttértől. A Szajna mederágait bemutató sorozat 1897-es, a Giverny ágat megjelenítő alkotásánál észrevehető, hogy a látóhatár vonala majdnem a festmény feléig emelkedik, hogy azt két egyenlő fontosságú részre ossza, amelyekben a fák, az ég, a köd és ezek visszatükröződése a víz felszínén azonos eljárással jelenítődik meg, egyfajta fordított Rorschach-tesztként. Az 1903 és 1904 között festett első vízililiom-képeken még megtalálható a vékony földsáv a keret felső részén, ám a *Vízililiomok* (1903) [*Nymphéas. Paysage d'eau, les nuages*] már a víznek az ég színeit kölcsönzi, mint ahogy a cím is ezt jelzi. 1905-től, mivel már csak a víz szerepel a földre való közvetlen utalás nélkül, egy lezáruló folyamatnak lehetünk tanúi: semmi más csak egymásra helyezések és visszaverődések. Ami az 1920-as *Vízililiomok*-at (*Nymphéas avec effets de nuages*) illeti, a nádköteg és a felhők felfordított képe szinte arra késztet minket, hogy a festményt fordítva nézzük, mintha egy Gustave Verbeck [33] rajz előtt állnánk. Az állítás azonban abszurd egy olyan tér esetében, amely csak pár ecsetvonás révén kötődik a reprezentációhoz, melyek által még azonosíthatóak a vízililiomok. A festmény tehát a fent és a lent, a felszín és a vele szimmetrikus mélység egybeolvadásával maga is egyetlen dimenziónak van alávetve, ez pedig a vászon és a színek harmóniájáért dolgozó ecset mozgási pályáinak dimenziója.

8

A fotós Claude Bathónak három egymásra fényképezése jelent meg egész életművében: *Le pont japonais*, *Le rêve* és *L'eau et le ciel,* mindhármat Giverny-ben készítette 1980-ban. A másodiknál, *Le rêve*-nél [34] [Álom] fogok elidőzni azért, hogy egy kicsit közelebb kerüljünk a film által alkalmazott egymásra fényképezéshez.

Hátulról, kissé felső gépállásból egy szőke fiatal lányt látunk, aki fekete kabátban áll egy kútkáva szélén, és a vizet nézi, amelyen tavirózsák és elszáradt levelek lebegnek, az ég fényesen, az ágak pedig sötéten tükröződnek. A lány a háta mögött két kezében két hatalmas, felszedett falevelet tart. Felsőteste a feje kivételével átlátszó, áttetszik rajta a víztükör. Ekképpen első látásra egyedül a barnás oszlopként megjelenő lány van ráfényképezve, lévén, hogy a keret mind a két felvétel esetében ugyanaz, és hogy a lány megtévesztő módon mozdulatlan, mivel a folyékony díszlet nem

változik. A lány felsőteste átlátszó. Pontosabban a tavirózsák – melyek az egymásra fényképezésen kívül kezdődnek, a lány balján – körülveszik őt, és hátulról körülölelik. Itt jönnek létre eme jobb oldalon elhelyezett Ophélia esetében a térbeli és taktilis megfelelések, amelyek két kezét a tündérrózsák szövedéke alá merítik, a kezében tartott levelek megfelelnek a vízben lebegő leveleknek, a szűk kabát nem elég vastag, hogy elrejtse őket, miután a lány azért van itt, hogy a hűvös nedvességet szemlélje, feloldódva abban. Egyedül az álmodozás forrása emelkedik ki a vízből, a prémgallér által mintegy alátámasztva: ez az arc nélküli fej a fotón a legmagasabb, a legközelebb álló és a legsűrűbb tömeg. Az egymásra fényképezés itt alámerítés. Két oldallal később majd megjelenik – mintegy a Giverny-sorozat lezárásaként, de mégis azon kívül – egy fiatal lány, aki háton úszik a kádban, testét eltakarja a víztömeg és egy láthatatlan ablak által okozott nagy, fehér visszatükröződés: csak a csukló, a kéz és az arc emelkedik ki, akár egy szarkofág fedelén.

Pieter Brueghel: Vakok (Parabole des aveugles) 1568.

A *Rêve*-beli elrendezés különbözik attól, mint amit a mozi általában fenntart, továbbá realistábbnak is tűnik térszervezése révén. Ahelyett, hogy szemből, közeliben mutatná a tájat elhomályosító arcot, Claude Batho, tiszteletben tartva a perspektívát, egy teljes, háttal álló alakot helyez el saját környezetében. A hatás mégis ugyanaz, mint a moziban: egy olyan lényé, akit elragadnak gondolatai, és akit leköt az, ami benne játszódik le. De ha a *Rêve*-et közelebbről szemléljük, akkor szerkesztése problematikusabbnak mutatkozik, például a kettős egymásra fényképezést egy harmadikkal megtoldó eljárás, mely kiemeli az ágak visszatükröződését. Szokatlan jelenség, ami egy összetett teret egyszerűként prezentál. Emellett még két dolog van. Legelőször is a használt objektív, továbbá a felvétel szöge, amely ha nincs is teljesen hozzáigazítva, de párhuzamos a feltételezett gyermeki tekintettel, és ami kiemeli a szőke fejet mint azon álmodozás helyét, amelyet a néző sajtjának tekint. De ugyanez a keret magasából kiindulva, egy domború görbületet kölcsönöz a lány testének, amely valószínűtlenné teszi a lány lábainak

érintkezését a kútkávával. Kísértést érzünk, hogy látszólag jogosan a felvétel tengelyét a lány tekintetével azonosítsuk, mely magyarázatot ad az álmodozás szituációjára, amelyben a látó és a látott képzeletben ugyanabban a pozícióban, bár különböző térben vannak. A fotó címe azonban megfoszt minket egy ilyen interpretáció lehetőségétől. A cím álom, és nem álmodozás. A fotósé és nem a lányé: e tény visszavezet minket a képmezőn kívüli térhez, ami felveti az innen-ben a tekintet kérdését. A tekintet tehát egy kettős projekció a fotó*ban*, csakúgy, mint ahogy a lány a „víz *ben*" van. A kötet egy másik álomfotója egy kanapéfélén alvó kislányt mutat: azt hihetnénk, hogy míg itt egy álomba szenderült álmodót, de nem az álmot látjuk, a víz előtt lévő lány képénél az álom kitörli [*absente*] az álmodót, aki nem jelenik meg a képen, az innen-ben marad. És mégis. Az „álom a kanapén" képnél az álmodozó nem az, akinek hisszük, a képen lévő lány csak a fotós lefényképezett vágya, tolvaj tükör, amelyben a lány alvás közben feloldódik egy hozzáférhetetlen, képzeletbeli és titkos önarckép kedvéért. A kútkávánál lévő álomnál a néző előtt nem egy egymásra fényképezés, nem három negatív kettős egymásra fényképezése, hanem egy hármas egymásra fényképezés tűnik fel, az utóbbi láthatatlan, mindazonáltal az egész fotót lefedi: a fotós innen-beli tekintete révén ráhelyeződik arra, amire az egész kép utal, foncsor nélküli üveglap. A negyedik ráfényképezés ugyancsak átlátszó: a néző tekintete ráhelyeződik a fotós tekintetére, egy időre kisajátítva az álmot. Claude Batho a választott elrendezés révén észrevétlenül hajtja végre az egymásra fényképezés két típusának szintézisét, melyek az arcot és a tájat kapcsolják össze egy láthatatlan spirálban, amelyben a néző önnön tekintete által nyelődik el. Ezen különös hatással a mélységben való előrehaladás a kép innen-jére utal, az innen pedig a fotó mélységére. A vízben feloldódik a lány, akiben feloldódik a fotós, akiben pedig feloldódik a néző, aki felett egyszerre csak a fotós uralkodik, akinek a tekintetét viszont a néző megpróbálja birtokba venni. Éppen ezért ezen látszólag klasszikus egymásra fényképezés által teremtett hatást a legjobb oly módon elgondolni, hogy a megjelenítését egy olyan tengelyben látjuk, melyet Brueghel *Vakok* (1568) című képén keresztben reprezentál.

9

Az egymásra fényképezés legjobb megvalósulásaiban egy olyan vertigót hoz létre, amelyben egyszerre vagy egymást követően jelenítődhet meg a térbeli viszonyítási pontoknak és az identitásnak az elveszítése a szétkapcsolódás és a reverzibilitás folyamán. Az álom, ahol álmodó és álmodott egybeolvad, és eggyé válik, az egymásra fényképezés paradox tere által könnyedén rémálommá válik, valós vagy éber rémálommá, amely azzal gyötri a szereplőt, hogy szemlélteti a helyzet ellentmondásosságainak leküzdésére való alkalmatlanságát. Az egymásra fényképezés felrúgva a perspektívát, az egybeolvadás és a kettős hovatartozás mellett a megbomlás, a mentális zavar megjelenítésére is szolgál. Az 1945 utáni amerikai film egymásra fényképezések garmadát alkalmazza lépten-nyomon, hogy bemutassa azokat a rémálmokat, amelyek megkeserítik a traumatizált katonák éjszakáit: az éjszakai robbanásokat ábrázoló egymásra helyezett képek minden értelemben a szereplő vagy a szereplői tudat dezintegrációját jelenítik meg. Az egymásra

fényképezés még a megbomlás pillanatában is őriz valamit az összekötő metaforából.

Még érdekesebb a tér reverzibilitása (és adott esetben az időé), amelyet az egymásra fényképezés tesz lehetővé, vagy hoz működésbe, például a tükrön átkelés aktusára való utalás által, mely belépést enged az őrület vagy legalábbis az illogikus világába. Marcel Carné a *Mire megvirrad* című filmben (Le jour se lève, Marcel Carné, 1939) [35] nagyon didaktikus módon és óvatosan mutatja be az időbeli inverzióhoz szükséges térbeli inverzió elemeit. A balról, felülnézetből láttatott Jean (Gabin) – François [36] kinéz szobája ablakán jobb felé, a képmezőn kívülre. A kamera – egy olyan elrendezésben, melyet mostanra már jól ismerünk – belekezd egy előrekocsizásba, melyet megszakít a François tekintetét követő beállítás, amely megmutatja, hogyan látja a férfi a lenti utcát. Majd a François felé irányuló kocsizás folytatódik onnan, ahol az előbb megszakadt, nemcsak a látó-látott váltakozása jön így létre, hanem a merengőt és az ábrándozását egyetlen keretbe sűrítő egymásra fényképezés is: az jelenik meg François „mögött", ami régen, „előtte" volt, és amit már az emlékezete átalakított. A didaktika mindazonáltal együtt jár valamiféle fortéllyal, valamiféle poézissel. Nemcsak az álmodozás klasszikus szituációjának megjelenítéséről van szó, amelyben egy féltve őrzött gyerek szomorúan vágyodva néz kifelé, és amelyben az ablaküveg kettős szerepet játszik, lehetővé téve egyszersmind a vizuális, érzelemi vagy intellektuális egybeolvadást s az éles és fizikai elkülönülést egyaránt, így reprodukálva a diegézisben a néző számára a vetítővászon szerepét (ablak és határ) azzal a szereppel együtt, amelyet Christian Metz tulajdonít az egymásra fényképezésnek és az áttűnésnek (összekötés-elkülönítés). Az ablaküveg és a tekintet, a szétzúzott ablaküveg és Gabin arcának egymásra helyezése is megjelenik. A tekintet és az ablaküveg éppúgy utal a kint terére, a képmezőn kívüli térre, mint a szoba belső terére, François gondolataira, a képmező terére csakúgy, mint a láthatón kívüli térre. Az ablaküveg és az arc törékeny, s mások értetlensége teszi tönkre. Az ablaküveg mögött ott az arc. Az arc mögött, mivel átlátszó, felbukkannak az emlékek, és áttörik azt. Az ablaküvegen François élethelyzete, amennyire most meg lehet jeleníteni. Az egymásra fényképezés követi a kocsizást, mielőtt az áthaladna Gabin-François tükörarcának „másik oldalára". Az egymásra fényképezés révén az előrekocsizás hátrafelé mozgássá válik.

Marcel Carné Mire megvirrad (Le jour se lève, Marcel Carné, 1939).

Marcel Carné Mire megvirrad (Le jour se lève, Marcel Carné, 1939).

Marcel Carné Mire megvirrad (Le jour se lève, Marcel Carné, 1939).

Marcel Carné Mire megvirrad (Le jour se lève, Marcel Carné, 1939).

Marcel Carné Mire megvirrad (Le jour se lève, Marcel Carné, 1939).

Marcel Carné Mire megvirrad (Le jour se lève, Marcel Carné, 1939).

Marcel Carné Mire megvirrad (Le jour se lève, Marcel Carné, 1939).

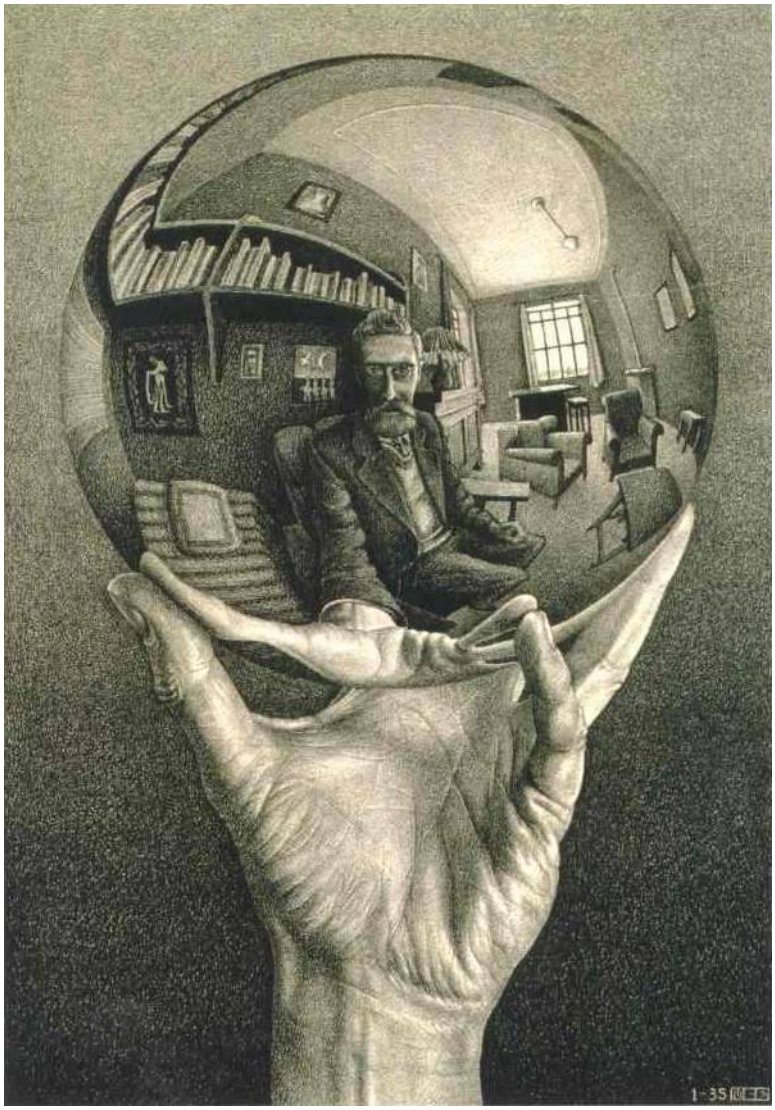
Tíz évvel később a más úton járó Robert Siodmak kissé továbblépett, és változtatott a fentieken a *Csigalépcső* című filmben (The Spiral Staircase, Robert Siodmak, 1946). Egy nő levetkőzik a hotelszobában. A beállítás elkülöníti a nyitott beépített szekrényt, ahonnan a nő majd leakasztja a ruhát, amit fel fog venni, az előrekocsizás a vállfákon lógó ruhákhoz közelít. Lendületesen siklik a ruhák között, hogy a mögéjük elrejtőzött arc egy szegletét elénk tárja: az egyik szemen visszaverődik a fény. A kocsizás addig folytatódik, amíg nagyközeliben el nem keretezi a szemet, amelyre a szoba hátsó része – ahol a fiatal nő áll – ráfényképeződik (visszatükröződik). Olyan mintha a kocsizás folytatódna még egy kicsit, mintha a szem formája eltűnne azért, hogy a szoba anamorfózisát mutassa, melynek torzulását nemcsak a szemgolyó görbülete magyarázza, hanem a voyeur jelenléte is. Itt az egymásra fényképezés még határozottabban helyettesíti az előrekocsizást, mint a *Nosferatu – Drakulá*ban, és még határozottabban hosszabbítja meg azt a tükrön való átkelés hatásának elérése miatt, mint a *Mire megvirrad*-ban. De a film – miközben összekapcsolja a szemben feltűnő visszatükröződést és az egymásra fényképezést – már nem

alkalmazza a térbeli előrehaladás és az időbeli hátrálás összekapcsolását, hanem egy olyan láthatatlan és mágikus visszafordulást eszközöl, amely a beállítást ellenbeállítássá alakítja, miután már az ellenbeállítást rávetítette a beállításra.

Csigalépcső (The Spiral Staircase, Robert Siodmak, 1946) *Csigalépcső (The Spiral Staircase, Robert Siodmak, 1946)*

Csigalépcső (The Spiral Staircase, Robert Siodmak, 1946) *Csigalépcső (The Spiral Staircase, Robert Siodmak, 1946)*

Csigalépcső (The Spiral Staircase, Robert Siodmak, 1946) *Csigalépcső (The Spiral Staircase, Robert Siodmak, 1946)*



Escher: Kéz tükröződő golyóval (1935)

A szem tükrén áthatolva, egy inverz térben találjuk magunkat, hogy ugyanazt a jelenetet átértékeljük a mániákus torzító prizmáján keresztül. Ez az Escher-féle út, ahol a tér egy fényes gömböt tartalmaz, de ugyanez a tér a gömb fényes felületén tartalmazottként jelenik meg, olyannyira, hogy már azt sem tudjuk eldönteni, hogy a képen egy kívülről látott golyó reprezentációját kell-e látni egy mindennapi térben vagy pedig egy mindennapi teret a golyó belsejében.

A visszatükröződés-egymásra fényképezés még mindig a tartalmazó-tartalmazott viszonyt képezi le, ám bizonyos mértékig „négyzetre emelve" azon térhatás által, amely visszamenőlegesen jön létre, és amely Claude Batho *Rêve* című képén is jelen volt. A térkonstrukció úgy tűnik, visszahajlik önmagára, s ez azzal a furcsa következménnyel jár, hogy pontosan akkor, amikor a reprezentáció előidézi a realizmust szavatoló perspektivikus rendszer válságát, a néző egy további lépéssel abba a térbe vonódik be, melynek a csapdájába esett.

Ezzel a térbeli inverzióval már nem vagyunk nagyon távol attól a kameramozgástól, ami a *Foglalkozása: riporter* című filmet (Professione: reporter, Michelangelo Antonioni, 1975) zárja, ahol is a kameramozgás – miután a szoba *ablakrácsain* úgy halad át, mint egy szellem (gondoljunk *A Manderley-ház asszonya című film* [Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940] elejére) – azzal fejeződik be, hogy visszatér ugyanoda éppannyira erőteljes, mint érthetetlen módon.

A Manderley-ház asszonya (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940)

A Manderley-ház asszonya (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940)

Mindazonáltal a *Csigalépcső*ben megjelenő alakzat egyszerűbb, megszokottabb, hiszen arra a közhelyre épít, miszerint egy gyilkos lelke hideg, mint a jég, és torzít, mint a prizma. Hitchcock ezt a toposzt szemlélteti az áldozat „szemüvegében" látható gyilkosság jelenetével az *Idegenek a vonaton* (Strangers on a Train, Alfred Hitchcock, 1951) című filmben, s ezt veszi át Chabrol kötelességtudóan a *Les Fantômes du chapelier* (Claude Chabrol, 1982) című filmben azért, hogy bemutassa a nyomorék feleség meggyilkolását, ami a nő szobájának az ablaküvegeiben és a tükrökben látható. Emlékezünk, hogy Orson Welles beemeli az érzelmi bizonytalanságot és a

térbeli bizonytalanságot, a (madárcsalogató forgó) tükröket és az egymásra fényképezéseket az utolsó öldöklésnél *A sanghaji asszony* (The Lady from Shanghaï, Orson Welles, 1947) című filmben.

Idegenek a vonaton (Strangers on a Train, Alfred Hitchcock, 1951)

A sanghaji asszony (The Lady from Shanghaï, Orson Welles, 1947)

A visszatükröződés és az egymásra fényképezés közti eldönthetetlenség – mely a reprezentáció lebegtetését hozza létre – gyakori helye az autó, ahol a *visszapillanató-hatás*nak nevezhető fényszóródás miatt előre kell néznünk, hogy a hátul lévőt megláthassuk.

Nem lepődünk meg tehát azon, hogy a filmben az egymásra fényképezés az egyszerű tükörkép helyébe léphet így töltve be a visszatükröző felület kézzelfogható és reális keretét. A *Johnny Angel* (Edwin L. Marin, 1945) című filmben az éjjeli, a városban utasra vadászó taxi sofőrjének a szélvédőben való visszatükröződése lehetővé teszi az arc és a táj egymásra fényképezését, nem annyira az út bemutatása miatt, amelyet a tükörkép is megmutathatna, hanem a bolyongás illusztrálására a városban, amely körülveszi a férfit, mintegy a szélvédő képernyőjén bekebelezi.

Roman Polanski ezen alapséma kifinomult alkalmazására törekszik az *Őrület* (Frantic, Roman Polanski, 1988) című filmmel, s így itt az egymásra fényképezés meg is fordítja a teret a stáblista lefutása alatt. Egy pár, az időeltolódástól fáradtan, a Roissy-tól a Porte Maillot felé tart reggel egy taxiban. Előrekocsizás az autó belsejéből a párizsi körgyűrű mentén. Lassan – mintha az egész szélvédő csak egy visszapillantó tükör lenne – a hátul ülő pár képe ráhelyeződik a külvárosi előrehaladásra, rögzül és ráúszik az előző képre, hogy vizuálisan és a szó szoros értelmében kifejezze, hogy a körgyűrű*n* hurcolják őket keresztül, és hogy visszaadja a lebegés állapotát és a valószerűtlennek az érzését, amely az utasokat áthatja. Egy nagyon finoman végrehajtott, második áttűnés nyomán, amikor is a szélvédő a hátsó ablakba tűnik át, a körgyűrű alig észrevehetően a háttérben kezd eltűnni ahelyett, hogy előre haladnánk rajta, egyfajta tökéletes szimmetriában; az ellenbeállításnak ugyanazok a jellemzői, mint a beállításnak, csak éppen ellentétesen. Elképzelhetjük, amint egy hasonló helyzetben az előrekocsizás során hátrazoomolás történik, mely aztán egy észlelhetetlen 180˚-os áttűnéssel hátrakocsizássá és előrezoomolássá válik. Itt már egész közel vagyunk Escherhez, aki átvezet minket, méghozzá megszakítás nélkül, egy hal

alakjából egy kacsáéba, a mágia eszközével kontinuitást teremtve ott, ahol a látásunk általában diszkontinuitást jelez. Kicsit kell csak megmártózni az elemi logikában az egymásra fényképezés „zavaros" terében, ahol nem hökkenünk meg azon, ha az elől tulajdonképpen hátul van, és a női alakok tulajdonképpen házak, az arcok pedig tájak.

Ami az *Őrület*et illeti, csupán csak technikai vitézség volna Polanskitól, ha ez a megfordított egymásra fényképezés nem lenne emblematikus magát a történetet illetően, melyet bevezet. Ismerjük a történetet, amely egyébként a házaspárról készült ugyanazon beállítással végződik, a taxiban, a repülőtérre való visszatéréssel. Egy amerikai orvos össze akarja kötni a kellemest a hasznossal, és egy tudományos konferenciát szervez 1988-ban a francia fővárosban annak alkalmából, hogy feleségével újra egymásra találtak, 20 esztendővel a párizsi nászútjuk után. Mikor meg akarja találni a feleségét, elveszíti, és mikor elveszíti, akkor találja meg igazán. [37] A kezdeti egymásra fényképezés fordított tere ekképpen megfelel a fikció egész terének, mint paradox logikai térnek, ahol minden fordítva működik. [38]

Az egymásra fényképezés, a kereten belüli explicit montázs [39] Descartes-féle kimérákat eredményez, mivel a realizmus álarcát ölti fel, hogy jobban beleelegyítse azt a fikcióba. És igaz is, hogy mindig marad egy adag mágia, szemfényvesztés, melyet a tekintet csempész be. De ez a mágia nem szorítkozik arra, mint a montázs, hogy ráírjon egy képet egy másikra azért, hogy meghökkentsen mesterséges nyilvánvalóságával. Inkább a hasonlóságot fokozza formákat nyerve más formákból, reprezentációt egy másik reprezentációból. Ezen játék révén az egymásra fényképezés hajszolja és kielégíti fürkésző tekintetünket, amely igyekszik megfejteni, felismerni a látványban vagy mögötte egy másik dolgot, miközben a vonalak hálójába más hálókat sző bele azért, hogy más alakzatokat teremthessen, mint azoknál a rajzoknál, ahol meg kell találni a tájban elrejtett embert. Az alakteremtő tevékenység – amit az ikonikus, kétdimenziós reprezentáció indít el a nézőnél – úgy tűnik, hogy nem állítható meg. Az egész kép felkínálja magát jelezve, hogy egy másikat rejt magában, és hogy kétfenekű. Az egymásra fényképezést tehát azon művek végeláthatatlan sorába kellene beilleszteni, melyeket Jurgis Baltrušaitis tanulmányoz az *Aberrations* [40] című művében (olyan áltudományos konstrukciók, amelyek alapjai olyan képek, melyek soha nem hagyják el a képzeletbeli szféráját), megmutatva, hogyan hívja elő a hasonlóság a hasonlóságot, és a reprezentáció modellhez képesti eltérése hogyan ösztönöz más eltérésekre más hasonlóságok létrehozásáért. Lépésről lépésre ekképpen egy kacsa fejét egy nyúl fejében láthatjuk [41], vagy mint Eschernél a haltól a madárhoz jutunk el. Ez a fiziognómia alapelve, amely az embert az állatfajokba sorolja, és az arcon egy bikának vagy egy farkasnak a vonásait „láttatja", így zavarva össze a teremtés kártyáit. Ugyanezen elv a „kő-képekben", azok absztrakt márványerezetében zsánerképeket „láttat". Ezt az elvet Baltrušaitis a regényességhez hasonlítja, a fikció vágyához, amely kiemeli egy ott nem lévő tárgy képét a vizuális hálóból, egy olyan jelenlétet, melyet semmi nem tanúsít. Nem csupán arról van szó, hogy a hiányt jelenlévővé teszi, mint ahogy ez a spiritiszta fényképen történik. Vagy inkább ez egy különleges esete annak az általánosabb jelenségnek, ahol a szétválasztás előhívja a kitöltést, a megszakítás az összekötést, és amely a mozi alapjaként a *phi*

effektusban is működik. Legfőképpen pedig az egymásra fényképezés által előidézett vágy erejéről van szó, mely folyamatosságot teremt ott, ahol különbözőség van, a kategóriák összekuszálása és az egyesülés élvezete abban a gyönyörben, melyet a szimbolikusból táplálkozó imaginárius okoz, mikor működik, mikor átlép a konvencionális megkülönböztetések fölött arra törekedve, hogy beköltözzön a gyanún kívül álló átmenetekbe, a láthatatlan egyezésekbe. Az egymásra fényképezés az általa apró darabokra szabdalt térben arra hívja fel a nézőt, hogy töltse ki képzeletében e teret az összefüggések és hasonlóságok hálózatával, amelyben hol a jelentés (és az allegória), hol a tér (és a reverzibilitás) dominál, de amelyben, mikor ez sikerül, összekeveredik a tér és a jelentés.

Fordította: Füzi Izabella és Kovács Flóra

A fordítás alapja: Marc Vernet: Surimpression In uő: *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*. Paris, Éditions de l'etoile, 1988. 59-87.

Jegyzetek

1. Morin, Edgar: *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Ed. de Minuit, 1956. 177. Magyarul: uő: *Az ember és a mozi*. Ford. Berkes Ildikó. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1976. 256-266.
2. Metz, Christian: *Essais sur la signification au cinéma II*. Paris, Ed. Klincksieck, Paris, 1972. 134-136.
3. Ua. 182-183.
4. Uő: *Le signifiant imaginaire*. Paris, U. G. E. 10/18, 1977. 155-156.
5. Ua. 165-166.
6. A szöveg a továbbiakban a „platitude" kifejezés két jelentésére támaszkodik; a „platitude" szó szerint 'laposságot' jelent, de 'unalmasságot', 'közhelyességet' is. – *A ford.*
7. Lásd Vernet, Marc: Clignotements du noir-et-blanc. In *Théorie du film*. Szerk. Aumont, Jacques et Leutrat, Jean-Louis. Paris, Ed. Albatros, 1980. 223-225.
8. Christian Metz kifejezésével élve.
9. Egymásra fényképezés', szó szerint: rányomtatás. – *A ford*.
10. Emlékszünk, hogy a blue box is az elején néha ugyanolyan „lyukakat" okozott, mint az egymásra fényképezés a rárakott formán.
11. Metz, Christian: Trucage et cinéma. In *Essais sur la signification au cinéma 2*. Ed. Klincksieck, Paris, 1972, főleg 175-177.
12. Az eljárás abból áll, hogy egy makett képét reális képbe integrálják, ami ezáltal monumentális díszletnek tűnik. Francois Truffaut *Hitchcock par Hitchcock* című könyvében (Truffaut, François: *Hitchcock par Hitchcock* . Paris, Ed. Robert Laffont, 1966. 49.) találunk illusztrációkat a *Zsarolás* című film (Blackmail, Alfred Hitchcock, 1929) kapcsán és David Bordwell, Janet Staiger és Kristin Thomson *The Classical Hollywood Cinema* című könyvében (Bordwell, David – Staiger, Janet – Thomson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema*. Columbia University Press, 1985, 25.6-os illusztráció.).
13. Eizenstein az egymásra fényképezés használata helyett, egy ultrarövid, egy képet egy másik képen „láttató" montázs segítségével ugyanezt a hatást érte el a Sadovaia és a Newski kereszteződésében zajló géppuskatűz ábrázolásánál az *Október* című filmben (Oktyabr, Szergej M. Eizenstein – Grigorij

Alekszandrov, 1927).

14. Igaz, hogy az amerikai filmben az újságoldalak közhelyes egymásra fényképezésének használata egy kissé semlegesíti magát az eljárást.
15. Ginzburg, Carlo: *Enquête sur Piero della Francesca*. Paris, Flammarion, 1983. 77.
16. [Itt Vernet valójában a Bruno Ganz által játszott Damiel angyalra gondol. – *A ford.*]
17. Lásd Ariès, Philippe: *Images de l'homme devant la mort*. Paris, Le Seuil, 1983. 179.
18. [Vernet Oscar Gustav Rejlanderre gondol. – *A ford.*]
19. A George Eastman House-ban (Rochester, New York) őrzik a képet. Reprodukciója a *History of Photography* című könyvben található (Newhall, Beaumont: *History of Photography*. New York, MOMA, 1982. 75.). Az apát a családja elé és mögé fényképezték
20. A *Topper* című (Topper, Norman Z. McLeod, 1937) és a *Topper Takes A trip* című (Norman Z. McLeod, 1939), illetve *Topper Returns* című (Roy Del Ruth, 1941) filmek.
21. A szétválasztás és az egybeolvadás eme gondolatához lásd a *Ballada a katonáról* című film (Ballada o soldate, Grigorij Csuhraj, 1959) kapcsán: Metz, Christian: i. m. 1972. 182.
22. Például a *Tömeg* című filmben a lelkiismeret furdalás a vizuális hallucinációk formájában jelenik meg.
23. A Kulesov-effektusról lásd: *Iris*. Szerk. Aumont, Jacques. Paris, 1986. 4. kötet, 2. szám.
24. Lásd hogyan használja Mankiewicz a tengerész portréját *The Ghost and Mrs Muir* című filmben (1947).
25. Mindez pontosításra szorul. Az „arc-táj" egymásra fényképezésének két esete van. Az első esetben (a *Ballada a katonáról*-típusú) maga az arc a gondolattartalom, a táj pedig az „aktuális" elem. Ez az eset tehát feltételez egy harmadik diegetikus elemet: egy képmezőn kívüli, az innen terében lévő szereplőt, aki felidéz a tájban egy szeretett arcot. A második esetben – amit itt csak megemlítek – az arc az „aktuális" elem, a táj pedig a gondolattartalom, a felidéző szereplő a képen van.
26. Ismerjük, hogy a fantasztikus film és a horrorfilm – azért, hogy a házat *megelevenítő* hely szellemének témáját elővehesse – hogyan használja fel a házak homlokzatát, amely hasonlít egy belülről megvilágított vagy nem-megvilágított koponya homlokrészére.
27. Ezt már Atget is alkalmazta egy próbababákkal zsúfolt kirakat fotózásakor 1910 körül: *Avenue des Gobelins, Paris*, lásd: Beaumont: i. m. 196.
29. *Mounts Rushmore, South Dakota, 1969*, no84. In *Lee Friedlander. Photographs*. New York, Haywire Presse, 1978.
30. *New York City, 1963*. no14. In ua.
31. A léckerítés-hatás és a tekintet izgatottságának az elvesztéséhez lásd: Az Innen vagy a kamera tekintete című fejezetet [http://apertura.hu/2008/tavasz/vernet].
32. M. C. Escher: *L'œuvre graphique*. Paris, Ed. Solin, 1977. no49.
33. Gustave Verbecknek a *New York Herald*ban 1903 és 1905 között megjelent Upside Downs című rajzairól van szó. *Sens dessus Dessous*. Paris, Pierre Horay, 1977.
34. *Claude Batho photographe*. Paris, Ed. Des Femmes, 1977.
35. A film elején látható felirat értesít minket a gyártásvezető és a rendező abbéli félelméről, hogy a közönség nem érti meg a filmben a flash-backek rendszerét.
36. Vajon lehetne úgy tekinteni a szerepet mint a színész és a szereplő egymásra fényképezését?
37. Ezt a működést két pár megismétlésének alkalmazása teszi lehetővé. Az elcserélt bőrönd megismétlése, illetve a feleségé a húszéves lányban.
38. Jean-Pierre Kalfon csúfondárosan beszél minderről Rivette *Őrült szerelem* (Amour fou, Jacques Rivette, 1969) című filmjében, amikor Bulle Ogier-nek elmeséli annak a valakinek a zavaros, befejezetlen történetét, aki Hercule-t párbajra akarta kihívni, de nem sikerült neki, mivel amikor provokálni akarta, azt

vettette oda neki: „Gyerünk, Hercule!”

39. Nincs semmi eltérés az eizensteini metafora – amelyben egy Kerenskiről lévő beállítást egy páváról lévő követ – és az Abel Gance-i egymásra fényképezés között, amely a kétfejű sast ragasztja Dieudonné arcára.
40. altrušaitis, Jurgis: *Aberrations*. Paris, Flammarion, 1983.
41. Gombrich nagyon híres példája. Gombrich, E. H.: *Művészet és illúzió*. Ford. Szabó Árpád. Budapest, Gondolat Kiadó, 1972. 16.

Irodalomjegyzék

- Ariès, Philippe: *Images de l'homme devant la mort*. Paris, Le Seuil, 1983.
- Baltrušaitis, Jurgis: *Le miroir*. Paris, Elmayan-Le Seuil, 1978.
- Newhall, Beaumont: *History of Photography*. New York, MOMA, 1982.
- Bordwell, David - Staiger, Janet - Thomson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema*. Columbia University Press, 1985.
- *Claude Batho photographe*. Paris, Ed. Des Femmes, 1977.
- Ginzburg, Carlo: *Enquête sur Piero della Francesca*. Paris, Flammarion, 1983.
- Gombrich, E. H.: Művészet és illúzió. Ford. Szabó Árpád. Budapest, Gondolat Kiadó, 1972.
- *Iris*. Szerk. Aumont, Jacques. Paris, 1986. 4. kötet, 2. szám.
- *Lee Friedlander. Photographs*. New York, Haywire Presse, 1978.
- *M. C. Escher - L'œuvre graphique*. Paris, Ed. Solin, 1977.
- Metz, Christian: *Essais sur la signification au cinéma II.* Paris, Ed. Klincksieck, 1972.
- Metz, Christian: *Le signifiant imaginaire*. Paris, U. G. E. 10/18, 1977. [Magyarul: Uő: A képzeletbeli jelentő. Ford. Józsa Péter. *Filmtudományi Szemle*, 1981, 2. szám, 5-103.]
- Metz, Christian: Történelem/discours in : Uő.: A képzeletbeli jelentő. Ford. Józsa Péter. *Filmtudományi Szemle*, 1981, 2. szám, 105-115.
- Metz, Christian: Trucage et cinéma. In *Essais sur la signification au cinéma 2*. Paris, Ed. Klincksieck, 1972.
- Morin, Edgar: *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Ed. de Minuit, 1956. Magyarul: uő: *Az ember és a mozi*. Ford. Berkes Ildikó. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1976.
- Truffaut, François: *Hitchcock par Hitchcock*. Paris, Ed. Robert Laffont, 1966.
- Verbeck, Gustave: Upside downs In *New York Herald*, 1903 és 1905

között; *Sens dessus Dessous*.
Paris, Pierre Horay, 1977.
- Vernet, Marc: Clignotements du noir-et-blanc. In *Théorie du film*. Szerk. Aumont, Jacques et Leutrat, Jean-Louis. Paris, Ed. Albatros, 1980.

Filmek jegyzéke:

- *A Manderley-ház asszonya* (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940)
- *A sanghaji asszony* (The Lady from Shanghaï, Orson Welles, 1947)
- *Ballada a katonáról* (Ballada o soldate, Grigorij Csuhraj, 1959)
- *Berlin felett az ég* (Der Himmel über Berlin, Wim Wenders, 1987)
- *Betty Blue* (37°2 le matin, Jean- Jacques Beineix, 1986)
- *Csigalépcső* (The Spiral Staircase, Robert Siodmak, 1946)
- *Danger Signal* (Danger Signal, Robert Florey, 1945)
- *Elbűvölve* (Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945)
- *Észak-Északnyugat* (North by Northwest, Alfred Hitchcock, 1959)
- *Experiment Perilous* (Jacques Tourneur, 1944)
- *Gyanakvó szerelem* (Suspicion, Alfred Hitchcock, 1941)
- *Idegenek a vonaton* (Strangers on A Train, Alfred Hitchcock, 1951)
- *Johnny Angel* (Johnny Angel, Edwin L. Marin, 1945)
- *La Tragédie Impériale* (La Tragédie Impériale, Marcel L'Herbier, 1933)
- *Les Fantômes du chapelier* (Les Fantômes du chapelier, Claude Chabrol, 1982)
- *Megszállott* (Possessed, Curtis Bernhardt, 1947)
- *Mire megvirrad* (Le jour se lève, Marcel Carné, 1939)
- *Nosferatu - Drakula*

(Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)

- *Október* (Oktyabr, Szergej M. Eizenstein - Grigorij Alekszandrov, 1927)
- *Őrület* (Frantic, Roman Polanski, 1988)
- *Pszicho* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960)
- *The Conspirators* (The Conspirators, Jean Negulesco, 1944)
- *The Ghost and Mrs Muir* (The Ghost and Mrs Muir, Joseph L. Mankiewicz, 1947)
- *The Window* (The Window, Ted Tetzlaff, 1949)
- *Zsarolás* (Blackmail, Alfred Hitchcock, 1929)

© Apertúra, 2008. nyár | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2008/nyar/vernet-3/