Gáncsos Kármen

Rések a valóság textúráján.
Az egymásra fényképezés alakzata a filmben és a kortárs vizuális tömegkultúrában

Absztrakt

Az egymásra fényképezés a több mint 150 éves történelme során (a szellemfotográfiától kezdve a XIX. század végi tömeglátványosságokon és Meliés trükkfilmjein át a klasszikus hollywoodi történetmesélő filmekig, illetve az effekt-mozi 1970-es évekbeli újraéledéséig) számtalan jelentés- és funkcióváltozáson ment keresztül. Függetlenül azonban attól, hogy milyen viszonyt alakít ki a reálissal és a természetfelettivel, a nézővel és a narratívával, hogyan reflektál a képet körülvevő mindenkori kulturális, mediális és technológiai környezetre, az 1800-as évek közepétől az 1900-as évek utolsó évtizedéig, a Photoshop megjelenéséig az egymásra fényképezést – a vizuális trükkök Christian Metz által felállított osztályozási rendszere szerint – látható trükként lehetett értelmezni, melynek sajátos hatása éppen abban rejlett, hogy a technikai megalkotottságának nyílt és következetes leleplezése ellenére is rendelkezett az elhihetőség erejével. A digitális képalkotást és -szerkesztést forradalmasító, egyre szélesebb körben használható Photoshop (és a hasonló szoftverek) révén azonban az egymásra fényképezés befogadói értelmezhetősége is megváltozott: a kortárs vizuális gyakorlat egyre kifinomultabb manipulációs technológiáinak köszönhetően láthatatlan vagy észlelhetetlen trükké vált. Dolgozatomban a kortárs tömegfilm, a populáris fotográfia és az ezek apparátusait integráló vizuális utcaművészetek példáin keresztül nem csak azt a paradox tézist próbálom igazolni, miszerint a digitális-újmediális kontextusban az egymásra fényképezéssel létrehozott képeken az összeillesztések nyomai eltűnnek, a transzparencia felszámolódik, ezáltal pedig a képek nyilvánvaló manipuláltsága ellenére is teljessé, szinte tökéletessé válik a valóságbenyomás illúziója, de azt is, hogy a saját trükkszerűségüket, megalkotottságukat a végletekig elrejtő képek tömeges tapasztalata a kép ontológiáját is elbizonytalanítja: ma már a vizuális trükköt szemmel láthatóan nem tartalmazó képek esetében is manipulációra gyanakszunk. Az egymásra fényképezés többé már nem csak vizuális hozzátoldó eljárás, amely a spirituális és a látható világ mezsgyéjén próbálja kijátszani az ember perceptuális képességeit, s nem is oldható fel az álom vagy az őrület narratívájával, hanem egy új, hiperreális, szimuláló típusú valóság, az ún. fotóvalóság bizonyítéka, amely a fotográfiáról és a valóságról alkotott fogalmainkat egyaránt felforgatja.

Szerző

Gáncsos Kármen 1987-ben született Debrecenben. A kommunikáció és médiatudomány BA elvégzése után 2014-ben a Szegedi Tudományegyetem Vizuális kultúratudomány MA szakán, filmkultúra szakirányon szerzett diplomát. Újságíróként több kulturális portálnál is publikált filmes tárgyú írásokat. A 2011-es makói Ifjúsági Pulitzer Pályázat különdíjasa, 2013 októbere óta az *Apertúra Magazin*szerkesztője. 2015-ben a XXXII. OTDK Humántudományi Szekciójában, a Vizuális Kultúra tagozatban III. helyezést ért *Az egymásra fényképezés alakzata a filmben és a kortárs vizuális tömegkultúrában* című dolgozatával. Jelenleg PhD-hallgató a Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájában, a Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet doktori alprogramban. Kutatási területe a képi, narratív és mediális határátlépések vizsgálata a kortárs vizuális tömegkultúrában.

Gáncsos Kármen

Rések a valóság textúráján.
Az egymásra fényképezés alakzata a filmben és a kortárs vizuális tömegkultúrában

> A fikció szintjén az egymásra fényképezés láthatóvá teszi a láthatatlant, a diskurzus szintjén azonban ez a trükk azt is láttatja, amit a film rendszerint elrejt, azaz a film alapvető működését, amely abból áll, hogy a mozgásban (a filmszalag mozgása a gépben és a reprezentált mozgása a vásznon) egyesít két különböző rögzített fotogramot, amelyeket összeköt egy másik képlékeny egységben. […] Az egymásra fényképezés ereje ahhoz kötődik, amit technikai működésének […] mágikus hatásából a történet javára hasznosít. […]
>
> Legfőképpen annak a vágynak az erejéről van itt szó, amelyet az egymásra fényképezés ébreszt, s amely folyamatosságot teremt ott, ahol különbözőség van, hogy összekuszálja a kategóriákat, és az egyesülés élvezetét lelje abban a gyönyörben, melyet a szimbolikusból táplálkozó imaginárius okoz, amikor – átlépve a konvencionális megkülönböztetések fölött – arra törekszik, hogy beköltözzön a nem is gyanított átmenetekbe, a láthatatlan egyezésekbe. Az egymásra fényképezés az általa apró darabokra szabdalt térben arra hívja fel a néző figyelmét, hogy töltse ki képzeletében e teret az összefüggések és a 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. [1]

Photoshop élőben: az egymásra fényképezés jelene

Az amerikai Adobe Systems szoftverfejlesztő vállalat, amely többek között a digitális képszerkesztést és a fényképfeldolgozást is forradalmasító Photoshop programot jegyzi, 2013. május 20. és június 20. között megszervezte a *Creative Days* elnevezésű, tizennégy eseményből álló, Európa, Afrika és a Közel-Kelet számos országára kiterjedő, a kreativitást és a vizuális kifejezőkészséget hangsúlyozó, ezzel egyidejűleg pedig az Adobe legújabb, látványos technikai és technológiai fejlesztéseit is propagáló programsorozatát. [2] Ennek részeként került sor a *Photoshop Live* nevű akcióra az egyik finnországi buszmegállóban, melyet Erik Johansson, svéd származású, jelenleg Berlinben élő fotográfus, retusőr és Photoshop művész vezényelt le. A projekt előkészületei során a buszmegálló oldalsó üvegfalát hatalmas kivetítővé alakították, amely összeköttetésbe került a szemközt parkoló kisteherautóban rejtőző stábbal, valamint az általuk

használt informatikai rendszerrel. Látszólag úgy tűnt, hogy az üvegfal csak hirdetési plakátok elhelyezésére alkalmas, az előzetes beavatkozásnak köszönhetően azonban egyfajta második monitorrá vált, amely a stáb számítógépéhez csatlakozva egyidejűleg meg is jelenít(h)ette annak képeit. A buszmegállóban gyanútlanul várakozó emberekről a kisteherautóból észrevétlenül készítettek fotókat, melyeket az ugyancsak a járműben rejtőző Johansson a Photoshop segítségével rögtön retusálni, manipulálni kezdett. Ténykedésének eredményei azonnal megjelentek a buszmegálló falán mint kivetítőn, így a valósidejű [*real-time*] „photoshopolás" folyamatát a képek modelljei, a kreatív kezdeményezés meglepett alanyai egyaránt végignézhették. [3]

A reakciók, amelyeket az emberek önmaguk plakátszereplőként való látványára, saját testük, testrészeik átalakítására, kicsinyítésére, nagyítására, torzítására, valamint a róluk készült kép fiktív, de minden ízében realisztikusnak ható környezetbe helyezésére (parafa dugóval lezárt üvegbe, filmplakátra, esküvői torta tetejére, a pusztuló világot megmentő szuperhős szerepébe vagy egy sarkvidéki jegesmedve hátára) adtak, érzelmi szempontból és a(z ön)reflexivitás mértéke alapján egyaránt széles spektrumú skálán írhatóak le. Volt, aki a mobiltelefonjával azonnal lefotózta a plakátmását, majd elégedett tapssal nyilvánított tetszést, reflektálva ezzel a saját megfigyeltségére, valamint a rejtőzködő megfigyelők sejthető, közvetett jelenlétére. Volt, akit megijesztett, zavarba hozott és/vagy megnevettetett a helyzet, de akadt olyan is, aki a kezdeti döbbenet után közelebb merészkedett az üvegfalhoz, hogy a trükk leleplezésének reményében alaposan megvizsgálja. Bár a projektet bemutató kisfilm értelmezhetősége nem függetleníthető az azt felépítő montázsszekvenciák jelentésképző erejétől és hatásától, úgy tűnik, mintha a fotómanipuláció valósidejű, előre nem megtervezett folyamata, valamint az arra adott reakciók kiszámíthatatlan sorozata egyfajta párbeszédet indított volna el az alkotók és a befogadók között. Miután az első alany tapssal fejezte ki az elégedettségét, Johansson is reflektált a tetszésnyilvánításra: a plakátmonitoron látható férfi alakját elkezdte oldalirányba, jobbra-balra mozgatni, mintha csak meghajolna a tapsoló előtt. Ugyancsak az interaktivitás gesztusát lehetett tetten érni akkor is, amikor két fiatalt, egy fiút és egy lányt „photoshopolt", akik szemmel láthatóan nem ismerték egymást. A fiú vette észre elsőként a saját és a lány képét, ekkor azonban még csak egy filmplakát képzeletbeli szereplőiként jelentek meg a buszmegálló kivetítőjén. A fiú megszólította a lányt, hogy felhívja a figyelmét a trükkre. A közöttük létrejött kommunikációra és a kapcsolat esetleges további alakulására reflektálva a Photoshop művész előbb szembefordította egymással az addig háttal elhelyezett alakokat, majd marcipánfigurákként egy cukormázas esküvői torta tetejére illesztette őket, végül pedig a beavatkozásával hozzájárult az első, fiktív csók elcsattanásához is. Sőt, talán az sem lehetett véletlen, hogy a vizuális csínytevés leleplezésére elszánt arccal vállalkozó, az üvegfalat elölről és hátulról is alaposan és kitartóan vizsgáló idősebb férfi végül egy lángoló, füstölő metropolisz fölé magasodva látta viszont saját mesterségesen felduzzasztott izmait és világmegmentő hősként ábrázolt alakját.

A projekt kettős játékot űzött a befogadókkal, egyszerre kényszerítette őket passzív és aktív szerepbe, a megfigyelt és a megfigyelő pozíciójába. A buszmegállóban várakozók tudtukon kívül, beleegyezésük nélkül váltak megfigyeltekké, a fotók modelljeivé, akik saját testi

referencialitásukkal hitelesítették a képet mint a valóság ikonikus mását és indexikális lenyomatát. Amikor azonban Johansson vizuálisan kiszakította a lefényképezett testeket a valós környezetükből, és egy másik, realisztikusnak ható, de nem valós környezetbe helyezte őket, vagyis a két különböző (térben és időben készült) reprezentációt egyetlen keretbe illesztette, működésbe lépett a Marc Vernet által a hiány egyik alakzataként vizsgált egymásra fényképezés hatásmechanizmusa, amely a vizuálisan észlelt mélység eltörlését, mindkét perspektivikus kép megsemmisítését, a térbeli viszonyítási pontok elvesztését, az újonnan keletkezett kép ellaposítását és „kivételes kétdimenzionalitásba kényszerítését" eredményezte. [4] Ez pedig a befogadót is szükségszerűen kizökkentette a passzív megfigyelt pozíciójából: önmaga (referencialitását vesztett és indexikus hitelesítőitől megfosztott képének) megfigyelőjévé vált, akit elsősorban nem a fotografikus (és ikonikus) másának látványa késztetett reflexióra, hanem az egyszerre lenyűgöző és elbizonytalanító meglepetés, a különböző képrétegek egymásra fényképezésének (vagy ez esetben a terminus angol megnevezéséhez [*superimposition*] sokkal inkább illeszkedő módon: egymásra helyezésének) paradox, nyugtalanító szembenállása a fotografikusságnak azzal a hagyományosan homogén minőségével, amelyet Vernet „a tér egyetlen blokkban rögzített felvételéből" eredeztet. [5] A perspektívában fellépő aránytalanság, a perspektivikus térszerkezet tradicionálisan áthághatatlan határainak megsértése, működési szabályszerűségeinek megszegése (például a férfi alak belehelyezése a lezárt üvegbe, melyet óriási kezek tartanak, a fiatalok alakjainak ráhelyezése a monumentális esküvői tortára) megkétszerezte a „normális" fotótól való eltérést, miközben olyan „kereten belüli explicit montázsszerkezetet" [6] hozott létre, amely a puszta szemfényvesztést és érzékcsalódást meghaladva új, megváltozott képtapasztalatot és valóságbenyomást teremt, a valóságot képlékennyé, textúráját átszakíthatóvá és ontológiailag elbizonytalaníthatóvá teszi.

Az egymásra fényképezés – a dolgozatom mottójaként választott Vernet-definícióval is szoros összefüggésben – azonban csak egy bizonyos aspektusból vizsgálva, „a fikció szintjén" alkalmas arra, hogy „rést szakítson a valóság textúráján", és megmutassa a mögötte rejlő, a valóság szövetében nem létező (vagy legalábbis jelen nem lévő) fantasztikumot, természetfelettit, láttassa a láthatatlant. A „diskurzus szintjén" ennél sokkal pontosabban kijelölhető az alakzat helye ésszerepe a vizuális kultúra rendszerében: azáltal, hogy két rögzített fotogramot mozgásban (vagylegalábbis „egy másik képlékeny egységben") egyesít, felhívja a figyelmet önmaga filmszerűségére,a film alapvető minőségét magán hordozó működésére. [7] Bár a *Live Photoshop* projekt során astatikus, rögzített képek egymásra fényképezése, egységesítése újabb és újabb (immáron összetett, többrétegű) statikus képek sokaságát eredményezte, a létrehozás és a befogadásfolyamatszerűsége, a megalkotott „duplafenekű" statikus képek változása, a mozgásban történőegyesülése és átalakulása, még ha csak elemi szinten is, de filmszerű élményt teremtett. Azegymásra fényképezés technikai működése, amelynek „mágikus hatását" Johansson provokatívakciója tudatosan leleplezte, nem csak a filmforgatás és filmvetítés folyamatait idézte, de egyfajta történetet is képzett. Az egymásra fényképezés technikai csodája tehát elbeszéléssé oldódva garantálta az alakzat eredendő filmszerűségének megőrzését és tovább élését a digitális-újmediális kontextusban.

A látható, a láthatatlan és az észlelhetetlen trükkök metzi rendszere

A *Live Photoshop* projekt nem csak a főbb jegyeit tekintve hordozza magán a hiány(zó)t, jelen nem lévőt vagy láthatatlant megjelenítő egymásra fényképezés alakzatát, de a valósidejű képmanipulációnak köszönhetően a létrehozás (végteleníthető) folyamatszerűségét és reverzibilitását, a képi elemek tetszőleges át- és újrarendezhetőségét is tetten érhetővé teszi, miközben a képek megalkotottságát és manipuláltságát is hangsúlyozza. Többek között ez az a kettősség, amelyet Christian Metz a filmben és a fotográfiában egyaránt alkalmazott vizuális trükkök (köztük az egymásra fényképezés) egyik alapvető sajátosságának tart: részben elrejtik a néző számára meglepetést okozó trükkszerűségüket, vagyis az effekteket létrehozó és fenntartó elemeket (melyek a forgatás előtti és alatti, nem feltétlenül a filmi apparátushoz kapcsolódó manipulációkból, illetve a filmre vett anyagon végzett utólagos, speciálisan filmi beavatkozásokból egyaránt származhatnak), részben pedig hivalkodnak is velük, hogy a film vizuális hatáskeltő erejének kiaknázásával lenyűgözzék az érzékeinket. Ennek eredményeképpen a néző is nyugtalanítóan kettős helyzetbe kerül: bár tudatában van a trükk létezésének és a rá gyakorolt hatásnak, mentálisan és perceptuálisan mégis képtelen függetleníteni magát tőle. A trükkök rejtett és jelenlétükkel provokatívan kérkedő elemeinek egymáshoz viszonyított arányai alapján Metz megkülönbözteti az *észlelhetetlen* (például a kaszkadőr alkalmazásának többnyire rejtve maradó trükkje), a *láthatatlan* (például a „láthatatlan szereplő" nem látható, de hatásaiban észlelhető jelenléte) és a *látható* trükkök (nyíltan jelenlévő és a diegézis szolgálatában álló vizuális hatások) csoportjait. [8] Ez a tipológia azonban csak a filmes trükkök sajátos metzi definíciójának

függvényében értelmezhető, és vonatkoztatható az egymásra fényképezések (kortárs) gyakorlatára. Metz a filmes trükköket olyan optikai effekteknek tartja, amelyek elsősorban a vizuális, s nem a fotográfiai anyag (technikai) manipulációjának eredményeképpen jönnek létre. Ez az oka annak, hogy a trükk (legyen akár észlelhetetlen, akár láthatatlan) a diegézisre gyakorolt vizuális hatásait tekintve mindig árulkodik valamelyest a saját trükkszerűségéről: trükkök csakis ott létezhetnek – mondja Metz –, ahol a vizuális anyag megcsalja, becsapja a „diegézis igazságát". Elismeri ugyan, hogy az egymásra fényképezés technikai természetét tekintve pusztán fotografikus manipuláció, mégis vizuális trükként értelmezi, hiszen a néző nem (csak) magát az optikai, fotográfiai effektet látja, hanem azt a képet (is), amely egyidejűleg átitatódik az effektus diegézisre gyakorolt hatásaival. Ahogyan tehát Vernet, úgy Metz is egyszerre technikai és mágikus eredetű alakzatként értelmezi az egymásra fényképezést, amely a saját fotografikus kódjait a filmi, diegetikus kódok közé integrálja, és lehetővé teszi a néző számára azt, hogy a diegézis részének tulajdonítsa mindazon vizuális hatások (vagyis metzi értelemben vett trükkök) összességét, amelyeket fotografikusan hoztak létre. [9] Mindez pedig azt is jelenti, hogy a trükk *láthatósága* és *észlelhetősége* nem áll ellentétben a trükkhatás általi befolyásoltsággal, az illúzióteremtő erejének a befogadóra gyakorolt hatásával, vagyis a trükk *elhihetőségével*.

Az egymásra fényképezés (amelynek története a vizuális média Lynda Nead által szorgalmazott integrált megközelítése alapján az 1860-as évekbeli spiritiszta mozgalomig, valamint a spirituális világ megnyilatkozásaként értelmezett szellemfotográfiáig vezethető vissza [10]) Metz szerint tehát a látható trükkök közé sorolható. Ezt vélhetően az egymásra fényképezés eljárásának konvencionális gyakorlata magyarázza, amely már a Méliès-féle korai trükkfilmeken edződött vásári vándormozik közönségét is figyelmeztette az irreális világ láthatóvá tételére, a képzelt alakok, szellemek, kísértetek, álmok és hallucinációk megalkotottságára, vagyis az önmagukat leleplező, saját vizuális effektszerűségüket nyíltan közszemlére tévő trükkhatásokra. S ugyancsak ez lehet az oka annak, hogy André Bazin 1946-ban deklarálta az egymásra fényképezés technikájának *halálát*, pontosabban az eljárás alkalmatlanságát arra, hogy „a valószerűség elkerülhetetlen kellékei" közé tartozó természetfölötti jelenségeket és jelenéseket valószerűen ábrázolja. [11]

Bár szokatlannak tűnhet, hogy Bazin, még ha csak egy rövid esszé erejéig is, de szétfeszíti szigorúan és következetesen valósághívő neorealista esztétikájának kereteit az egymásra fényképezés mágikus szemfényvesztésnek tetsző alakzata miatt, Daniel Morgan szerint ezt nem azért teszi, hogy megtagadja a technikai eljárás létjogosultságát, hanem épp ellenkezőleg. Integrálni próbálja esztétikájának szövetébe, hogy ezzel is megerősítse álláspontját, miszerint a filmtörténet egyik legismertebb és legélesebb szembenállása könnyűszerrel feloldható: a Lumière-féle dokumentumjellegű kifejezés és a Méliès-féle fikció közötti dichotómia (bizonyos aspektusaiban) pusztán látszólagos és kierőszakolt ellentéten alapszik. Bazin tehát csak az egymásra fényképezés tradicionális használatát veti el, vagyis azt a módszert, melynek során a két különböző – természeti és természetfeletti – valóság azonos keretbe helyezése leleplezi a megalkotottságot, sőt, szinte hivalkodóvá teszi a mesterséges technika jelenlétét. Ehelyett az eljárás

olyasfajta alkalmazási módját tartaná kívánatosnak, amely lehetővé teszi a természetfeletti hiteles, valószerű ábrázolását is. [12] A (realista) film, amely az alapvető valóságorientációja ellenére is szoros kapcsolatban áll a fikcióval, az egymásra fényképezés ily módú használata és értelmezése mellett elérheti a vitathatatlan objektivizmussal jellemezhető fénykép ellenállhatatlan realizmusának és a fantasztikus elemeket tartalmazó történet „valószínűtlenségének" Bazin által támogatott (és a közönséget is rendre lenyűgöző) kombinációját. [13]

Morgan értelmezését összevetve Metz befogadói aspektusból vizsgált filmi trükktipológiájával, valamint a kortárs populáris film és a vizuális tömegkultúra egymásra fényképezést alkalmazó – a dolgozatom későbbi részeiben elemzésre kerülő – példáival, szükségszerűnek tűnik az effektus (ha nem is teljes, de legalább részleges) átsorolása a látható trükkök csoportjából a láthatatlan vagy észlelhetetlen trükkök csoportjába. Annak függvényében kell az effektust átsorolni, hogy a „duplafenekű" képek az aktuálisan adott technológiai lehetőségek és mediális feltételek között milyen mértékben rejtik el megalkotottságuk árulkodó jeleit, leleplező nyomait. Meglátásom szerint a digitális képszerkesztés és képfeldolgozás egyre népszerűbb technikai eszközei és technológiai eljárásai lehetővé teszik az egymásra fényképezés hangsúlyos és látványos funkcióváltását, miközben a befogadó általi értelmezhetőség tekintetében is új perspektívákat nyitnak.
A kortárs tömegfilmben és vizuális tömegkultúrában megjelenő egymásra fényképezések egyre kevésbé hordozzák magukon azokat a szellemfotográfiai hagyományokat, amelyek a mágikus illúzióból táplálkozó korai, „nem-aktualitás"-jellegű trükkfilmekben, [14] a Bazin által elemzett 1940-es évekbeli amerikai és 1910-20-as évekbeli skandináv filmekben, valamint Vernet nagyrészt klasszikus hollywoodi példáiban meggyökereztették a hiány spirituálisan, diegetikusan, tér-időbeli vagy pszichológiai összefüggéseiben, illetve a kép- és filmteoretikai diskurzusok szintjén egyaránt indokolható alakzatát a látható vizuális trükkök rendszerében. Dolgozatomban először az egymásra fényképezés használatának, illetve befogadói szempontú (újra)olvashatóságának történetét tekintem át röviden, hogy mindennek ellenpontozásaként elemezhessem az alakzat funkcióváltását a kortárs vizuális gyakorlatban, mely – tézisem szerint – a metzi trükktipológiai skálán is erőteljes eltolódást mutat az egymásra fényképezés látható trükként való értelmezése felől a láthatatlan vagy észlelhetetlen trükként való olvasásának irányába. A kortárs digitális fotográfia példáin keresztül nem csak azt a paradox tézist próbálom igazolni, miszerint a digitális-újmediális kontextusban az egymásra fényképezéssel létrehozott képeken, azok nyilvánvaló manipuláltsága ellenére is teljessé, szinte tökéletessé válik a valóságbenyomás illúziója, de azt is, hogy a saját trükkszerűségüket, megalkotottságukat a végletekig elrejtő képek tömeges tapasztalata a képek befogadását is elbizonytalanítja: ma már a vizuális trükköt szemmel láthatóan nem tartalmazó képek esetében is manipulációra gyanakszunk. Az egymásra fényképezés többé már nem csak egy mágikus hatású vizuális effekt, amely a spirituális és a látható világ mezsgyéjén próbálja kijátszani az ember perceptuális képességeit, s nem is oldható fel az álom vagy az őrület narratívájával, hanem egy új, hiperreális, szimuláló típusú valóság, az ún. fotóvalóság bizonyítéka.

A szellemfotográfiától a Photoshopig: az egymásra fényképezés múltja

Az 1800-as évek derekán a spiritiszta mozgalmak egyik meghatározó erejű melléktermékeként megjelent szellemfotográfiában az egymásra fényképezés – befogadói szempontból – mélyen és sokrétűen átitatódott a vallásos elragadtatással. A spiritizmus követői szerint a fotográfiára rendelkezik azzal az egyszerre rejtélyes és nyugtalanító képességgel, hogy meg tudja jeleníteni a közöttünk élő, de az emberi érzékszervek számára nem észlelhető kísértetek és szellemek képeit, vagyis valódinak tetsző megnyilvánulását.



William Hope szellemfotográfiája

Ahogyan azonban Simone Natale *A short history of superimposition. From spirit photography to early cinema* [Az egymásra fényképezés rövid története. A szellemfotográfiától a korai filmig] című tanulmányában rámutatott, a szellemfotográfiában alkalmazott egymásra fényképezést készítői szempontból korántsem csak a spiritizmus vallásos elragadtatásának vizuális kultúrája hatotta át. A szellemfotók terjesztéséhez fűződő kereskedelmi érdekek ugyanis szinte szükségszerűvé tették a szellemek, kísértetek, elhunyt hozzátartozók, tündérek, ördögök és más fantasztikus teremtmények képi manifesztációjának észlelhetőségét és felismerhetőségét (s egyben

elhihetőségét), vagyis az egymásra fényképezés mint metzi értelemben vett látható trükk alkalmazását. Ugyancsak ezt szorgalmazták a szkeptikusok és a korai fotográfia szakértői is, akik a többszörös exponálás technikájának és egyéb, akkoriban gyakran használt egymásra fényképezési eljárásoknak az ismeretében szándékosan készítettek hamis szellemfotókat, hogy leleplezzék a spiritiszta mozgalmak megtévesztéseit, s bizonyítsák, hogy a látszólag rendkívüli, természetfeletti jelenség merő szemfényvesztés, egyszerű fotográfiai trükk vagy véletlen baleset eredménye csupán. [15] Az egymásra fényképezés trükkhatását a szellemfotográfiában – az alakzat ontológiai kétarcúságát is igazolva – tehát két ellentétes előjelű magyarázat feszítette: a spiritizmus képviselői (a kereskedelmi érdekekkel is összefonódva) a természetfeletti jelenségek manifesztációjának történetével próbálták alátámasztani, míg a szkeptikusok épp ellenkezőleg, a technikai apparátus működésének leleplezésével igyekeztek ellensúlyozni a trükk hitelességét, elhihetőségét. Az egymásra fényképezés a szellemfotográfiában a saját technikai megalkotottságának és a mágikus-misztikus jelentéstartamainak (ekkor még) kibékíthetetlen kettősségében hánykolódott, aminek eredményeként a befogadók is két táborra oszlottak: a trükkhatást pusztán csak látványos technikai manipulációként észlelők és a természetfeletti lények fotografikus megjeleníthetőségének csodájában feltétel nélkül hívők csoportjára. Mindez pedig azt igazolja, hogy a fotográfiát kezdettől fogva megosztotta az a „kétféle törekvés", melyet *A fénykép ontológiája* című esszéjében a perspektivikus festészetre vonatkozóan Bazin is elemzett: a szellemfotográfiákat egyfelől a spirituális világ kifejezésének, másfelől pedig a látható világ másolásának vágya hatotta át. [16] Mivel azonban – érvel Bazin – a fotográfiát a „maradéktalan objektivitása" a festészetnél is markánsabban ruházza fel az elhihetőség erejével, a kritikai érzékünk minden ellenvetésével szemben is arra kényszerülünk, hogy elfogadjuk a szellemfotográfiában is az ábrázolt, „jelenvalóvá tett dolgok létezését". [17]

Az egymásra fényképezés mindemellett számos egyéb területen is beleszövődött a XIX. század második felének vizuális (tömeg)kultúrájába: találkozni lehetett vele többek között a színpadi mágiában, a laterna magica vetítéseiben vagy a szórakoztató céllal készült fotográfiákban. Vallási, tömegkulturális, kereskedelmi és technikai kontextusban egyaránt jelen volt, a spiritizmus szenvedélyes hiedelemvilágát éppúgy áthatotta, mint a valóság és a fikció birodalmát, s miközben egyesek számára szórakoztató látványosságként szolgált, mások csalárd szemfényvesztésként tekintettek rá. Natale mindezek okán amellett érvel, hogy a szellemfotográfiák egymásra fényképezési gyakorlatai nem tekinthetőek a korai trükkfilmekben alkalmazott egymásra fényképezések kizárólagos, egyenes ági felmenőinek. Sőt, épp az igazolja az egymásra fényképezés mint technikai eljárás és látványos illúzióteremtő gyakorlat népszerűségét és széleskörű alkalmazását a filmkészítés őstörténetében, hogy a vizuális kultúra több területén is jelen volt egyszerre, egymástól eltérő funkciókat szolgált, és szerteágazó jelentésekkel bírt, [18] miközben mindvégig látható trükként fitogtatta az emberi érzékszervekre gyakorolt lenyűgöző erejét, mely leginkább a korai trükkfilm mágikus hatásában teljesedett ki.

Az attrakció mozija című esszéjében Tom Gunning, akárcsak korábban Bazin, megkísérli a Lumière-féle, többnyire dokumentarista kifejezőeszközöket használó „aktualitás-film" és a Méliès-féle,

rendszerint fikcióból építkező „nem-aktualitás-film” szembenállásának feloldását. Tézise szerint az 1906-07 előtti filmeket, az ún. „attrakció moziját” még nem lehet történetmondó médiumként, a narratív vágás fejlődése alapján vizsgálni, ezért nem helytálló az a különbségtétel sem, miszerint Lumiére a nem narratív, míg Méliès a narratív film hagyományainak első letéteményese. Gunning szerint célszerűbb lenne az alkotásaikat egy olyan egységes koncepció mentén elemezni, melynek alapja az a tény, hogy az 1906-07 előtti és utáni filmek eltérő viszonyt alakítottak ki a nézőikkel. Az attrakció mozijának nézőjét ámulatba ejtették a filmben rejlő radikálisan új lehetőségek: a képek láttatása, a megmutatás és a feltárás képessége, illetve az illúzióteremtés csodálatos ereje, mely Lumiére filmjeiben a mozgás realisztikus illúziójából, Méliès filmjeiben pedig a mágikus illúzióból, vagyis a színpadi trükkök és vizuális effektek használatából fakadt. [19]

Ezzel szemben az 1907 utáni film nézőjét a narratíva megjelenése a passzív leselkedő pozíciójába szorította. A befogadó többé már nem a vizuális trükkökben és attrakciókban lelte az élvezetét, hanem a nézőtér sötétjének voyeurisztikus szeparációjában, a narratíva realisztikus illúziójában. A klasszikus hollywoodi narratív film felkínálta nézőinek a szkopofília gyönyörét, vagyis azt az örömet, amely mások életének titkos szemléléséből fakad, [20] de már nem akart kapcsolatot létesíteni közönségével, és a legkevésbé sem kívánta érzékelhetővé tenni saját láthatóságát. Távol tartotta magát Méliès lenyűgöző trükkjeitől, s ha mégis alkalmazott valamilyen vizuális effektust (így például az egymásra fényképezés technikáját), azt alárendelte a film önmagában zárt fikciós elbeszélői világának.

Az 1906-07 előtti korszak egyik domináns műfaja – Lumiére úti- és tematikus filmjei mellett, amelyek szinte híradószerűen, dokumentarista objektivitással tudósítottak a látható valóságról, és tették elérhetővé a természeti világot [21] – a Méliès-féle trükkfilm volt, amely bemutatók, átalakulások, mágikus attrakciók, vizuális trükkök, filmes manipulációk (például lassítás, visszajátszás, helyettesítés, többszörös előhívás) [22] narratív kontinuitást nélkülöző sorozatából állt. Az egymásra fényképezés mint metzi értelemben vett látható trükk alkalmazását tehát a korai filmkészítés exhibicionista vonása éppúgy indokol(hat)ta, mint a nézők felfokozott vizuális kíváncsiságának kielégítése, vagy a film mint önmagában is nagy érdeklődést kiváltó látványosság, attrakció. Az egymásra fényképezést a korai trükkfilmben tehát (még nem a diegézis, hanem) a film médiuma hitelesítette; a vizuális effektus mágikus hatása, elhihetősége a korai filmtörténet szolgálatába állt. Az alakzat gyakori megjelenése a korai filmben azonban azt eredményezte – ahogyan arra Bazin is rámutat –, hogy a befogadók hamar és könnyen megtanulták olvasni a filmnyelvet, mely az 1940-es évekre kiszakította az egymásra fényképezést a film mint médium kontextusából, s helyette a diegézis szolgálatába állította, az álmok és a hallucinációk konvencionális jelölőjévé tette: […] „az egymásra fényképezés ugyanis mindig azt jelenti: »Vigyázat, irreális világ, képzelt alakok következnek!«”. [23]

Bár Bazin klasszikus hollywoodi példái [24] *Az egymásra fényképezés élete és halála* című esszében az alakzat ennél is szerteágazóbb, a pszichoanalízis és az okkultizmus mezsgyéit egyaránt átható (de már diegetikusan indokolt) használatát is jelzik, az alakváltozásokat, a tudattalanban feszülő, elfojtott vágyak manifesztációját, a túlvilági vagy természetfeletti lények jelenéseit kifejező

egymásra fényképezés még ebben a korpuszban is csak unalomig ismételt, közönyös egyszerűséggel értelmezhető és a funkcióját kevésbé meggyőzően betöltő látható trükként működik. [25] Mindezek okán a francia filmesztéta arra a (korábban részlegesen már kifejtett) álláspontra helyezkedik, miszerint az egymásra fényképezés mágikus erővel bíró, az emberi érzékszerveket lenyűgöző alakzata az 1940-es évekre elvesztette sajátlagos minőségét, s a puszta szemfényvesztés csalárd börtönébe szorult. Ebből csak két (vagy több) kép nem transzparens egymásra dolgozása (valamint az ezt biztosító új technológiai eljárás) szabadíthatná ki, amely egyben a realizmus garanciája és a valóságbenyomás hitelesítője is lenne.

Mindezzel Bazin implicit módon nem csak annak szükségességét fejezi ki, hogy az egymásra fényképezésnek ki kell mozdulnia az önmagát leleplező, saját megalkotottságával hivalkodó, látható trükk metzi kategóriájából, hanem arra is felhívja a figyelmet, hogy az egymásra fényképezést előállító korábbi technikai eszközök és technológiai lehetőségek elavultak, ezért az alakzat is csak akkor tarthatja meg létjogosultságát a mozi apparátusában, ha az előállítását szolgáló technikai-mediális háttér lényegi változáson megy keresztül. Noha túlzóan elrugaszkodott következtetés lenne mindezek alapján Bazint az analóg/digitális váltás megjövendölőjeként üdvözölni, a technikai átalakulás követelménye kapcsán megfogalmazott gondolatai mégis kiváltképp relevánssá teszik az egymásra fényképezés vizsgálatát a digitális-(új)mediális környezetben, hiszen az épp az általa is támogatott változásokat hozta el az alakzat funkciójában, jelentésében, hihetőségében és hitelességében. Bazin esszéjének paradoxona tehát nem csak abban rejlik, hogy realista kifejezőeszközzé kívánta tenni az egymásra fényképezés hagyományosan mágikus funkcióval bíró vizuális effektusát, de abban is, hogy mindezt egy olyan technikai átalakulástól remélte, amely egyre kifinomultabb eljárásokat (mondhatni: trükköket) alkalmaz a trükkszerűség elrejtésére.

Marc Vernet is többnyire Bazin-korabeli példákat említ az *Egymásra fényképezések* című tanulmányában, elsősorban mégis az alakzat narratív filmben betöltött figuratív státusza iránt érdeklődik, mellyel tovább bővíti és árnyalja azoknak a befogadói olvasatoknak és funkcióknak a körét, amelyeket az egymásra fényképezés mindezidáig kizárólag csak látható trükként tölthetett be. Vernet a rész és az egész, a tér és a jelentés, az allegória és a reverzibilitás egymással folyamatosan versengő, de mégis összhangra törekvő, együttes értelmüket csak egymásban és egymástól elnyerő, s a befogadó képzeletét is játékba hívó sajátosságát hangsúlyozza. [26]

A filmbeli egymásra fényképezések mellett Vernet némi kitekintéssel elemzi az alakzat fotografikus (Lee Friedlander, Oscar G. Rejlander, Claud Batho) és képzőművészeti (M. C. Escher, Claude Monet, Pierro della Francesca) párhuzamait, hogy igazolja annak magasművészeti eredetét és kölcsönhatásait, tágabb értelemben pedig a magaskultúra és a tömegkultúra közötti szüntelen átjárást, illetőleg a film mint a XX. század egészét uraló médium társművészetekre gyakorolt hatásait, a filmszerűség integrálódását a kortárs vizuális gyakorlatokba. Rövid történeti bevezetőjében Vernet is megemlíti ugyan a Méliès-féle primitív és mágikus egymásra fényképezés előzményeit, sőt Metzre hivatkozik, amikor az alakzat összetettségével, többszintű, kevert jellegével magyarázza annak máig tartó fennmaradását, és ráirányítja a figyelmet a filmi, a

fotográfiai és a képzőművészeti egymásra fényképezések élénk és folyamatosan újraszervező kapcsolatára, továbbá az effektus kortárs értelmezhetőségének igényét és lehetőségeit is jelzi a vizuális (tömeg)kultúra komplex rendszerében. [27]

Az 1990-ben megjelent Photoshop, [28] akárcsak a hozzá hasonló, egyre változatosabb és egyre könnyebben alkalmazható szoftverfejlesztések (beleértve a mobiltelefonokra és táblagépekre letölthető, rendszerint *Superimpose* elnevezést viselő applikációkat, melyek széleskörűen biztosítják két vagy több kép egymásra helyezését, egymásra fényképezését a vizuális tömegkultúra felhasználói számára) azonban pontosan ezeknek a leleplező hatásoknak a kiküszöbölésére, az egymásra illesztett (fényképezett) képek varratszerű kapcsolódási nyomainak eltüntetésére törekszenek, amellyel a valóságbenyomás illúzióját is hitelesítik, a manipuláltsága ellenére is valószerűnek tűnő ábrázolásmódot tökéletesítik. A következőkben konkrét filmi, fotográfiai és egyéb vizuális tömegkultúrabeli példák mentén vizsgálom azt, hogy a jelöletlen, vagyis láthatatlan és észlelhetetlen egymásra fényképezés hogyan változtatja meg a kép befogadását a kortárs gyakorlatban.

A „fotóvalóság" rétegei

A *Live Photoshop* projekt különlegessége éppen a sajátos kettősségben rejlik, hogy egyszerre mutat rá arra, hogy az egymásra fényképezés a kortárs képszerkesztési és képfeldolgozási gyakorlatban már a láthatatlan vagy észlelhetetlen trükkök közé sorolható (ha nem látnánk – a képek alanyaival együtt – a „photoshopolás" folyamatát, akkor nem tudnánk lokalizálni a trükköt, csak a kiváltott szorongás sejtetné a beavatkozást, amely abból fakad, hogy az elkészült kép az irrealitása ellenére is erőteljes valóságbenyomással bír [29]), ahogyan arra is, hogy ez az alakzat nagyrészt a látható trükkök rendszerében fejlődött, és érte el mai minőségét. Az Adobe Systems kezdeményezése ugyanakkor arról is tanúskodik, hogy a digitális technikai eszközök és technológiai eljárások segítségével létrehozott egymásra fényképezés ma már nem csak a valóság kétféle – természeti és természetfeletti – dimenziójának transzparens összeadásával teszi láthatóvá a láthatatlant, hanem két (vagy több), minden ízében realisztikus valóságréteg egymásra helyezésével vagy egymásba illesztésével hoz létre egy újabb, látszólag ugyancsak minden ízében realisztikus, de egészében szemlélve lehetetlenül paradox alternatív valóságot, amely a valóságbenyomás bizonyosságát éppúgy hordozza magán, mint a fikció valószerűtlenségét. Erik Johansson a valóságnak ezt az alternatíváját „fotóvalóságnak" [*fotoreality*] nevezi, vagyis olyan valóságnak, amelyet nem lehet egyetlen fotografikus egységben megragadni, mégis úgy tűnik, mintha hagyományos analóg eljárással is le lehetett volna fényképezni. A valószerűségében rendkívül meggyőző(nek tűnő) fotóvalóság „rögzítése" vagy inkább láttatása szerinte nem a reális vagy realisztikus világ megjelenítéséről szól, hanem egy olyan látvány létrehozásáról, amely reálisnak vagy realisztikusnak *látszik*, amelyről azt *gondoljuk*, hogy akár reális vagy realisztikus is *lehetne*.

Az önmagát Photoshop művészként definiáló Johansson 2012 februárjában az egyik TED (Technology, Entertainment, Design) konferencia résztvevőjeként *Impossible Photography*

[Lehetetlen fotográfia] címmel tartott előadást, amelyben – akárcsak a *Live Photoshop* projektben – nyíltan leleplezte a módszerét. Nem csak azt magyarázta el rendkívül szemléletesen, hogy hogyan hozza létre egyszerre lehetetlennek és fotorealisztikusnak látszó alkotásait (a minket körülvevő valóság több fotografikusan rögzített képét, rétegét illeszti össze egyetlen képben, majd gondosan eltünteti az összeillesztések nyomait. (Sőt, a teljesebb egymásba olvadás érdekében arra is figyelmet fordít, hogy az egyes, esetenként különböző térben és időben készült képek fény- és árnyékviszonyai, színkontrasztjai is azonosak legyenek.) Hanem implicit módon kijelölte a digitális korszakbeli egymásra fényképezések helyét a metzi észlelhetetlen és/vagy láthatatlan trükkök csoportjában.

Johansson precízen és aprólékosan összeillesztett fotóin nem lehet megállapítani, hogy hol kezdődik az egyik és hol ér véget a másik valóságréteg, ahogyan azt sem, hogy a valóság hány reprezentációját fényképezte (helyezte) egymásra. (Esetenként akár a valóság legalább tíz, különböző térben és időben rögzített képét is egyetlen, egységesnek tűnő alkotássá lehet szerkeszteni.)



Erik Johansson leleplezi a saját fotóvalóságát

Az ábrázolt helyzetek, tárgyak, alakok lehetetlensége azonban a láthatatlan trükkökre jellemzően nyugtalanítja a befogadókat. Ezek a fotómanipulációk nem csak abban különböznek a szellemfotográfiáktól, Méliès trükkfilmjeinek látványos átalakulásaitól, a Bazin által kritizált és a Vernet által elemzett filmi példáktól, hogy két vagy több képet (valóságréteget) jelöletlenül, láthatatlanul, sőt, néha észlelhetetlenül illesztenek egymásra vagy egymásba, hanem abban is (meglátásom szerint ez a kortárs egymásra fényképezések egyik meghatározó, a korábbi gyakorlattól jelentésében és funkcionalitásában is megkülönböztető jegye), hogy a szorongató hatásuk nem oldódik fel a természetfeletti mágiában vagy a túlvilági misztériumban, ahogyan nem magyarázható az álom vagy az őrület narratívájával sem. Az egymásra fényképezést alkalmazó digitális fotográfia már nem a spirituális és a látható valóság kettősében hánykolódik (mint a szellemfotográfia), hanem „egy hiperreális és szimuláló típusú valóságban", vagyis egy referenciális létezőt és realitást nélkülöző realitásban. [30] Az így létrejövő „fotóvalóság" valósághatása hitelességében és hihetőségében olyannyira erős, hogy visszahat a valóságról (és a fotográfiáról) alkotott fogalmainkra, megcsalja és felforgatja őket, aminek eredményeként napjainkban már a vizuális trükköt szemmel láthatóan *nem* tartalmazó képek esetében is valamiféle technikai manipulációra vagy beavatkozásra gyanakszunk, vagyis a valóság

reprezentációjának realitását, a valósággal való referenciális kapcsolatát is megkérdőjelezzük. A Photoshop (és a hozzá hasonló programok) segítségével készült jelöletlen egymásra fényképezések olyannyira megtévesztik az érzékeinket, hogy már nem csak annak valóság(osság)ában kételkedünk, amit látunk, hanem annak igazságában is, amit a valóság működéséről tudunk. Kiváltképp alátámasztják ezt az állítást a tér és az idő rendszereit paradox módon megbolygató, át- és újrarendező kortárs alkotások.

A térszerkezet reverzibilitása

A vizuális trükkök metzi definícióját, melyre a trükktipológiai rendszerének egészét építi, a legkifejezőbben azok a filmi és fotográfiai példák szemléltetik a legjobban, amelyek a térszerkezet metamorfózisával, a térbeli viszonyítási pontok kioltásával, az irányjelzők hierarchiájának megsemmisítésével, a síkszerű felületek összehajtogatásával vagy egymásra tükrözésével kísérleteznek. Vernet szerint az egymásra fényképezés természetszerűleg eredményezi a tér reverzibilitását, a perspektivikus rendszer válságát, mely a klasszikus hollywoodi film kontextusában rendszerint a mentális zavar vagy a pszichotikus állapot jele, s ha nem az őrület világába, akkor legalább valamilyen illogikusan torzuló diegézisbe vezet. [31] A korpusz, amelyből Vernet az állítását igazoló példákat meríti, még nem számolt azokkal a hatásokkal, amelyeket az analóg/digitális váltás a látvány és a narratíva kapcsolatára gyakorolt a kortárs tömegfilmben. A klasszikus, lineáris hollywoodi történetmesélés szabályait kiforgató, napjaink populáris filmjeit uraló komplex narratíva (amely feldarabolja és anakronikusan újrarendezi az időfolyamot, illetve megsokszorozott vagy tükrözött, szinteződő és egymásba ágyazódó, metaleptikusan átjárható diegetikus világot teremt) ugyanis épp olyan nyugtalanítóvá és szorongatóvá teszi a befogadást, mint amilyen nyugtalanítóak és szorongatóak a térszerkezet reverzibilitását a látható és láthatatlan trükkökkel a végletekig feszítő (film)képek.

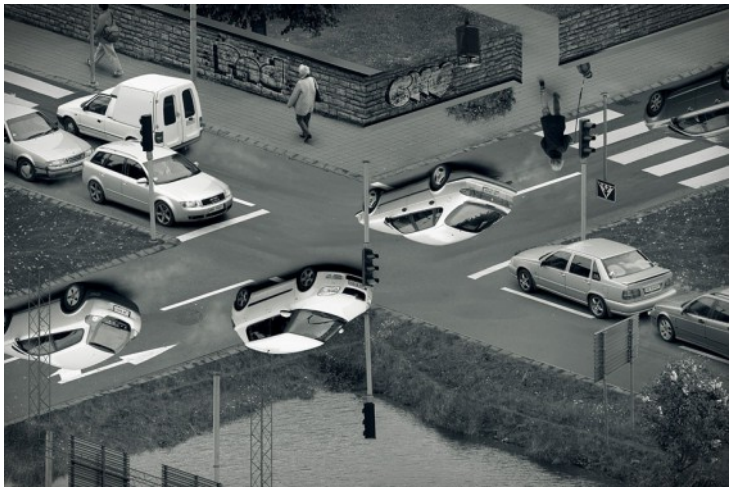
A furfangosan komplex narratív szerkezet és a lenyűgözően paradox térstruktúrákra épülő látványvilág kettősének szorongató hatása illusztrálható az *Eredet* (Inception. Christopher Nolan, 2010) című filmmel. A narratíva komplexitását az adja, hogy a szereplők a diegetikus objektív valóság szintjéről az irányított álomtevékenység során belemerülhetnek a tudatalatti egymásra rétegződő szintjeibe, mely szintek sajátos, az első szintű diegetikus valóságtól merőben eltérő (de arra több tekintetben is visszaható) működési logikával bírnak. Az álomvilágokban akár Escher paradox lépcsőszerkezetei (melyek egyszerre emelkednek és ereszkednek, miközben a látszólagos szintkülönbségek ellenére furcsa hurokszerűen [32] vissza is kanyarodnak önmagukba) is létrehozhatóak, sőt, bejárhatóak. A film egyik látványos jelenetében Arthur (Joseph Gordon-Levitt) magyarázza az álomépítés folyamatát, szabályszerűségeit a tanonc Ariadnének (Ellen Page), miközben megtesznek két kört egy Escher-lépcsőn. Látszólag folyamatos a mozgásuk, előre vagy legalábbis egyetlen irányba tartanak, miközben kétszer is visszatérnek ugyanoda, ahonnan elindultak, tehát a lépcsőszerkezet észrevehetetlenül visszahurkolódik önmagába.



Escher-lépcső, avagy a tér reverzibilitása az Eredet című filmben

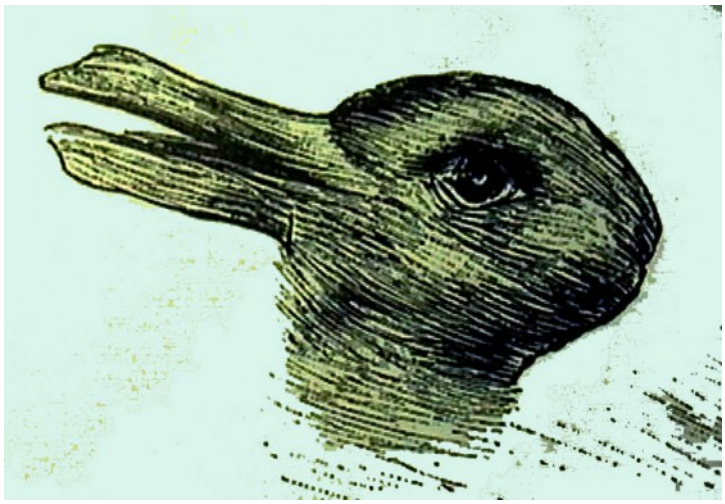
Ugyancsak a diegézis, pontosabban az álomépítés sajátlagos rendszere magyarázza annak a jelenetnek a látható trükkszerűségét (és oldja a trükkhatásból fakadó feszültséget), amelyben a tér teljes szerkezete tükörszerűen ráfordul önmagára, a szereplők pedig először a függőlegessé vált talajjal kilencvenfokos szöget bezáró testtartásban, majd fejjel lefelé járják be a teret. A néző ezekben a jelenetekben – ahogyan azt Metz leírja – nem (csak) az optikai illúziót, a vizuális trükköt látja, hanem egy olyan képet, amely a diegézisből nyer magyarázatot. Az egymásra fényképezéssel létrehozott reverzibilis térszerkezet mint látható fotografikus trükk az *Eredet*ben tehát a fikciós történetet hitelesíti, amelynek következtében a néző egyszerre tudja, hogy a filmkészítői beavatkozás eredményét látja, és hiszi, hogy az a diegézis része, vagyis elsősorban a diegézist szolgálja. Ebben ragadható meg a metzi trükkdefiníció kettős természete: a filmi trükk láthatóságának és/vagy észlelhetőségének, illetőleg a trükkhatás hihetőségének egymást kizáró, de a néző tudatában mégis békésen megférő ellentéte.

Erik Johansson egymásra fényképezéssel létrehozott fotóvalóságainak legizgalmasabb darabjai szintén a térszerkezet reverzibilitásának határait feszegetik, sőt, egyes képei kifejezetten emlékeztetnek az *Eredet*ben látható térmanipulációkra. Mivel azonban a statikus képet nem veszi körül az a diegetikus kontextus, amely a tömegfilmben alkalmasnak bizonyult arra, hogy mindennemű láthatósága és/vagy észlelhetősége ellenére is elhitesse nézőjével a trükkhatást, a Johansson fotóiból a befogadóra áradó feszültséget más megközelítésből kell feloldanunk.



Erik Johansson Common Sense Crossing című fotómanipulációja

Mivel ezek a fotóvalóságok – akárcsak az escheri lépcsőszerkezetek – legalább két irányból olvashatók, hasznos lehet, ha a W. J. T. Mitchell által bemutatott multistabil metaképek jelentésképző erejével összefüggésben vizsgáljuk őket. Mitchell azokat a képeket, rajzokat, ábrákat (Kacsa-Nyúl, feleségem-anyósom, Necker-kocka) nevezi multistabilnak, amelyeken (legalább) két különböző alak, forma vagy tárgy látható, s amelyek – éppen ezzel a kétértelműséggel összefüggésben – képi utalásokként funkcionálnak, vagyis önmagukat tárják fel, „a képek ön-ismeretét állítják színpadra”.



Kacsa/Nyúl multistabil kép

Ezek a képek, akárcsak a metzi optikai trükkök, fogva tartják a nézőiket, sőt, arra késztetik őket, hogy feltegyék maguknak azokat a kérdéseket, amelyeket a multistabil képek is felvetnek önmagukkal, a saját (meg)nézettségükkel és (meg)nézhetőségükkel, illetve a tágabb kulturális térben betöltött státuszukkal, a diskurzusokra és a társművészetekre vonatkoztathatóságukkal kapcsolatban: „mi vagyok?”, „hogyan nézek ki?”. [33] A kép és a néző önmagába tekintése, amelyet a multistabil metaképek tesznek szükségessé, Johansson (és társai) térszerkezeti reverzibilitással kísérletező statikus képeit, vagyis a fotóvalóságot is feszíti, megingatva a valóság identitását,

cseppfolyósítva a róla alkotott fogalmaink bizonyosságát. A képek (meg)nézhetőségének és ontológiájának („mi a kép?") problematikáján túl a valóság értelmezhetőségének és ontológiájának dilemmáját („mi a valóság?") is kiélezik. Az egymásra fényképezéssel szétszabdalt és reverzibilisként megjelenített tér ugyanis egyszerre töltődik fel valósághatással, miközben a valóságtól való eltéréseinek, az azzal való referenciális kapcsolat hiányának az allegóriájaként is tekinthető. Éppen ezért az egymásra fényképezés (mely „folyamatosságot teremt ott, ahol különbözőség van" [34]) kortárs fotográfiai alkalmazása annak a paradox gondolatnak az ízlelgetésére is készteti a befogadót, miszerint a fotóvalóság pusztán csak azért különbözik a valóságtól, hogy az azzal való azonosságát hangsúlyozza, és fordítva.

Az észlelhetetlen trükkhatás fenntarthatatlansága

A filmben használt vizuális trükkök tipológiájának leírásában Metz óva int attól, hogy az észlelhetetlen trükköket összekeverjük a láthatatlan trükkökkel. [35] Ennek vélhetően az az oka, hogy a két kategória közötti határvonal nagyon képlékeny, noha csak egy irányból átjárható: az észlelhetetlen trükkök könnyen láthatatlan trükkökké válhatnak, a láthatatlan trükkökből azonban sohasem lehetnek észlelhetetlen trükkök, hiszen a már észlelt trükkhatást nem tudjuk nem észleltté tenni. [36] Az észlelhetetlen trükk státusza tehát rendkívül ingoványos. Ha az észlelhetetlensége fenntartható, akkor a befogadónak a legcsekélyebb tudomása sem lesz a trükkszerűségéről, akár azt is gondolhatja: nem történt semmilyen optikai megtévesztés. Metz pusztán csak olyan példákat hoz az észlelhetetlen trükkök alkalmazására, amelyek mentén – látszólag – kielégítően tud érvelni amellett, hogy a befogadó számára a film értelmezése szempontjából teljességgel lényegtelen, hogy az észlelhetetlen trükkök megőrzik-e az észlelhetetlenségüket vagy sem. A kaszkadőr alkalmazása a veszélyes jelenetekben vagy az alacsony férfi színész zsámolyra állítása, hogy magasabbnak tűnjön, mint női partnere, Metz szerint olyan észlelhetetlen trükk, amelyről, ha sikeres (tehát fenntartható, nem lepleződik le), a nézőnek nem lesz tudomása, vagyis nem fogja észrevenni, hogy bármiféle „szemfényvesztés" történt. Az észlelhetetlen trükkök (Metz példáiban) ugyanis mind azt szolgálják, hogy a filmi illúzió elérje és megtartsa a realizmus megszokott, átlagos szintjét, tökéletesen megfeleljen a konvencióknak. Metz szerint a filmrealizmus fentiekben leírt, az észlelhetetlen trükkök által biztosított élménye akkor sem változik meg számottevően, ha a befogadó a film megtekintése előtt vagy után valamilyen forrásból – például a színészekkel vagy a rendezővel készült interjúkból, werkfilmekből, bakiparádékból – értesül a csalafintaságról. [37] Vagyis Metz szerint az észlelhetetlen trükkök nem játszanak komoly szerepet a filmolvasásban, ezért az sem okoz különösebb megértési problémát, ha mindvégig észlelhetetlenek maradnak.

A fotográfiában és a vizuális tömegkultúra egyéb alkotásaiban ez a megállapítás azonban nem teljesen helytálló. Az Angliában élő japán fotográfus, Chino Otsuka *Imagine Finding Me* [Elképzelt találkozás önmagammal] című fotósorozata nem csak azt igazolja, hogy a nézői értelmezés szempontjából korántsem jelentéktelen, hogy fennmarad-e az észlelhetetlen trükk

észlelhetetlensége vagy sem, de alátámasztja az egymásra fényképezés kortárs gyakorlatának (és vele együtt a jelentéseinek és funkcióinak) az eltolódását is a látható trükkök irányából az észlelhetetlen trükkök irányába. Otsuka fotóin különböző terekben és helyzetekben láthatunk két alakot, egy idősebb és egy fiatalabb japán lányt, akik külsőleg nagyon hasonlítanak egymásra. Úgy tűnik, hogy nincs közöttük semmilyen (fizikai) interakció, kisebb-nagyobb távolsággal ugyan, de minden képen egymás mellett, előtt vagy mögött állnak vagy ülnek.



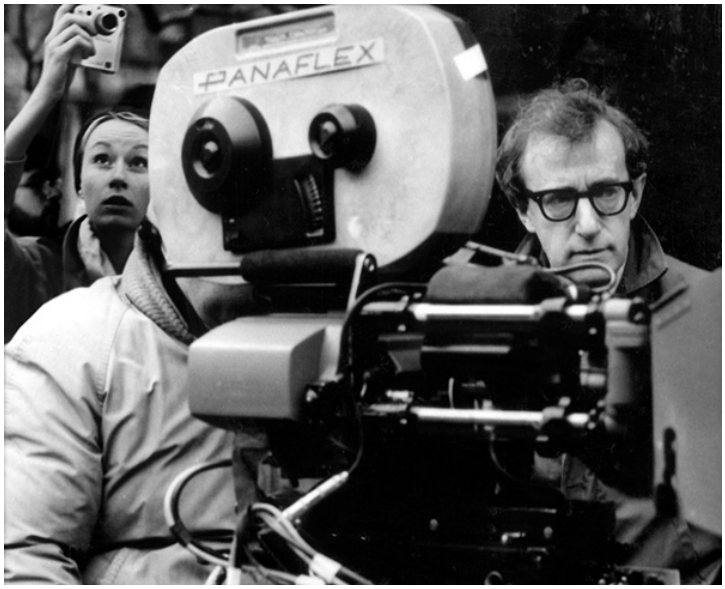
Chino Otsuka Imagine Finding Me

A fotók többségén mindketten belenéznek a kamerába, de akad egy-két kivétel is: néha az idősebb alak háttal áll, más irányba néz vagy tart. A trükkhatásról azonban semmi nem árulkodik: a színhasználat, a kontrasztok, a fény- és árnyékviszonyok, a fotók textúrája, de még a lányok öltözködési stílusa, hajviselete, arckifejezése is arra utal, hogy egységes képeket látunk, amelyek egyetlen felvétellel készültek, egyetlen teret és időpillanatot ábrázolnak, anya és lánya, esetleg egy testvérpár (vagy egy kislány és egy, a képre véletlenszerűen került idegen) közös élményeit „balzsamozzák be". Ha nem rendelkezünk semmilyen tudással a képekről, akkor a trükk, amelyet Otsuka alkalmaz, észlelhetetlen marad. Csak a fotósorozat címe és/vagy egy hosszabb szöveges leírás teheti észlelhetővé – de nem láthatóvá – azt, hogy a képeken nem két személy szerepel, hanem Otsuka idősebb és fiatalabb alakmása, ugyanis (akárcsak Johansson) a japán fotográfus is varratmentesen dolgozta egyetlen képbe önmaga gyermek- és felnőttkori alakjait, a két különböző térben és időben rögzített fotót. Az összeillesztés annyira tökéletes, hogy még ennek az információnak a tudatában sem válik láthatóvá a trükk, csak az a nyugtalanító érzés feszíti a nézőt, hogy történt valamilyen vizuális leleplezhetetlen, láthatatlan beavatkozás a képen, amellyel Otsuka kijátszotta az idő szigorú, a valóságban kijátszhatatlan rendszerét.



Chino Otsuka Imagine Finding Me

A láthatatlan és az észlelhetetlen trükk megkülönböztetésének bizonytalanságára világít rá a fiatal magyar fotográfus, Borsi Flóra *Time Travel* [Időutazás] című fotósorozata, melyben a saját alakját fényképezte bele néhány ikonikus fotóba, Woody Allen, Andy Warhol vagy Marilyn Monroe mellé. Az egymásra fényképezés ez esetben is varratmentes összeillesztést jelent, hiszen Borsi is ügyelt arra, hogy a fény- és árnyékviszonyok, színek (a tökéletesebb illúzió érdekében egységesen fekete-fehér képeket készített) és a kontrasztok harmonizáljanak, sőt, arra is figyelmet fordított, hogy az öltözéke, a hajviselete és minden kiegészítője passzoljon az adott korhoz, a fotókon látható alakok megjelenéséhez.



Borsi Flóra Time Travel

Noha Borsi valóban olyan széles körben ismert fotókra fényképezte rá magát, amelyek ideális esetben első pillantásra leleplezik a befogadó előtt az „időutazó fotográfust” és a láthatatlan trükkhatást, ez az önkioldó automatizmus vélhetően csak a nyugati (tömeg)kultúra befogadói kontextusában (sőt, annak is csak egy tágas – de nem mindenkire kiterjedő – metszetében) működik. Az eredeti képek ismeretének a hiányában előfordulhat, hogy ez a trükkhatás is

észlelhetetlen marad.



Borsi Flóra Time Travel

A cím és a szöveges leírás, valamint a képet körülölelő kulturális környezet és a belőle fakadó tudás mellett van egy harmadik tényező is, amely feltétele lehet az észlelhetetlen trükk láthatatlan trükké válásának. Ez pedig a képet hordozó, megjelenítő médium: például egy vetítővászonná alakított üvegtábla. 2014. március 20-án megjelent egy video az angol Pepsi Max hivatalos YouTube csatornáján, mely az *Unbelievable Bus Shelter* [Hihetetlen buszmegálló] címet viseli, és azt mutatja be, hogy milyen hatást gyakorolt a vállalat legújabb reklámkampánya a londoni New Oxford Streeten a buszra várakozó emberekre. Bár az angol utcai akció – a *Live Photoshop* projekttel ellentétben – a befogadók következetes megtévesztését, saját trükkszerűségének elrejtését célozta, a finnországi társához hasonló előkészületeket igényelt: egy teljesen átlagosnak tűnő buszmegálló egyik oldalsó üvegfalát átalakították egy hatalmas monitorrá vagy vetítővászonná, amely egyaránt alkalmasnak bizonyult a kamerával rögzített és a digitálisan előállított képek megjelenítésére, miközben illuzórikusan megtartotta áttetsző jellegét is. A forgalmas buszmegállóban mint viszonylag zárt, három oldalról körülhatárolt térben várakozó emberek ablakként tekinthettek erre az átalakított oldalsó üvegfalra, amelyen keresztül látszólag közvetlenül pillanthattak a valóságos buszmegállón kívüli térbe. Az üvegfal külső részének tetejére szerelt kamerának köszönhetően azonban a buszmegállóban várakozók nem közvetlenül a valóságot látták, hanem annak kamera által rögzített és egyidejűleg közvetített képeit. Mivel ezek a képek pontosan ott és úgy „folytatták a valóságot”, ahol és ahogyan az üvegfal vastag kerete is kimetszette volna azokat, a gyanútlan bámészkodók nem észlelhették ezt a közvetítettséget, számukra az üvegfal továbbra is áttetsző ablakként funkcionált. Éppen ezért okozott olyan nagy meglepetést és ijedtséget, amikor a manipulált üvegablakon mint vetítővásznon hirtelen veszélyes állatok és furcsa lények képei jelentek meg, katasztrófafilmbe vagy sci-fibe illő történetek bontakoztak ki, miközben mindvégig láthatóak maradtak az üvegfalon túli valóság közvetített

képei is. A két perspektivikus, a térmélység illúzióját megteremtő kép, vagyis a valóság közvetített képe és az üvegfalra vetített fikció képe összeolvadt, egyetlen beállításba került, képi és narratív értelemben egyaránt elválaszthatatlan egységet alkotott.

A buszmegállóban ülők azt láthatták, hogy a pár pillanattal korábban még békés és nyugodt, teljesen hétköznapi valóság filmszerűen felbolydul: a járókelők között megjelenik egy tigris, aki éppen a buszmegálló felé igyekszik; a magasból közeledik egy meteorit, ami hatalmas robbanással épp az üvegfal tövébe csapódik be; repülő csészealjak tűnnek fel az égbolton; a csatorna fedele hirtelen felröppen, kikúszik belőle egy óriáspolip karja, rátekeredik a közelben álló – szintén a fikció részeként megjelenő, tehát digitálisan előállított – ember derekára, és magával rántja a mélybe; vagy éppenséggel egy monumentális, felhőkarcolónyi robot lépdel feléjük, aki a szemeiből kilövellő vörös fénysugarakkal elpusztít mindent, ami az útjába kerül.

Az észlelhetetlen trükkhatást (akárcsak az ijedtséget) azonban pusztán csak addig lehetett fenntartani, amíg a beavatkozást le nem leplezte a saját médiuma: a vászon a közeledő tigrist, a meteoritot vagy a repülő csészealjakat szükségszerűen „elnyelte", a veszélyt bekeretezte, a keret mentén pedig képileg „kicsorbította". A buszmegálló üvegfala tehát ez esetben elsősorban nem az üvegjelleggel biztosított határt és védelmet a látszólag közeledő veszélyekkel szemben, hanem a ráruházott vászonfunkcióval, vagyis azokkal a mediális tulajdonságokkal, amelyek alkalmassá tették a filmkép megjelenítésére. Az üvegvászon működése, akárcsak a rajta látható két valóságréteget egymásra fényképező film befogadhatósága azonban több szempontból is különbözött a hagyományos filmnézői helyzettől, sőt, inkább a háromdimenziós film befogadásának inverzeként lehetne értelmezni. Egyrészt azért, mert az utcai projekt nézője nem lehetett tudatában a nézői pozíciójának, nem önként választotta azt, ennél fogva a képek megalkotottságát sem sejthette. Másrészt azért, mert a „vászon" ez esetben nem csak allegorikusan bizonyult áttetszőnek, ablakszerűnek, de rajta keresztül valóban a létező, „mögötte elhelyezkedő" valóságra nyerhettünk rálátást, még akkor is, ha annak képei kamera által közvetítettek. Harmadrészt, mert a háromdimenziósnak tetsző kép nem a nézői térbe, hanem illuzórikusan a vászon „mögötti" térbe, tehát a valóságba terjedt ki; negyedrészt – mindezek együttes következményeként – pedig azért, mert amíg a háromdimenziós moziban a néző a vászonból kitüremkedő és a saját személyes terébe behatoló bárminemű lénnyel vagy jelenséggel szemben biztonságban érezheti magát, addig ez esetben, ha csak néhány pillanat erejéig is, de fokozott a valódi veszélyérzet, a szubjektum és a valóság fenyegetettsége. Ugyanakkor – ellentétben Otsukaés Borsi egymásra fényképezéssel létrehozott fotóinak észlelhetetlen trükkhatásaival, melyek a szükséges tudás hiányában akár örökre észlelhetetlenek maradhatnak – a Pepsi Max projektje beépítette önmagába a trükkhatás észlelésének feltételeit, és a befogadóit is arra ösztönözte, hogy értsék meg a működését, leplezzék le az illúziót létrehozó és fenntartó apparátust. A buszmegálló és a néző felé a fikció szintjén közeledő veszély fizikai értelemben vett (re)akciót követelt: ha a néző kilépett a buszmegállóból, és az üvegfal mögé tekintett, maga leplezhette le a trükkhatást, és ismerhette fel, hogy a valóságként észlelt események nem hordoznak semmilyen veszélyt, csak az üvegfal mint vetítővászon kétdimenziós síkjában léteznek.

A fenti példák tehát egyfelől azt igazolják, hogy a Metz által észlelhetetlennek nevezett optikai trükkök napjainkban sokkal gazdagabbak és izgalmasabbak, mint ahogyan azt a francia filmteoretikus feltételezte, ennél fogva pedig a rájuk vonatkozó, befogadói-értelmezői szempontokat érvényesítő vizsgálatok is problematikusabbak, hiszen nem lehet jelentéktelennek minősíteni a szerepüket a megértés folyamatában. Másfelől alátámasztást nyert az észlelhetetlen trükkök paradox minősége is: csak akkor tudják fenntartani az észlelhetetlenségüket, ha bizonyos, az értelmezésüket segítő, a trükkhatás észlelését biztosító feltételekhez (textuális és kulturális kontextus) egyáltalán nem férünk hozzá. Ez azonban olyan fajsúlyos hiányként artikulálódik, mely az észlelhetetlen trükknek nem csak az észlelhetetőségét, de a trükkszerűségét is képes örökre elrejteni. Ellenkező esetben (a trükköt hordozó médium önleleplező sajátosságaival is

összefüggésben) pedig épp az észlelhetetlenség az, ami elvész vagy legalábbis átalakul láthatatlan trükkhatássá. Mindemellett az elemzett példák arról is tanúskodnak, hogy a kortárs vizuális képalkotási és képszerkesztési gyakorlatban az egymásra fényképezés alakzatának már helye és szerepe van a láthatatlan, sőt, az észlelhetetlen trükkök csoportjában is. Otsuka és Borsi Flóra fotósorozata, akárcsak a Pepsi Max reklámja tehát a metzi tipológiában bekövetkezett eltolódás mentén támogatja a kép ontológiájának megváltozását, miszerint a Photoshop által uralt képkultúrában a fotókból származó valóságtapasztalataink épp olyan illékonyak és ingoványosak, mint bármely kép eredetisége és elhihetősége, tágabb értelemben pedig a fotográfia Bazin által leírt „maradéktalan objektivitása".

„Akkor és most" fotográfia: ablak a múltra

Noha már Chino Otsuka is a lineáris időfolyam két különböző, egymástól távoli és a valóságban sohasem találkozó pontjainak egyetlen képbe sűrítésével, vagyis a szüntelenül múló idő megállításával, egykori és jelenlegi pillanatainak egymásra hajtogatásával kísérletezett, s ezzel együtt ábrázolta az ugyancsak folyton változó szubjektum két különböző alakjának találkozását, a tér ugyanezen időtartam alatti átalakulásának problematikájával nem foglalkozott. Felnőttkori alakmását ugyanis rendre kiragadta a saját valós teréből, és a gyermekkori alakjainak fotografikus terébe helyezte, ezzel pedig könnyűszerrel áthidalta a térről leválasztott idő és/vagy az időről leválasztott tér ábrázolhatatlanságának nehézségeit. A digitális technikai eszközök és technológiai eljárások hangsúlyosan támogatják a tér egykori és jelenlegi képeit egymásra illesztő, ún. „Then and Now", vagyis „akkor és most" fotókat a kortárs tömegfilmben és a populáris fotográfiában egyaránt. Amíg azonban az előbbi az alakzat trükkhatásának és elhihetőségének ellentmondásait a diegézisbe ágyazva oldja fel, addig az utóbbi inkább a belső explicit montázsszerkezet jelölőinek és jelentéseinek különféle használatával kísérletezik, amely a látható trükkök irányából az észlelhetetlen trükkök felé vezeti a tér egykori és jelenlegi képeinek egymásra fényképezését. Az alábbiakban a film és a fotográfia közötti átjárásokat vizsgálom az „akkor és a most" (film)képek trükkszerűségének és befogadói olvashatóságának változásai mentén, hogy igazoljam a tézist, miszerint a Johansson által fotóvalóságnak nevezett „valóságkép" olyan tér-időszerkezettel bír, amely a valós tér és a valós idő rendszereitől eltérő szabályok szerint szerveződik, sosemvolt szimbolikus tereket és időpillanatokat, vagyis (Johansson meghatározása nyomán) „tértelen fotóteret" és „időtlen fotóidőt" képez.

Az elemzések alapja tehát továbbra is Johansson nézete, miszerint a valóság két vagy több, különböző térhez és időhöz kapcsolódó rétegének egymásra illesztése nem fantasztikumot, hanem realisztikusnak látszó fotóvalóságot hoz létre. Ez a gondolat a mozi realista világának Edgar Morin által megfogalmazott alaptézisével is analóg lehet, mely szerint a tér és/vagy az idő dimenzióján végzett bármely átalakítás, a tér és az idő bármilyen irányú metamorfózisa „nem rombolja le a világ realizmusát és objektivitását", sőt, kettős átalakulásuk „olyan egyedülálló szimbiotikus dimenziót hoz létre, ahol az idő a térben, a tér pedig az időben testesül meg." [38] Az „akkor és

most” fotográfiák, amelyek ugyanazon tér egykori és jelenbeli képeinek az egymásra fényképezésével jönnek létre, kiváltképp alkalmasak a film realista kifejezőeszközeit a tér és az idő metamorfózisaiban (is) megtalálni vélő Morin állításainak igazolására, hiszen megkétszerezik (vagy megsokszorozzák) a filmképnek azt a „mindenütt jelenvalóságát”, mindent átfogó rendszerét, mely „a nézőt az idő és a tér bármely tetszőleges pontjába tudja helyezni”. [39] Az „akkor és most” paradigma azáltal, hogy a nézőt *egyszerre*, egyetlen képben helyezi az idő és a tér két (vagy több) tetszőleges pontjába, egy olyan sosemvolt teret és időt hoz létre, amely kiforgatja azok hagyományos, szigorú rendszereit. Az „akkor és most” fotóknak nincs se tere, se ideje, pontosabban egy „tértelen” és időtlen állapotot ábrázolnak. A következő példákban azt vizsgálom meg, hogy az „akkor és most” egymásra fényképezésének különböző filmi és fotográfiai alkalmazásai milyen narratív vagy figuratív indokoltsággal erősítik vagy gyengítik ennek az egyedülállóan duplikált szimbiotikus téridő-dimenziónak a hihetőségét és a trükkszerűségét.

A (diegetikus) múlt és jelen hangsúlyosan jelölt és szorosan keretezett, a saját trükkszerűségüket nyíltan leleplező példáit láthatjuk Jason Powell *Looking into the Past* [Bepillantás a múltba] című „akkor és most” sorozatában. A fotográfus néhány, a XX. század első évtizedeiből származó fényképet visszavitt azok készítésének eredeti helyszínére, és megkereste azt az egyetlen és tökéletes pozíciót, ahonnan nézve a kinyújtott kezében tartott régi kép pontosan beleilleszkedhet a jelenbeli térbe: a régi képen látható tárgyak, épületek, környezeti elemek pont ott folytatódnak, ahol a beillesztéssel a jelenben megszakította őket.



Jason Powell Looking into the Past

Powell úgy tekintett a régi képre, mint egy puzzle-darabkára, melynek meg lehet, sőt, meg is kell keresni a helyét a jelen hatalmas, egységes és végtelen képében. Miután megtalálta ezt a helyet, elkészítette a jelenbeli valóságréteg elé helyezett múltbeli kép képét, s ezzel együtt a saját (jelen)létének látható nyomát, vagyis a trükkhatás explicit leleplezőjét is belefényképezte az újonnan keletkezett összetett képbe. A múltbeli kép, amely a képkészítés aktusa során a térben a háttérként funkcionáló jelen „elé” helyeződött, paradox módon időben épp a jelen „mögé”, vagyis egy elmúlt időpillanatra, az adott tér egykori képére, korábbi állapotára enged rálátást. A létrejött „duplafenekű” képkonstrukcióban tehát az „előtt” és a „mögött”, a „korábban” és a „később”

tradicionálisan hierarchikus viszonyai heterarchikus rendszerbe szerveződnek. [40]



Jason Powell Looking into the Past

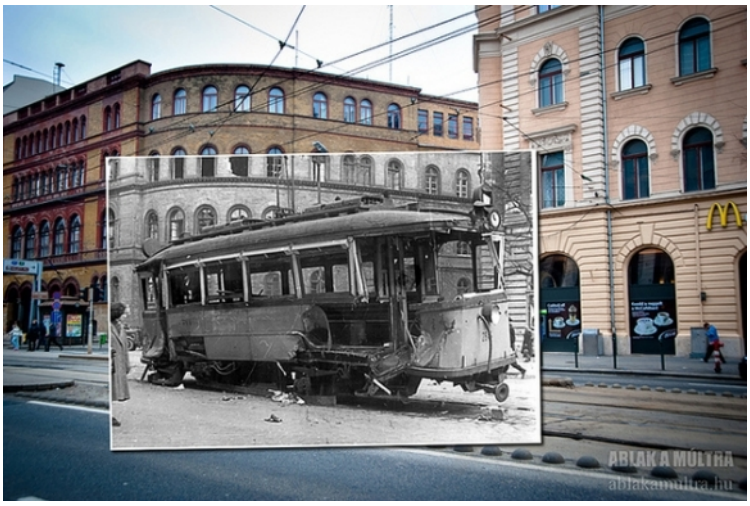
Ehhez hasonló, de valamivel kevésbé szorosan jelölt képkonstrukciót hoz létre Kerényi Zoltán is az *Ablak a múltra* című fotósorozatának képeiben. A magyar fotográfus Jason Powellel ellentétben a múltban készült képeket nem közvetlenül a jelenbeli térre fényképezte rá, hanem annak fotografikus reprezentációjára, ezáltal pedig kioltotta a fotós kezét mint az egymásra fényképezés trükkhatását legnyilvánvalóbb módon leleplező jelölőt. Kerényi mindkét egymásra fényképezett képe reprezentáció, Powell összetett képében azonban a reprezentáció (a múltbeli kép) és a jelen, melynek egykori állapotát reprezentálja egyaránt jelen van: míg Kerényi két olyan képet fotóz egymásra, amelyek eleve kétdimenzionalitásba vannak kényszerítve, addig Powell magát a (jelen)valóságot kényszeríti kétdimenzionalitásba azáltal, hogy „ráfényképezi" a kétdimenziós múltbeli képet.



Kerényi Zoltán Ablak a múltra

Ennél fogva Kerényi beágyazott puzzle-darabkája nem a (jelen)valóság hatalmas, végtelen képébe illeszkedik, hanem egy olyan másik képbe, amely maga is puzzle-darabka csupán, s amelynek ugyancsak meg lehetne keresni a helyét az aktuális, mindenkori jelen végtelen képében. Mindezek miatt Kerényi képének trükkhatása – habár látható – kevésbé magamutogató, ami vélhetően a

képmanipuláció eltérő technikai, technológiai jellegével magyarázható.



Kerényi Zoltán Ablak a múltra

Metz a többször hivatkozott, befogadói-értelmezői szempontokat érvényesítő trükktipológiája mellett – de azt nem kizáró módon – felállított egy másik, elsősorban a vizuális filmi trükkök létrehozási technikáját és idejét alapul vevő rendszert is, melyben két nagy csoportot különíti el. Az egyikbe sorolja azokat a speciálisan filmi trükköket, amelyeket a forgatás alatt alkalmaztak, a másikba pedig azokat, amelyeket a forgatás után, laboratóriumi körülmények között végeztek a lefilmezett anyagon. Az előbbit a *kamera manipulációjának*, az utóbbit a *celluloid manipulációjának* nevezi. [41] Összevetve ezt a csoportosítást a befogadói aspektusú trükktipológiával, valamint az ott említett példákkal, úgy tűnik, hogy az észlelhetetlen és a láthatatlan trükköket (kaszkadőr, „láthatatlan ember") inkább a kamera manipulációjának, míg a látható trükköket (egymásra fényképezés, áttűnés) a celluloid manipulációjának tekinti. Jason Powell és Kerényi Zoltán fotói azonban épp ennek ellenkezőjét igazolják. Powell „forgatás" alatti manipulációkhoz folyamodott (hiszen meg kellett találnia a kezében lévő régi kép ideális helyét), az összetett kép elkészítése után, az előállított anyagon azonban már nem végzett semmilyen beavatkozást. Ezzel szemben Kerényi lefotózta a jelenbeli teret, majd a két fotografikus anyagot („celluloidot") laboratóriumi körülmények között manipulálta, melynek eredményeként előállt az egymásra fényképezést tartalmazó, Powell képeinél kevésbé látható trükkhatással bíró kép.

Keith Jones *Liverpool: Then and Now* [Liverpool: akkor és most] című fotósorozatának képei ugyancsak a celluloid manipulációjával próbálják mérsékelni a trükkhatás láthatóságát, beépíteni a képszerkezetbe az egymásra fényképezés jelölőit. Jones képein a múlt már nem csak a szigorúan keretezett képszerűségében, hanem a körülvágott figuralitásában is beillesztődhet a jelen képébe, határai például az emberi alakok kontúrjai mentén húzódnak.



Keith Jones Liverpool: Then and Now

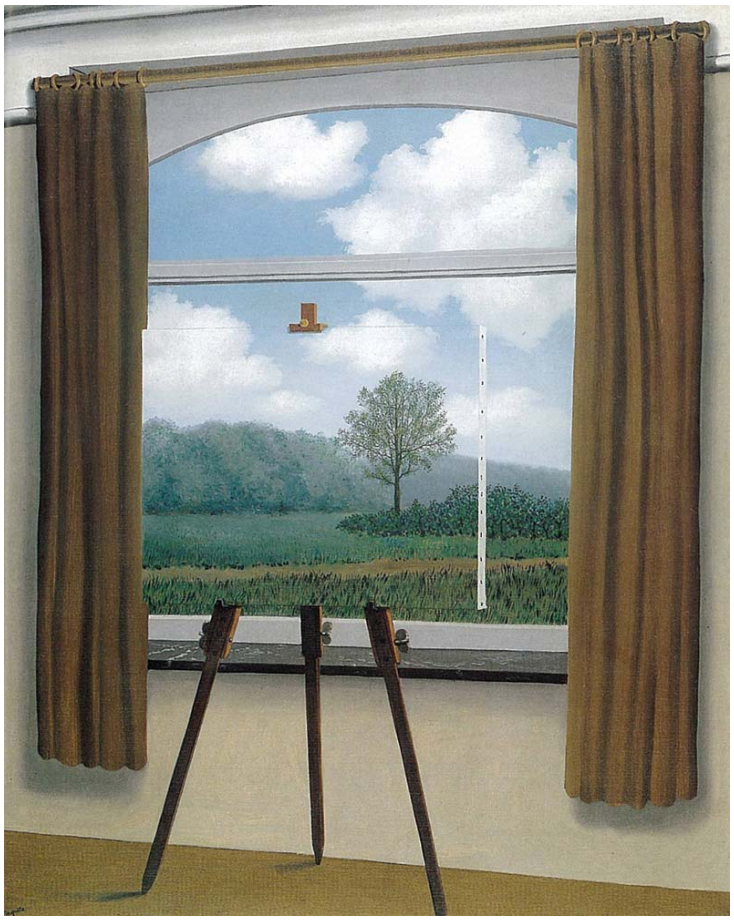
Sőt, Jones a múltbeli kép egységének megbontásával is kísérletezik: külön-külön fényképezi rá a múltbeli járműveket a jelenbeli képre, és teremt egy olyan újszerű helyzetet, amelyben a jelenbeli kép nem csak háttérként vagy keretként szolgál a ráhelyezett múltbeli kép számára, hanem be is szivárog a múltbeli alakok közé. A jelenbeli kép azáltal, hogy beékelődik a múltbeli kép két járműve közé, nem csak képileg választja el azokat egymástól, de a diskurzus szintjén is eltávolító erővel bír: arra utal, hogy bármely (múltbeli) kép bármely kiragadott részlete beilleszthető bármely (jelenbeli) képbe, függetlenül attól, hogy valóban ugyanazon a helyszínen, ugyanannak a térnek a két különböző időpillanatában készültek-e vagy sem. Ez a gondolat pedig az észlelhetetlen trükköket tartalmazó egymásra fényképezések Johansson, Otsuka vagy Borsi által használt módszerét is alátámasztja: a kortárs képalkotási gyakorlatban még a legerőteljesebb valóságbenyomással bíró fotográfiai tér és idő is létrehozható a különböző terek és eltérő időpillanatok képeinek ötvözésével egy paradox, térnélküli és időtlen, szimbolikus fotóvalóságban.

Azt, hogy a tér egykori és jelenbeli képeinek egymásra fényképezése azonban nem csak a statikus képalkotás paradigmájaként létezik, de be- vagy visszaszivárog a filmképek előállításának illúzióteremtő gyakorlatába is, Simon Smith *Wonderful London in 1924 & 2014* című rövidfilmje bizonyítja, melyben a Keith Jones által használt eljáráshoz hasonlóképpen fényképeződikegymásra két film. A múltbeli film Harry B. Parkinson és Frank Miller *Wonderful London* című,1924-ben készített ismeretterjesztő sorozatának egyik része, mely dokumentarista stílusbanmutatja be London városának legnevezetesebb köztereit. A feliratos inzertekkel összekötöttbeállítások statikus kameraállással dolgoznak: egyetlen mozdulatlan pontból rögzítik a folyamatosmozgásban lévő város egy-egy terét, utcáját. Simon Smith ezt a filmet „reprodukálta" kilencvenévvel később, 2014-ben. Felkereste ugyanazokat a tereket és utcákat, ahol Parkinson és Miller isfilmezett, majd leállította (vélhetően) pontosan ugyanoda a kameráját, ahová a kilencven évvelkorábban a rendezőpáros is helyezte az övét. Smith pontosan ugyanannyi ideig filmezte az adottutcákat, amennyi ideig azok a *Wonderful London* című ismeretterjesztő filmben is láthatóak. Az így elkészült filmet, vagyis a saját filmjét „keretként" illesztette az 1924-es alkotás köré: az eredetifilmet tehát beágyazta, ráfényképezte a 2014-ben készült saját filmjére. Az új, egymásrafényképezésen alapuló beállításokat pedig az eredeti film feliratos inzertjeivel kötötte össze. [42]

Smith a filmje létrehozása során a kamera és a celluloid manipulációjának technikáit egyaránt használta: a forgatás előtt a régi film „nyelvének" analízise, az ideális kameraállás és látószög megtalálása, a forgatás után pedig a digitálisan rögzített képek összeillesztése, a belső keretek kijelölése képezte a trükkhatást megteremtő beavatkozások részét. Mindez pedig ismételten felforgatja Metz két rendszerének egymásra vonatkoztathatóságát, hiszen azt bizonyítja, hogy a képkészítést megelőző manipulációk nem (csak) láthatatlan, míg a lefotózott anyagon végzett beavatkozások nem (csak) látható trükköket eredményez(het)nek. Smith filmje ugyanakkor azt a problémát is felveti, amely korábban csak a filmi fikció közegében, például a *The Route V50* (Stephen Fears, 2004) című rövidfilmben artikulálódhatott. Az alkotás, amely a Volvo V50-es modelljének reklámfilmjeként készült, nem csak a tér és az idő paradox, Smith filmjében is megnyilvánuló átjárhatóságát szemlélteti, hanem azt a teljességgel illogikus tér-idő- és mozgásrendszert is, amelyben a (krono)logikusnak tűnő láncról végül kiderül, hogy csakis azért észlelhetjük annak, mert benne az okozat megelőzi az okot, a következmény az előzményt, az ellenhatás pedig a hatást.

A film egyetlen szereplője a névtelen utazó (Robert Downey Jr.), aki hosszú ideje keresi megszállottan a *Confidence* [bizalom, magabiztosság] nevű városkát, melynek létezéséről pusztán csak egy fotó alapján nyert – mint utólag kiderül: hamis vagy legalábbis csalóka – bizonyosságot. Célja tehát a fotó „eredetijének", a rajta látható városnak a megtalálása. Downey megérkezik egy látszólag teljesen néptelen, alig pár épületből álló, lepusztult, forró, sivatagi település egyetlen útkereszteződéséhez, majd kitartott kézzel szemmagasságba emeli az egyszeri Polaroid-képet (mely a maga sajátos direktpozitív [43] képrögzítési technológiájának köszönhetően hitelesíthetné önmagát mint a valóság hű mását), s mintha csak egy puzzle-darabka lenne, keresni kezdi, hogy a valóság teljes képének mely részébe illeszkedhetne a legtökéletesebben, a képkockákra bontható

diegetikus világ melyik négyzet alakú egységét helyettesíthetné a legpontosabban. (Lásd 26. kép) A fotográfia tehát úgy jelenik meg, mint a diegetikus tér, vagyis a filmkép egyik kimetszett, s az eredeti helyére visszakívánkozó darabja. Downey azt az ideális pontot keresi (amit keresett többek között Jason Powell vagy Simon Smith is), amely a képrögzítő tekintet egykor volt helye is egyben, s ahonnan kirajzolódhat előtte a kép és a valóság, vagyis a reprezentáló és a reprezentált ikonikus viszonya. Ez a kirajzolódás azonban csak elméleti, illuzórikus lehet, hiszen ha meg is találja ezt a pontot, onnan sohasem láthatja a (diegetikus) valóságot és az azt ábrázoló képet egyszerre, egyazon pillanatban. Paradox módon tehát Downey akkor fog rálelni az egyetlen lehetséges pozícióra, a képet korábban rögzítő szubjektum/kamera helyére, ha a kitartott kezében lévő kép a térnek és a tájnak mint látványnak pontosan azt a darabkáját takarja majd el a megfigyelő, tehát a saját tekintete elől, melyet maga is ábrázol. Downey-nak ily módon döntenie kell majd, hogy a képre vagy a kép mögötti valóságra tekint-e, de bármelyiket is választja, a kép ikonikusságának és indexikalitásának illúziója éppúgy le fog lepleződni előtte, mint ahogyan René Magritte *Emberi állapot* (Condition Humaine, 1933) című festménye is leleplezi azt a nézője előtt.



René Magritte Emberi állapot

Magritte alkotásán a kép(en belüli kép) és a (festővászon diegetikus) valóság(a) szinte parttalanul összemosódik, alig érzékelhető határaik mentén elválaszthatatlanul összeolvadnak, ezáltal pedig a kép megszűnik a mögötte található, a néző számára nem látható, de sejthető valóságos táj ikonikus másának lenni, s a teljes képi valójában lép a helyére. A valóságot tehát épp annak képe teszi

láthatatlanná a megfigyelő szubjektum számára. *Confidence* (vélt) fényképe és a megtalálni remélt valóság között ugyan ott feszül majd a Polaroid-fotó vastag fehér kerete, minden más szempontból azonban Downey megfigyelői tekintete előtt is a valóság folytatásaként fog artikulálódni a fotó. Az a metafizikai paradoxon, melyet Frears rövidfilmjének ekképpen továbbgondolható képi struktúrája, akárcsak Magritte festménye megragad, nem csak elhomályosítja és elbizonytalanítja a megértést, de annak paradox önkioldásához is elvezet. Mivel a reprezentáló a reprezentált elé helyeződik – a térben éppúgy, mint az időben, hiszen Magritte képének nézője hamarabb találkozik a képen belüli festményen ábrázolt tájjal, mint a kép diegetikus valóságának tájával (sőt, azt nem is láthatja soha), Downey is hamarabb láthatta *Confidence* fotóját, mint a várost vagy legalábbis a kép „eredetijét" –, a valóságból kimetszett kép tehát az eredeti elé helyezve az átjárhatóság (s egyben a megismerhetőség) illúzióját teremti, miközben mindvégig átjárhatatlan (s egyben megismerhetetlen) marad. [44]

Bár Magritte festményét szemlélve sem lehetünk teljesen biztosak abban, hogy a festményen belüli festmény hipotetikus eltávolítását követően az ablakon kitekintve valóban úgy és olyannak láthatnánk a tájat, ahogyan és amilyennek a festményen belüli festmény készítője (aki a valóságban természetesen maga Magritte, a festményen belül pedig önmaga egy fikciós szinttel lejjebb „csúsztatott" Én-konstrukciója) lefestette. A festmény mint diegetikus valóság és a festményen belüli festmény mint a diegézis második szintje mégis olyan parttalanul olvad össze, hogy aligha merülhet fel a két kép (látvány) különbözőségének kétsége a befogadóban. Frears rövidfilmje azonban kijátssza ezt a nézői (és egyben szereplői) elvárást, akárcsak a testetlen, teremtő, omnipotens narrátorba vetett feltétlen bizalmat: a zárószekvenciában lelepleződik a Downey által szorongatott kép „eredetije", amiről kiderül, hogy az is csak egy kép (óriásplakát) csupán. A puzzle-logika viszont a plakát esetében is működik: nem csak kitakar egy darabot a valóságból, a mögötte található táj képéből, de az egyetlen ideáltipikus megfigyelői pozícióból szemlélve még annak illuzórikus, csalfa látszatát is megteremti, hogy ikonikus mása és indexikus hitelesítője a mögötte található világnak. A plakáton ábrázolt hegyvonulat, de még a felhők is épp ott és úgy folytatódnak, ahol és ahogyan a diegetikus valóságban a képkeret (a plakát széle) elvágta azokat. Látszatra tehát valóban úgy tűnhet, hogy a plakát egy, a diegetikus valóságból kimetszett kirakós-darab. (Lásd 28. kép) Mivel azonban Downey és vele együtt a néző is pontosan tudja (mert megelőzően az extradiegetikus narrátor láttatta, látni engedte), hogy a plakáton idillikusnak, kedvesnek és barátságosnak ábrázolt városka a valóságban kihalt, elhagyatott és lepusztult látványt kelt, fel sem vetődhet az átjárhatóság és az ikonikusság tünékeny, illuzórikus észlelete. Sőt, még a Polaroid-kép ikonikussága és indexikalitása, vagy legalább is a létező valósággal való ikonikus és indexikus kapcsolata is alapjaiban kérdőjeleződik meg.

A rövidfilm extradiegetikus narrátora nem csak a fotón ábrázolt városka valóságos létezésébe vetett hitet mint biztosnak vélt tudás-talajt rántja ki hirtelen a nézője és a szereplője talpa alól, amikor leleplezi előttünk a fotó „eredetijét", de azt is elmulasztja közölni, hogy hogyan került Downey-hoz a fotó, mely a régóta tartó utazása során szinte megállás nélkül vezeti. A kérdést

ugyancsak a zárókockák kanyarítják feloldhatatlan (vagy legalábbis csak a filmi diegézisben oldódó) ellentmondásba: maga Downey készítette azt. Tehát ahhoz, hogy megtalálja a kép eredetijét pontosan abba a pozícióba (arra az eredeti szintre) kell visszatérnie, ahonnan ő maga vagy legalábbis az egyik korábbi alakmása is elindult. A film az egymásra fényképezés paradox sajátosságainak maximális (és diegetikusan indokolt) kijátszásával igazolja azt, hogy az alakzat (és tágabb értelemben a kortárs digitális képkészítés) olyan lehetetlen logikai, tér-, idő- és mozgásszerkezetek létrehozására alkalmas, amelyek nem csak elrejtik saját megalkotottságukat, de felfokozott trükkhatásukkal a fotóvalóságot is egyszerre teszik a valóság leginkább és legkevésbé sem hiteles képévé.

A Photoshop utóélete: az egymásra fényképezés jövője

Az egymásra fényképezés a technikai megalkotottság és a mágikus hatás paradox kettősében fogant, s a mintegy százötven éves története során sem tudta feloldani a trükkszerűsége és a hihetősége között feszülő ellentéteket. Az alakzatot körülvevő technikai, mediális, társadalmi, film- és képtörténeti, illetve film- és képteoretikai változások azonban rendre újraértelmezték a funkcióit és a befogadói olvasatait. Ez az újradefiniálási igény munkálkodhatott Bazin 1946-os írása mögött is, melyben azért deklarálta az egymásra fényképezés halálát, mert úgy gondolta, hogy az már senkit nem győzne meg, hiszen nem tudja ugyanazt a hatást elérni, mint húsz évvel korábban. [45] A hitelesebb ábrázolás mellett (vagy éppenséggel annak feltételeként) az alakzatot létrehozó és fenntartó technikai apparátus fejlődését is szorgalmazta, s ezzel az érvelése implicit módon is elköteleződött az egymásra fényképezés jövőbeli újraéledése, a digitális-újmediális technikai és technológiai környezetbeli feltámadása mellett. Az egymásra fényképezés a Photoshop korában megvalósítja mindazt, amit Bazin a negyvenes években hiányolt: két vagy több kép nem transzparens egymásra helyezését, a természetfölötti jelenségek és tulajdonságok realisztikus megjelenítését, vagyis a fantasztikum és a valószínűtlen hiteles ábrázolását a fénykép vitathatatlan(nak tűnő) objektivizmusában. Sőt, a Photoshop mindezen túlmenően a jelöletlen (metzi értelemben: észlelhetetlen) összeillesztéseket is hangsúlyosan támogatja, aminek eredményeképpen létrejönnek azok a fotóvalóságok, amelyek egyetlen képbe olvasztva becsapják és kiforgatják a valóságot. A kortárs vizuális tömegkultúrában fellelhető filmi és fotográfiai egymásra fényképezések legsikerültebb, leghatásosabb példái azok, amelyek az utolsó pillanatig halasztják a saját trükkszerűségük leleplezését, ezzel pedig maximálisan kijátsszák a befogadó (fény)képpel szemben támasztott elvárásait, valóságba vetett hitét. Az effajta képekkel való találkozás eleinte szórakoztató játéknak, kedveskedő érzékcsapdának, látványos és szellemes illúziónak tűnik, idővel azonban öntudatlanul és észrevétlenül is beékelődik a mindennapos képtapasztalatba, a világ (fény)képek általi megismerésének és megértésének folyamatába, belekódolja magát a képről, a fotográfiáról és a valóságról alkotott fogalmainkba. A szemünk előtt feltáruló és a tudatunkban kinyíló vizuális világhoz való viszonyulásunkat ezután folyamatosan átjárja a szkepszis és gyanakvás, a valóságra vonatkozó, biztosnak hitt tudásunkat szorongatja a bizonytalanság, az érzékeink csalhatatlanságába vetett hitünket pedig nyomasztja az újabb és újabb

megcsalatás. Azt, hogy meddig burjánozhat a Photoshop-kultúra a képalkotásban, a képszerkesztésben, valamint a kép- és valóságismeretre gyakorolt hatásaiban, a *College Humor* nevű online szórakoztató társaság *Photoshop Has Gone Too Far* [A Photoshop túl messzire ment] című disztopikus videója ábrázolja sokkoló erővel. A megfordított „photoshopolás" folyamatában azt láthatjuk, hogy egy fotorealisztikus, erőteljes valóságbenyomást keltő, vonzó női alak akár egy szelet pizza képéből is „készülhet".

A kissé gyorsított visszajátszásból nem derül ki egyértelműen, hogy elhihetjük-e azt, amit látunk, valóban alkalmas-e a Photoshop program ezekre a drasztikus át- és visszaalakításokra, ezért akár az is előfordulhat, hogy a videó már reflexíven túlmutat önmagán: valamilyen trükköt használ a trükk(hatás) szemléltetéséhez, vagyis azért rejt el egy trükköt, hogy egy másikat leleplezzen. Sőt, az is lehet, hogy azért rejt magába egy trükköt, hogy egy másikról *elhitesse*, hogy leleplezte. A befogadó megtévesztésének legfájdalmasabb módja már aligha helyezhető el a metzi trükktipológiában: a látható, a láthatatlan és az észlelhetetlen vizuális trükkök egyszerre történő, egymást sokszorosan átható alkalmazása olyan fotóvalóságokat eredményez, melyekben a trükkszerűség és a hihetőség nem ellenpontjai, hanem támogatói egymásnak. A kép ontológiájának új korszakában nincs többé bebalzsamozott, az elmúlástól megmentett idő, csak olyan képek vannak, amelyek azért hihetőek, mert trükkszerűek és azért trükkszerűek, mert hihetőek.

Jegyzetek

1. Vernet, Marc: Egymásra fényképezések. Ford. Füzi Izabella és Kovács Flóra. In Uő.: *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi.* Apertúra Könyvek. Pompeji, Szeged, 2010. 95-132. 104. 131-132.
2. Az *Adobe Creative Days* hivatalos weboldala: http://www.adobecreativedays.com/ 2014. 06. 25.
3. Ugyanezt az ötletet valósította meg 2014 áprilisában a szegedi *Árkád* bevásárlóközpont is az *Az új trendeket szeretjük* című marketingkampányának részeként. A projektről 2014. április 30-án töltötték fel a videofelvételt a bevásárlóközpont hivatalos YouTube csatornájára. Megtekinthető az alábbi linken: https://www.youtube.com/watch?v=Q7bUx2l42UY 2014. 06. 25.
4. Vernet, Marc: Egymásra fényképezések, i. m., 95-132. 98-101.
5. Uo., 101.
6. Uo., 130.
7. Uo., 104.
8. E két véglet – a trükkhatástól való tudatos távolságtartás és a trükkhatás általi befolyásoltság – közötti skálán helyezhető el Metz trükktipológiájának három csoportja. Metz, Christian: „Trucage" and the Film. Ford. Francois Meltzer. In *Critical Inquiry.* Vol. 3, No. 4. (1977 nyár), 657-675.
9. Uo.
10. Natale, Simone: A short history of superimposition: From spirit photoraphy to early cinema. In Early *Popular Visual Culture*. Vol. 10, No. 2. (2012 május), 125-145.
11. Bazin többek között azt kifogásolja, hogy az egymásra fényképezés áttetsző jellege miatt a kísértetnek nincs saját, meghatározott térbeli helye, sőt, az egész környezete fantomszerűen elszíntelenedik, ami – a

józan ész és a perspektíva szabályainak ellentmondóan – ellehetetleníti a térpozíciók hierarchiájának (előtt/mögött, alatt/fölött) meghatározását. Bazin, André: Az egymásra fényképezés élete és halála. Ford. Baróti Dezső. In Uő.: *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 44-47. 47.

12. Morgan, Daniel: The Afterlife of Superimposition. In Andrew, Dudley – Joubert-Laurencin, Hervé: *Opening Bazin. Postwar Film Theory and Its Afterlife*. Oxford University Press. 2011.127-141.
13. Bazin, André: Az egymásra fényképezés élete és halála, i. m., 44-47.
14. Gunning, Tom: *Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avant-garde.* (http://vmek.oszk.hu/00100/00123/00123.htm#cim0 2014. 06. 28.)
15. Natale, Simone: A short history of superimposition: From spirit photoraphy to early cinema. In Early *Popular Visual Culture*. Vol. 10, No. 2, 2012 május, 125-145.
16. Bazin, André: A fénykép ontológiája. In Bazin, i. m., 16-23. 18.
17. André Bazin, i. m., 20-21.
18. Natale, Simone, i. m., 125-145.
19. Gunning, Tom: *Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avant-garde.* (http://vmek.oszk.hu/00100/00123/00123.htm#cim0 2014. 06. 28.)
20. Mulvey, Laura: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. Ford. Juhász Veronika. *Metropolis. Feminizmus és filmelmélet.* 2000/4. 12-23.
21. Morgan, Daniel: The Afterlife of Superimposition, i. m., 127.
22. Gunning, Tom: *Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avant-garde.* (http://vmek.oszk.hu/00100/00123/00123.htm#cim0 2014. 06. 28.)
23. Bazin, André: Az egymásra fényképezés élete és halála, i.m., 45.
24. *Erről álmodik a lány* (Tom, Dick and Harry. Garson Kanin, 1941); *A mi kis városunk* (Our Town. Sam Wood, 1940); *A makrancos halott* (Here Comes Mr. Jordan. Alexander Hall, 1941)
25. Bazin, André, i. m., 44-47.
26. Vernet, Marc: Egymásra fényképezések, i. m., 95-132. 131-132.
27. Uő., 96.
28. *20 éves az Adobe Photoshop.* (http://sg.hu/cikkek/72633 2014. 07. 03.)
29. Metz, Christian, i. m., 657-675.
30. Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gángó Gábor. In *Testes könyv I.* Ictus Könyvkiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 161-194.
31. Vernet, Marc: Egymásra fényképezések. In *A hiány alakzatai,* i. m., 124-128.
32. A furcsa hurok [*Strange Loop*] a legszorosabb értelemben vett meghatározása szerint nem más, mint egyfajta paradoxon, tehát olyan (ön)ellentmondás, amelyből a józan ész szabályait és logikáját felülíró következtetések vonhatóak le. A furcsa hurok fogalmát interdiszciplináris értelmezői igénnyel Douglas R. Hofstadter fejtette ki. Meghatározása szerint a furcsa hurok jelensége „akkor fordul elő, ha egy hierarchikus rendszer szintjei között felfelé (vagy lefelé) mozogva váratlanul az eredeti szinten találjuk magunkat. Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fúga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében.* Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 10.
33. Mitchell, W. J. T.: Metaképek. Ford. Oroszlán Anikó és Zámbóné Kocic Larisa. In Szerk. Szőnyi György Endre – Szauter Dóra: *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai.* JATE Press, Szeged, 2012. 155-178.
34. Vernet, Marc: Egymásra fényképezések, i. m., 95-132. 131.
35. Metz, Christian, i. m., 657-675. 663.

36. Bár nem teljesen analóg a multistabil képek példája, hiszen a látható és a láthatatlan trükkök mezsgyéjén ingadoznak, az észleleti illúzió tekintetében azonban mégis alátámasztják az észlelt trükkhatás kitörölhetetlenségét: ha a nyúl/kacsa képben észleljük az egyik és/vagy másik állapot, már soha többé nem tudunk úgy tekinteni a képre, mintha nem észlelnénk a kép kettős természetét, szüntelen metamorfózisát.Vö. Mitchell, W. J. T.: Metaképek, i. m., 155-178.
37. Metz, Christian, i. m., 663-664.
38. Morin, Edgar: *Az ember és a mozi (részletek).* Ford. Berkes Ildikó. (http://mek.oszk.hu/00100/00125/html/01.htm 2014. 07. 15.)
39. Uo.
40. A heterarchia olyan több szintes szerkezet, amelyben nincs egyetlen „legmagasabb" szint vagy monitor, amely ellenőrzés alatt tarthatná az alsóbb szinteket. Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fúga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében.* Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 134.
41. Metz, Christian, i. m., 657-675.
42. Simon Smith már 2013-ban is próbálkozott hasonló alkotással, ennek eredménye lett a *London in 1927 & 2013* című rövidfilm (megtekinthető: https://www.youtube.com/watch?v=5kml92pPjx0 2014. 05. 08.) Ez a film azonban nem említhető példaként az egymásra fényképezés alakzatainak vizsgálata során, csupán filmnyelvi kísérlete, előzménye az egy évvel későbbi, általam is elemzésre kerülő alkotásnak. Smith ugyanis nem fényképezte egymásra a múltbeli és a jelenbeli filmet, pusztán csak megosztotta a képmezőt, és együtt, egymás mellett, a saját textúrájukból képzett határvonallal vetítette azokat: a képmező bal oldalán a Londonról 1927-ben készült ismeretterjesztő film képei pörögnek, míg a jobb oldalán annak a 2013-ban készült filmnek a képeit láthatjuk, amelyet Smith készített ugyanazokon a helyszíneken, ugyanabban a beállításban, kameraállásban és pontosan ugyanannyi ideig. Bár ez az alkotás az egymásra fényképezés alakzatának vizsgálatában kevésbé jelentős, filmnyelvi szempontból hordozhat érdekességeket: gyönyörűen példázza azt, hogy hogyan lehet megfejteni, megtanulni és hitelesen reprodukálni egy majdnem 90 éves film „nyelvét". Mindeközben természetesen az adott terek változásait is rendkívül szemléletesen ábrázolja.
43. Olyan képalkotási eljárás, mely a valóság képét a negatív közbeiktatása nélkül, pozitív képként adja vissza. Az effajta eljárás kizárja a sokszorosítás lehetőségét, a felvételek ugyanis egyediek, egyszeriek. Forrás: *Történeti Fotóeljárások Magyarországon.* (http://fotomult.c3.hu/direktpozitivek.html# 2014. 06. 21.)
44. Tarnay László: Arc corpus delicti est. Lessing, Keats, Magritte, Greenaway és más auctorok félbehagyott „arc"poétikájáról. (http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1998/04/06tarna.htm#10 2014. 06. 02.)
45. Bazin, André: Az egymásra fényképezés élete és halála, i. m., 47.

Irodalomjegyzék

- *20 éves az Adobe Photoshop.* (http://sg.hu/cikkek/72633 2014. 07. 03.)
- Az *Adobe Creative Days* hivatalos weboldala: http://www.adobecreativedays.com/ 2014. 06. 25.
- Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1984. 217.
- Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gángó Gábor. In *Testes könyv I.* Ictus Könyvkiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 161-194.
- Bazin, André: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In Uő.: *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 16-23.

- Bazin, André: Az egymásra fényképezés élete és halála. Ford. Baróti Dezső. In Uő.: *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 44-47.
- Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában.* Ford. Kurucz Andrea, Mélyi József (http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html 2014. 07. 17.)
- Erik Johansson *Impossible photography* című előadásának részlete a TED 2012. februári konferenciáján. https://www.youtube.com/watch?v=mc0vhSseGk4 2014. 06. 12.
- Gunning, Tom: *Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avant-garde.* (http://vmek.oszk.hu/00100/00123/00123.htm#cim0 2014. 06. 28.)
- Mitchell, W. J. T.: Metaképek. Ford. Oroszlán Anikó és Zámbóné Kocic Larisa. In Szőnyi György Endre – Szauter Dóra (szerk.): *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai.* JATE Press, Szeged, 2012. 155-178.
- Metz, Christian: „Trucage" and the Film. Ford. Francois Meltzer. In *Critical Inquiry.* Vol. 3, No. 4. (1977 nyár). 657-675.
- Morgan, Daniel: The Afterlife of Superimposition. In Andrew, Dudley – Joubert-Laurencin, Hervé: *Opening Bazin. Postwar Film Theory and Its Afterlife*. Oxford University Press. 2011. 127-141.
- Morin, Edgar: *Az ember és a mozi (részletek).* Ford. Berkes Ildikó. (http://mek.oszk.hu/00100/00125/html/01.htm 2014. 07. 15.)
- Mulvey, Laura: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. Ford. Juhász Veronika. *Metropolis. Feminizmus és filmelmélet.* 2000/4. 12-23.
- Natale, Simone: A short history of superimposition: From spirit photoraphy to early cinema. In *Early Popular Visual Culture*. Vol. 10, No. 2, May 2012, 125-145.
- Sárkány Kinga: *A reinkarnációtól a halántéklebenyig – avagy a déjà vu keletkezése.* http://mipszi.hu/cikk/090514-reinkarnaciotol-halanteklebenyig-avagy-deja-vu-keletkezese 2014. 06. 4.
- Tarnay László: Arc corpus delicti est. Lessing, Keats, Magritte, Greenaway és más auctorok félbehagyott „arc"poétikájáról. (http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1998/04/06tarna.htm#10 2014. 06. 02.)
- *Történeti Fotóeljárások Magyarországon.* (http://fotomult.c3.hu/direktpozitivek.html# 2014. 06. 21.)
- Vernet, Marc: Egymásra fényképezések. Ford. Füzi Izabella és Kovács Flóra. In Uő.: *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi.* Sorozatszerkesztő: Füzi Izabella. Apertúra Könyvek. Pompeji, Szeged, 2010. 95-132.

Filmográfia

- *Eredet* (Inception. Christopher Nolan, 2010)
- *London in 1927 & 2013* (Simon Smith, 2013)
- *The Route V50* (Stephen Frears, 2004)
- *Wonderful London in 1924 & 2014* (Simon Smith, 2014)

© Apertúra, 2016. nyár | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2016/nyar/gancsos-resek-a-valosag-texturajan-az-egymasra-fenykepezes-alakzata-a-filmben-es-a-kortars-vizualis-tomegkulturaban-2/

