

RÉSEK A VALÓSÁG TEXTÚRÁJÁN

**AZ EGYMÁSRA FÉNYKÉPEZÉS ALAKZATA
A FILMBEN ÉS A KORTÁRS VIZUÁLIS
TÖMEGKULTÚRÁBAN**

JELIGE: 28liliom

Tartalomjegyzék

Mottó	2
Photoshop élőben: az egymásra fényképezés jelene	3
A látható, a láthatatlan és az észlelhetetlen trükkök metzi rendszere	6
A szellemfotográfiától a Photoshopig: az egymásra fényképezés múltja	9
A fotóvalóság rétegei	16
A térszerkezet reverzibilitása	18
Az észlelhetetlen trükkhatás fenntarthatatlansága	21
„Akkor és most” fotográfia: ablak a múltra	26
A Photoshop utóélete: az egymásra fényképezés jövője	36
Felhasznált források	38
Filmográfia	39
A hivatkozott vizuális tömegkultúrabeli projektek, fotográfiák jegyzéke	39

Mottó

„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 képlékenységszögben. [...] Az egymásra fényképezés ereje ahhoz kötődik, amit technikai működésének – amely leleplezett marad a vetítővásznon – 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 töltsse 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

/Marc Vernet/

¹ Vernet, Marc: Egymásra fényképezések. Ford. Füzi Izabella és Kovács Flóra. In uő *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*. Szerkesztő: Füzi Izabella. Apertúra Könyvek. Pompeji, Szeged, 2010. 95-132. 104. 131-132.

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* [Kreatív Napok] 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 inspiratív és látványos technikai és technológiai fejlesztéseit is propagáló programsorozatot.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.³ A projekt előkészületei során a buszmegálló oldalsó üvegfalát hatalmas kivetítővé alakították, amely összeköttetésbe került a szemközti parkoló kisteherautóban rejtőző stábbal, valamint az általuk használt informatikai rendszerrel: látszólag továbbra is 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, beavatatlanul szemlélődő emberekről a kisteherautóból paparazzikat is megszégyenítő észrevehetetlenséggel készítettek fotókat, melyeket az ugyancsak a járműben rejtőző Johansson a Photoshop program segítségével rögtön retusálni, manipulálni kezdett. Ténykedésének eredményei azonnal megjelentek a buszmegálló falán mint kivetítőn, így a valós idejű [*real-time*] „photoshopolás” folyamatát a képek modelljei, a kreatív kezdeményezés meglepett alanyai egyaránt végignézhatték.⁴

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 (paraafa dugóval lezárt üvegbe, filmplakátra, esküvői torta tetejére, a pusztuló világot megmentő szuperhős szerepébe vagy egy sarkvidéki jegesmedve hátára) helyezésére adtak, érzelmi szempontból és a(z ön)reflexivitás mértéke alapján egyaránt széles spektrumú skálán írhatóak le. Volt, aki a

² Az *Adobe Creative Days* hivatalos weboldala: <http://www.adobecreativedays.com/> 2014. 06. 25.

³ Az eseményről készült videofelvétel 2013. június 7-én került fel az *Adobe Nordic* hivatalos YouTube csatornájára. Megtekinthető az alábbi linken: <https://www.youtube.com/watch?v=BRAM8MpqIeA> 2014. 06.25.

⁴ 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.

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 megnevette 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 valósídejű, 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 reflexív gesztusát lehetett tetten érni akkor is, amikor két fiatal, 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 marcipánfigura-szerűen egy cukormáz aszküvői 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 előlről 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 tehát 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, realiztikusnak 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.⁵ 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 készített 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 és egységes valóságbenyomásával, amelyet Vernet „a tér egyetlen blokkban rögzített felvételéből” eredeztet.⁶ 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” hozott létre, amely „a realizmus álarcát vegyíti a fikcióba”⁷ azért, hogy a puszta szemfényvesztést és érzékcsalódást meghaladva új, megváltozott képtapasztalatot és valóságbenyomást teremtsen, a valóságot képlékennyé, textúráját átszakíthatóvá és ontológiailag elbizonytalaníthatóvá tegye.

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 és szerepe a vizuális kultúra rendszerében: azáltal, hogy két rögzített fotogramot mozgásban (vagy legalábbis „egy másik képlékeny egységben”) egyesít, felhívja a figyelmet önmaga filmszerűségére, a film alapvető minőségét magán hordozó működésére.⁸ Bár a *Live Photoshop* projekt során a statikus, rögzített képek egymásra fényképezése, egységesítése újabb és újabb (immáron összetett, többrétegű) statikus képek sokaságát eredményezte, a létrehozás és a befogadás folyamatszerűsége, a megalkotott

⁵ 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. 98-101.

⁶ Uo. 101.

⁷ Uo. 130.

⁸ Uo. 104.

„duplafenekű” statikus képek szüntelen változása, a mozgásban történő egyesülése és átalakulása, még ha csak primitívebb szinten is, de kiváltképp filmszerű élményt teremtett. Az egymásra fényképezés technikai működése, amelynek „mágikus hatását” Johansson provokatív akciója tudatosan leleplezte, nem csak a filmforgatás és filmvetítés folyamatait idézte, de egyfajta történetet is képzett. Az egymásra fényképezés technikai csodája tehát a narratívában oldódva garantálta az alakzat eredendő filmszerűségének megőrzését és továbbélését a digitális-újmediális kontextusban is.

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 (szinte végteleníthető) folyamatszerűségét és reverzibilitását, a képi elemek tetszőleges át- és újrendezhetőségét 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 hivatkoznak is velük, hogy a film vizuális hatáskeltő erejének kiaknázásával lenyűgözzék az érzéseinket. Ennek eredményeképpen a néző is nyugtalanítóan kettős helyzetbe kerül: bár tudatában van a trükk létezésének és rá gyakorolt hatásnak, mentálisan és perceptuálisan mégis képtelen függetleníteni magát tőle. A trükkök rejtett, belső 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.⁹ Ez a tipológiai rendszer azonban csak a filmes trükkök sajátos metzi definíciójának függvényében értelmezhető és vonatkoztatható az egymásra

⁹ Metz, Christian: „Trucage” and the Film. Ford. Francois Meltzer. In *Critical Inquiry*. Vol. 3, No. 4. (Summer, 1977). 657-675.

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 a 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 átítatódik az effektus diegézisre gyakorolt hatásaival. Ahogyan tehát Vernet, úgy Metz is olyan, egyszerre technikai és mágikus eredőjű alakzatként értelmezi az egymásra fényképezést, amely végső soron a diegézis érdekében, a fikciós történet hitelesítéséért dolgozik: a fantasztikum vagy az irrealitás, amelyet az egymásra fényképezés létrehoz, csak akkor működhet a narratív filmben (és véleményem szerint a fotográfiában is), ha a néző még annak ellenére is elhiszi, hogy nem a filmkészítői beavatkozás eredményét látja, hogy tudatában van az ember általi technikai manipuláltságnak. (E két véglet – a trükkhatástól való tudatos távolságtartás és a trükkhatás általi befolyásoltság – közötti skálán helyezhető el Metz trükktipológiájának három csoportja.) Az egymásra fényképezés mint technikai úton létrehozott trükkhatás tehát a saját fotografikus kódjait a filmi, diegetikus kódok közé integrálja, amely lehetővé teszi a néző számára azt, hogy a diegézis részének tulajdonítsa mindazon vizuális hatások (vagyis metzi értelemben vett trükkök) összességét, amelyeket fotografikusan hoztak létre számára.¹⁰ 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 kívánatossá tett integrált megközelítése alapján az 1860-as évekbeli spiritizista mozgalomig, valamint a spirituális világ megnyilatkozásaként értelmezett szellemfotográfiáig vezethető vissza,¹¹ Metz szerint tehát a látható trükkök közé sorolható. Ezt vélhetően az egymásra fényképezés eljárásának konvencionális gyakorlata magyarázza, amely már a Méliès-féle korai trükkfilmekben edződött vásári vándormozik közönségét is figyelmeztette az irreális világ láthatóvá tételére, a képzelt alakok, szellemek, kísértetek, álmok és hallucinációk

¹⁰ Uo.

¹¹ Natale, Simone: A short history of superimposition: From spirit photography to early cinema. In *Early Popular Visual Culture*. Vol. 10, No. 2, May 2012, 125-145.

megalkotottságára, vagyis az önmagukat leleplező, saját vizuális effektszerűségüket nyíltan közszemlére tévő trükkhatásokra. S ugyancsak ez lehetett 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.¹²

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 előtt, 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 ellentétben alapszik. Bazin tehát csak az egymásra fényképezés tradicionális használatát veti el, vagyis azt az 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 nem csak hogy nem hangsúlyozza a mesterkéeltséget, de lehetővé teszi a természetfeletti hiteles, valószerű ábrázolását is.¹³ 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 üdvözített (és a közönséget is rendre lenyűgöző) kombinációját.¹⁴

Bazin esszéjét, valamint az azt továbbgondoló (és az egymásra fényképezés *utóéletéről* elmélkedő) Morgan értelmezését összevetve Metz befogadói aspektusból vizsgált filmi trükktipológiájával, valamint a kortárs populáris film és a vizuális tömegkultúra egymásra

¹² 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 tépozíciók 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.

¹³ Morgan, Daniel: The Afterlife of Superimposition. In Andrew, Dudley – Joubert-Laurencin, Hervé: *Opening Bazin. Postwar Film Theory and Its Afterlife*. Oxford University Press. 127-141.

¹⁴ Bazin, André: Az egymásra fényképezés élete és halála. Ford. Baróti Dezső. In *Uő Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 44-47.

fényképezést alkalmazó – a dolgozatomban későbbi részeiben beható 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, hogy a „duplafenekű” képek az aktuálisan adott technológiai lehetőségek és mediális feltételek között milyen mértékben tudják elrejteni a saját mesterséges megalkotottságuk árulkodó jeleit, leleplező nyomait. Meglátásom szerint a digitális képszerkesztés és képfeldolgozás egyre popularizálódó 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,¹⁵ a Bazin által elemzett 1940-es évekbeli amerikai és 1910-20-as évekbeli skandináv filmekben, valamint Vernet nagyrészt klasszikus hollywoodi példáiban meggyökerezteték a hiány spirituálisan, diegetikusan, tér-időbeli vagy pszichológiai összefüggéseiben, illetve a kép- és filmteoretikai diskurzusok szintjén egyaránt indokolható alakzatát a látható vizuális trükkök rendszerében. Az alábbiakban az egymásra fényképezés használatának, illetve befogadói szempontú (újra)olvashatóságának történetét tekintem át röviden, hogy mindennek ellenpontosításaként dolgozatomban későbbi részeiben elemezhessem az alakzatnak a kortárs vizuális gyakorlatban kirajzolódó funkcióváltását, mely – tézisem szerint – a metzi trükktipológiai skálán is erőteljes eltolódást jelent az egymásra fényképezés látható trükként való értelmezése felől a láthatatlan vagy észlelhetetlen trükként való olvasásának irányába.

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 úgy tekintettek a fotográfiára, mint az extázis vizuális médiumára, amely 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

¹⁵ 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.)

képeit, vagyis valódinak tetsző megnyilvánulását.¹⁶ 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 spiritizma mozgalmak megtévesztéseit, s bizonyítsák, hogy a látszólag rendkívüli, természetfeletti jelenség merő szemfényvesztés, egyszerű fotográfiai trükk vagy véletlen baleset eredménye csupán.¹⁷ Az egymásra fényképezés trükkhatását a szellemfotográfiában – az alakzat ontológiai kétarcúságát is igazolva – tehát két ellentétes előjelű narratíva feszítette: a spiritizmus képviselői (a kereskedelmi érdekekkel is összefonódva) a természetfeletti jelenségek manifesztációjának történetével próbálták alátámasztani, míg a szkeptikusok épp ellenkezőleg, a technikai háttérbeli működés leleplezésével igyekeztek ellensúlyozni a trükk hitelességét, elhihetőségét. Az egymásra fényképezés a szellemfotográfiában a saját technikai megalkotottságának és a mágikus-misztikus jelentéstartamainak (ekkor még) kibékíthetetlen kettősében hánykolódott, aminek eredményeként a befogadók is két táborra oszlottak: a trükkhatást pusztán csak látványos technikai manipulációként észlelők és a természetfeletti lények fotografikus megjeleníthetőségének csodájában feltételek nélkül hívők csoportjaira. 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 lemásolásának vágya hatotta át.¹⁸ Mivel azonban – érvel Bazin – a fotográfiát a

¹⁶ Lásd a 1-2. kép (mellékletek), William Hope szellemfotográfiái

¹⁷ Natale, Simone: *A short history of superimposition: From spirit photography to early cinema*. In *Early Popular Visual Culture*. Vol. 10, No. 2, May 2012, 125-145.

¹⁸ Bazin, André: *A fénykép ontológiája*. Ford. Baróti Dezső. In *Uő Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 16-23. 18.

„maradéktalan objektivitása” a festészetnél is markánsabban ruházta fel az elhíhetőség erejével, a kritikai érzeink mindennemű ellenvetésével szemben is arra kényszerülünk, hogy elfogadjuk az ábrázolt, „jelenvalóvá tett dolgok létezését”¹⁹ a szellemfotográfiában is. Ez tehát magyarázza a szellemfotográfiákban „jelenvalóvá tett” természetfeletti létezésének elhíhetőségét a nyilvánvaló trükkhatás bizonyossága ellenére is.

Az egymásra fényképezés mindemellett számos egyéb területen is beleszötte magát 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, (tömeg)kulturális, 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 látványossággként szolgált, mások család szemfényvesztésként tekintettek rá. Natale mindezek okán amellet érvel, hogy a szellemfotográfiák egymásra fényképezési gyakorlatai nem tekinthetők 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,²⁰ miközben mindvégig látható trükkként 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 fikciós apparátusból építkező „nem-aktualitás-film” szembenállásának újabb aspektusból való 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 Lumière 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 radikális új

¹⁹ Bazin, André: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In *Uő Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 16-23. 20-21.

²⁰ Natale, Simone: A short history of superimposition: From spirit photography to early cinema. In *Early Popular Visual Culture*. Vol. 10, No. 2, May 2012, 125-145.

lehetőségek: a képek láttatása, a megmutatás és a feltárás képessége, illetve az illúzióteremtés csodálatos ereje, mely Lumière filmjeiben a mozgás realisztikus illúziójából, Méliès filmjeiben pedig a mágikus illúzióból, vagyis a színpadi trükkök és vizuális effektek használatából fakadt.²¹ Ezzel szemben az 1907 utáni film nézőjét a narratíva megjelenése a passzív lefeltekintő 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,²² de már nem akart kapcsolatot létesíteni közönségével, és a legkevésbé sem kívánta kiteregetni saját láthatóságát. Több mint hat évtizedig, az effekt-mozi 1970-es évekbeli újrakezdéséig távol tartotta magát Méliès lenyűgöző trükkjeitől, s ha mégis alkalmazott valamilyen vizuális effektust (így például az egymásra fényképezés technikáját), alárendelte a film önmagában is zárt fikciós elbeszélői világának.

Az 1906-07 előtti korszak egyik domináns műfaja – Lumière úti- és tematikus filmjei mellett, amelyek szinte híradószerűen, dokumentarista objektivitással tudósítottak a látható valóságról és tették elérhetővé a természeti világot²³ – a Méliès-féle trükkfilm volt, amely bemutatók, átalakulások, mágikus attrakciók, vizuális trükkök, filmes manipulációk (például lassítás, visszajátszás, helyettesítés, többszörös előhívás)²⁴ 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 és izgatottságot kiváltó látványosság, attrakció: az egymásra fényképezést a korai trükkfilmben tehát (még nem a diegézis, hanem) a film médiumának narratívája 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 narratívájának kontextusából, s helyette a diegézis szolgálatába állította, az álmok és a hallucinációk

²¹ 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.)

²² Mulvey, Laura: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. Ford. Juhász Veronika. *Metropolis. Feminizmus és filmelmélet.* 2000/4. 12-23.

²³ Morgan, Daniel: The Afterlife of Superimposition. In Andrew, Dudley – Joubert-Laurencin, Hervé: *Opening Bazin. Postwar Film Theory and Its Afterlife.* Oxford University Press. 127-141. 127.

²⁴ 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.)

konvencionális jelölőjévé tette: [...] „az egymásra fényképezés ugyanis mindig azt jelenti: »Vigyázat, irreális világ, képzelt alakok következnek!«”²⁵

Bár Bazin klasszikus hollywoodi példái²⁶ *Az egymásra fényképezés élete és halála* című esszéiben 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.²⁷ 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 pusztá szemfényvesztés csalárd börtönébe szorult, ahonnan csak két (vagy több) kép nem transzparens egymásra dolgozása (valamint az ezt biztosító új technológiai eljárás) szabadíthatná ki, amely egyben a realizmushűség 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 megjövendőljeként üdvözíteni, 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 áhított 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 eredőkkel bíró vizuális effektusát,

²⁵ Bazin, André: *Az egymásra fényképezés élete és halála*. Ford. Baróti Dezső. In *Uő Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 45.

²⁶ *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)

²⁷ Bazin, André: *Az egymásra fényképezés élete és halála*. Ford. Baróti Dezső. In *Uő Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 44-47.

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 mindeztidáig kizárólag csak látható trükként tölthetett be. Bemutatja az arc és a táj egymásra fényképezésének jelentésképző erejét, az emlékező vagy mesélő személy gondolataihoz való hozzáférés lehetőségeit, az álmodó vagy álmodozó szubjektum kiüresítésének fokozatait, az álmodó és az álom összeolvadásának, valamint a térbeli viszonyítási pontok és az identitás elvesztésének módjait.²⁸ Vernet széleskörű értelmezése, amely a műfaji és a narratív kontextustól függően több jelentéstartományra is kiterjed, az optikai trükkök különböző jelentésbeli összefüggéseit vizsgáló Balázs Béla körültekintő leírását idézi. Balázs általános értelemben mutat rá arra, amit Vernet az egymásra fényképezéseket használó filmek szoros olvasásán keresztül igazol, miszerint az optikai trükkök a „motívumok konkrét tárgyiasságát szubjektív vízióvá” alakítják, vagyis nem csak az adott tárgyat mutatják be, hanem azt is, ahogyan a tárgy alakja átalakul az agyunkban. Balázs szerint az (egymásra fényképezés és a hozzá hasonló) átváltozások nem csak azt láttatják, „ami a dolgokkal történik, hanem egyben azt is, ami bennünk közben történik”, vagyis általuk megnyilvánul a „lelki apparátusunk”.²⁹ Akárcsak Metz, Balázs is megpróbálja rendszerezni az optikai trükköket a természetesség és realitás, valamint a természetfelettség és irrealitás két, egymással kibékíthetetlen ellentétben álló végpontja között. Míg a mesebeli átváltozások csodaszerűségét konkrét és reális, de nem természetes folyamatnak tartja, addig a szürrealista asszociációkon alapuló öntudatlan képzettársításokat természetes, de nem konkrétan tárgyi jelenségnek. S miközben a naturalista filmbeli átalakulásokban a két tárgy közötti gondolati-logikai kapcsolat létrejöttét véli felfedezni, a vizuális groteszk átalakulásait merő képtelenségnek nevezi.³⁰ Ebben a tipológiában, akárcsak Metz rendszerében éppúgy ott feszül a vizuális trükkök kettős, egyszerre rejtőzködő és hivalkodó természete, mint Vernet – dolgozatom mottójaként is választott – egymásra fényképezésekre vonatkoztatott leírásában, melyben a rész és az egész,

²⁸ 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.

²⁹ Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1984. 217.

³⁰ Uo. 218.

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.³¹

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 eredőit és kölcsönhatásait, tágabb értelemben pedig a magaskultúra és a tömegkultúra közötti szüntelen átjárhatóságot, illetőleg a film mint a XX. század egészét uraló médium társművészetekre gyakorolt hatásait, vagyis 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, a szövegének egészében jelenlévő attitűd, mellyel ráirányítja a figyelmet a filmi, a fotográfiai és a képzőművészeti egymásra fényképezések élénk és szoros, egymást is folyamatosan újrászervező kapcsolatára, már az effektus kortárs értelmezhetőségének igényét és lehetőséget is jelzi a vizuális (tömeg)kultúra komplex rendszerében.³²

Az egymásra fényképezés funkcióinak és befogadói olvashatóságának változásaira fókuszáló rövid történeti áttekintés tehát azt igazolja, hogy függetlenül attól, hogy milyen viszonyt alakít ki a nézővel és a narratívával, milyen (film)készítői szándékokat tükröz, milyen kapcsolatban áll a természetfeletti és a realitással, hogyan reflektál a képet körülvevő mindenkor kulturális, mediális és technikai kontextusra, milyen hiány(zó)nak a megragadása indokolja az alkalmazását, az egymásra fényképezés az 1800-as évek derekától az 1900-as évek utolsó évtizedéig olyan metzi értelemben vett látható trükként volt jelen a filmben és a fotográfiában, amely az ellaposító és transzparens jellegével, illetőleg a rajta szereplő tárgyak és testek szubsztanciafosztásával nem csak manifestálta a természetfelettit, vagy a diegetikusan indokolt láthatatlant, de rendre, sőt, következetesen le is leplezte önmagát. Az 1990-ben megjelent Photoshop³³, akárcsak a hozzá hasonló, egyre változatosabb és egyre populárisabban alkalmazható szoftverfejlesztések (beleértve a mobiltelefonokra és

³¹ 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. 131-132.

³² Uő. 96.

³³ 20 éves az Adobe Photoshop. (<http://sg.hu/cikkek/72633> 2014. 07. 03.)

táblagépekre letölthető, rendszerint *Superimpose* elnevezést viselő applikációkat, melyek két vagy több kép egymásra helyezését, egymásra fényképezését biztosítják a vizuális tömegkultúra széleskörű felhasználói számára) azonban pontosan ezeknek a leleplező hatásoknak a kiküszöbölésére, az egymásra illesztett (fényképezett) képek varratszerű kapcsolódási nyomainak eltüntetésére és a transzparencia felszámolására törekszenek, amellyel a valóságbenyomás illúzióját is hitelesítik, a manipuláltsága ellenére is valószerűnek tűnő ábrázolásmódot is 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 ontológiáját a kortárs gyakorlatban.

A „fotóvalóság” rétegei

A *Live Photoshop* projekt különlegessége éppen a sajátos kettősségben rejlik, miszerint egyszerre mutat rá arra, hogy az egymásra fényképezés a kortárs képszerkesztési és képfeldolgozási gyakorlatban már a láthatatlan vagy észlelhetetlen trükkök közé sorolható (hiszen ha nem látnánk – a képek alanyaival együtt – a „photoshopolás” folyamatát, akkor nem tudnánk lokalizálni a trükköt, csak a paradox szorongás sejtetné a beavatkozást, amely abból fakadna, hogy az elkészült kép az irrealitása ellenére is erőteljes valóságbenyomással bír³⁴), 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 pusztán csak vizuális hozzátoldó eljárás, amely a valóság kétféle – természeti és természetfeletti – dimenziójának transzparens összeadásával teszi láthatóvá a láthatatlant, hanem két (vagy több), minden ízében realiztikus valóságréteg egymásra helyezésével vagy egymásba illesztésével hoz létre egy újabb, látszólag ugyancsak minden ízében realiztikus, de egészében szemlélve lehetetlenül paradox valóságalternatívát, amely a valóságbenyomás bizonyosságát éppúgy hordozza magán, mint a fikció valószerűtlenségét. Erik Johansson a valóságnak ezt az alternatíváját „fotóvalóságnak” [*photoreality*] nevezi, vagyis olyan valóságnak, amelyet nem lehet egyetlen fotografikus egységben megragadni, mégis úgy tűnik, mintha hagyományos analóg eljárással is le lehetett

³⁴ Metz, Christian: „Trucage” and the Film. Ford. Francois Meltzer. In *Critical Inquiry*. Vol. 3, No. 4. (Summer, 1977). 657-675.

volna fényképezni. A valóságosságában rendkívül meggyőző(nek tűnő) fotóvalóság „rögzítése” vagy inkább láttatása szerint nem a reális vagy realiztikus világ megjelenítéséről szól, hanem egy olyan látvány létrehozásáról, amely reálisnak vagy realiztikusnak *látszik*, amelyről azt *gondoljuk*, hogy akár reális vagy realiztikus is *lehetne*.

Az önmagát Photoshop művészként definiáló Johansson 2012 februárjában az egyik TED (Technology, Entertainment, Design – Technológia, Szórakoztatás, Dizájn) 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 fotorealiztikusnak 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, szíkontrasztjai is azonosak legyenek), de implicit módon kijelölte a digitális korszakbeli egymásra fényképezések helyét a metzi észlelhetetlen és/vagy láthatatlan trükkök csoportjában.³⁵ Johansson precízen és aprólékosan összeillesztett fotóin nem lehet megállapítani azt, hogy hol kezdődik az egyik és hol ér véget a másik valóságréteg, ahogyan azt sem, hogy a valóság hány reprezentációját fényképezte (helyezte) egymásra (lásd 3-4. képek, amelyek azt ábrázolják, hogy a valóság legalább tíz, különböző térben és időben rögzített képét is egyetlen, egységesnek tűnő alkotássá lehet szerkeszteni), az ábrázolt helyzetek, tárgyak, alakok lehetetlensége azonban a láthatatlan trükkökre jellemzően nyugtalanítja a befogadókat (lásd 5-6. kép). Ezek a fotómanipulációk már 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, de abban is – s 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 örület narratívájával sem. Az egymásra fényképezést alkalmazó digitális fotográfia már nem a spirituális valóság és a látható valóság kettősében hanykolódik (mint a szellemfotográfia),

³⁵ Erik Johansson *Impossible photography* című előadásának részlete a TED 2012. februári konferenciáján. <https://www.youtube.com/watch?v=mc0vhSseGk4> 2014. 06. 12.

hanem „egy hiperreális és szimuláló típusú valóságban”, vagyis egy referenciális létezőt és realitást nélkülöző realitásban.³⁶ Az így létrejövő „fotóvalóság” valóságghatása hitelességében és hihetőségében olyannyira erős, hogy visszahat a valóságról (és a fotográfiáról) alkotott fogalmainkra, megcsalja és felforgatja őket, aminek eredményeként napjaikban 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 (vagy 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 legkifejezőbbben 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 természetsszerűleg eredményezi a tér reverzibilitását, a perspektivikus rendszer válságát, mely a narratív filmi kontextusban rendszerint a mentális zavar vagy az elme teljes megbomlásának a jele, s ha nem az örület világába, akkor legalább valamilyen illogikusan torzuló diegézisbe vezet.³⁷ 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)

³⁶ Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gángó Gábor. In *Testes könyv I.* Ictus Könyvkiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 161-194.

³⁷ 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. 124-128.

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 meglátásom szerint az *Eredet* (Inception. Christopher Nolan, 2010) című filmben működik a legtökéletesebben. A narratíva komplexitását az adja, hogy a szereplők a diegetikus 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 hurokszerűen³⁸ vissza is kanyarodnak önmagukba) is létrehozhatóak, sőt, bejárhatóak. A film egyik látványos jelenetében Arthur (Joseph Gordon-Levitt) magyarázza az álomépités folyamatát, szabályszerűségeit a tanonc Ariadnének (Ellen Page), miközben megtesznek két kört egy Escher-lépcsőn (lásd 7. kép). Látszólag folyamatos a menetelésük, előre vagy legalábbis egyetlen irányba tartanak, miközben paradox módon kétszer is visszatérnek ugyanoda, ahonnan elindultak, tehát a lépcsőszerkezet észrevehetetlenül visszahurkolódik önmagába.

Ugyancsak a diegézis, pontosabban az álomépités 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 (a filmi fikció logikája szerint) fejjel lefelé járnak be a teret. (lásd 8-9. kép) A néző ezekben a jelenetekben – ahogyan azt Metz leírja – nem (csak) az optikai illúziót, a vizuális trükköt látja, hanem egy olyan képet, amely mindezzel egyidejűleg átítatódik az effektus diegézisre gyakorolt hatásával, diegézisből kifejthető magyarázatával. 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

³⁸ 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 először. 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 fuga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 10.

eredményét látja, és hiszi, hogy az a diegézis része, vagyis elsősorban nem őt, hanem 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 *Eredetben* látható térmanipulációkra (lásd 10-11. kép). 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 szorongást más megközelítésből kell feloldanunk. 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 (Kacsá-Nyúl [lásd 12. kép], 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”.

Ezek a képek, akárcsak a metzi optikai trükkök, fogva tartják a nézőiket, sőt, arra készítetik 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 társzművészetekre vonatkoztathatóságukkal kapcsolatban: „mi vagyok?”, „hogyan nézek ki?”.³⁹ 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 kiélezi. Az egymásra fényképezéssel szétszabdalt és reverzibilisként megjelenített tér ugyanis egyszerre töltődik meg a valóságghatással és a valósággal való azonosság allegóriájával, miközben a valóságtól való eltéréseinek, az azzal való referenciális kapcsolat hiányának jelölőit és jelentéseit is hordozza. Éppen azért az egymásra fényképezés

³⁹ Mitchell, W. J. T.: Metaképek. Ford. Oroszlán Anikó és Zambóné Kocic Larisa. In Szerk. Szőnyi György Endre – Szauter Dóra: *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. JATE Press, Szeged, 2012. 155-178.

(mely „folyamatosságot teremt ott, ahol különbözőség van”⁴⁰) kortárs fotográfiai alkalmazása annak a paradox gondolatnak az ízelgetésére is készíti 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.⁴¹ 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.⁴² Az észlelhetetlen trükk státusza tehát rendkívül ingoványos. Ha az észlelhetetlensége fenntartható, akkor a befogadónak a legcsekélyebb tudomása sem lesz a trükkyszerűségéről, akár azt is gondolhatja: nem történt semmilyen optikai illúziócsalás. Metz pusztán csak olyan példákat hoz az észlelhetetlen trükkök alkalmazására, amelyeknek 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

⁴⁰ 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. 131.

⁴¹ Metz, Christian: „Trucage” and the Film. Ford. Francois Meltzer. In *Critical Inquiry*. Vol. 3, No. 4. (Summer, 1977). 657-675. 663.

⁴² 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. Ford. Oroszlán Anikó és Zámóné Kocic Larisa. In Szerk. Szőnyi György Endre – Szauter Dóra: *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. JATE Press, Szeged, 2012. 155-178.

befogadó a film megtekintése előtt vagy után valamilyen forrásból – például a színészekkel vagy a rendezővel készült interjúkból, werkfilmekből, bakiparádékból – értesül a csalafintaságról.⁴³ 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 (lásd 13-14. kép) 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. A fotók többségén mindketten belenéznek a kamerába, de akad egy-két kivétel is: néha az idősebb alak háttal áll, más irányba néz vagy tart. (lásd 15. kép) 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” és mentik meg az elmúlástól. 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 varratmentes alapossággal dolgozta egymásra, fényképezte 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, szorongató érzés feszíti a nézőt (melytől már soha többé nem szabadulhat), hogy történt valamilyen

⁴³ Metz, Christian: „Trucage” and the Film. Ford. Francois Meltzer. In *Critical Inquiry*. Vol. 3, No. 4. (Summer, 1977). 657-675. 663-664.

vizuális leleplezhetetlen, láthatatlan beavatkozás a képeken, amellyel Otsuka kijátszotta az idő szigorú, a valóságban kijátszhatatlan rendszerét.

Az észlelhetetlen trükkök fenntarthatatlanságának másik fontos aspektusára világít rá a fiatal magyar fotográfus, Borsi Flóra *Time Travel* [Időutazás] című fotósorozata (lásd 16-17. kép), melyben saját magát „repítette” vissza az időben, 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. 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 hiányában előfordulhat, hogy ez a trükkhatás is észlelhetetlen marad.

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 vetítővászonra alakított üvegtábla. 2014. március 20-án megjelent egy video⁴⁴ 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 népszerű szénsavas üdítőitalt forgalmazó vállalat legújabb reklámkampánya a londoni New Oxford Streeten buszra várakozó emberekre. Bár az angol utcai akció – a *Live Photoshop* projekttel ellentétben – a befogadók következetes megtévesztéséért, saját trükkszerűségének elrejtéséért dolgozott, a finnországi társához hasonló előkészületeket igényelt: egy teljesen átlagosnak tűnő buszmegálló egyik oldalsó üvegfalát átalakították egy hatalmas monitorra vagy vetítővászonra, amely egyaránt alkalmasnak bizonyult a kamerával rögzített és a digitálisan előállított képek megjelenítésére, miközben illuzórikusan megtartotta az áttetsző jellegét is. A forgalmas buszmegállóban mint viszonylag zárt, három oldalról körülhatárolt térben várakozó emberek továbbra is egyfajta ablakként tekinthettek erre az átalakított oldalsó üvegfalra, amelyen keresztül látszólag közvetlenül pillanthattak a valóság buszmegállón kívüli terébe.

⁴⁴ Megtekinthető az alábbi linken: <https://www.youtube.com/watch?v=Go9rf9GmYpM> 2014. 05. 02.

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 üveglablakon mint vetítövászonon hirtelen veszélyes állatok és furcsa lények képei jelentek meg, katasztrófafilmbe vagy science fictionbe illő történetek bontakoztak ki, miközben mindvégig láthatóak maradtak az üvegfalon túli valóság közvetített képei is. A két perspektivikus, a termélység illúzióját megteremtő kép, vagyis a valóság közvetített képe és az üvegfalra vetített fikció képe összeolvadt, egyetlen beállításba került, képi és narratív értelemben egyaránt elválaszthatatlan és kiváltképp hiteles egységet alkotott.

A buszmegállóban ülők tehát 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 tüzes meteorit, ami hatalmas robbanással épp az üvegfal tövébe csapódik be; repülő csészealjok 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, felhőkarcolókkal is vetekedő robot lépdél feljűk, 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 üveggelleggel 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 valósréteget (vagy egy valóságréteget és egy fotóvalóságréteget) 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 vállalta, választotta azt, ennél fogva

a képek megalkotottságát sem sejthette; másrészt azért, mert a „vászon” ez esetben nem csak allegorikusan, a képteoretikai vagy a filmelméleti diskurzusok szintjén bizonyult áttetszőnek, ablakszerűnek, de rajta keresztül valóban a létező, „mögötte elhelyezkedő” valóságra nyerhettünk rálátást, még akkor is, ha annak képei kamera által közvetítettek; harmadrészt azért, 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 bármilyen lényel 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 Otsuka és 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 vagy észleltetésének feltételeit, sőt, a befogadóit is arra ösztönözte, hogy értsék meg a működését, s 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 vetítövászon 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 önleplező 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 elhíhetősége, 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 találkoztatható pontjainak egyetlen képbe sűrítésével, vagyis a szüntelenül múló idő megállításaival, egykori és jelenlegi pillanatainak egymásra hajtogatásával kísérletezett, s ezzel együtt ábrázolta az ugyancsak folyton változó szubjektum két különböző alakjának önzonosságában meghasonló 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. Mivel azonban az ugyanazon tér vagy táj két (vagy több) különböző időpillanatbeli állapotának eltéréseiből fakadó paradoxon az időutazós science fiction egyik alapvető toposza a kortárs tömegfilmben, a vizuális tömegkultúra szélesedő fogyasztói-alkotói közönsége is nagyfokú érdeklődést mutat iránta. Sőt, a digitális technikai eszközök és technológiai eljárások is 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 elhíhetőségének 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 „akkor és most” fotográfia mindemellett részét képezi annak az erőteljes kölcsönhatásnak, amely a vizuális tömegkultúrát a digitális-újmediális technikai és technológia környezetben jellemzi: az alakzat vélhetően a kortárs „időutazós” tömegfilmből szivárgott a populáris fotográfiába, ahol kivívta önállóságát, saját formanyelvvel és esztétikai rendszerrel rendelkező paradigmává vagy szubzsánerré vált, majd visszahatott a mozgóképalkotás gyakorlatára is. Az alábbiakban a

film és a fotográfia közötti átjárásokat vizsgálom az „akkor és a most” (film)képek trükkyszerűségének 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 a kortárs egymásra fényképezés Johansson által (is) alkalmazott és több ízben kinyilatkoztatott esszenciája, mely szerint a valóság két vagy több, különböző térhez és időhöz kapcsolódó rétegének egymásra illesztése nem fantasztikumot, hanem realiztikusnak 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.”⁴⁵ 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”.⁴⁶ 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, semmissé teszi a történeti tudatot. Az „akkor és most” fotóknak nincs se tere, se ideje, pontosabban egy olyan „tértelen” és időtlen állapotot ábrázolnak, amelyben a múlt és a jelen fogalmai épp annyira értelmezhetetlenek, mint az előtt és a mögött, az alatt és a fölött irányjelzői. 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 trükkyszerűségét.

A (diegetikus) múlt és a (diegetikus) jelen nagyon szorosan keretezett és hangsúlyosan jelölt egymásra fényképezésére láthatunk példát a *Déja vu* (Tony Scott, 2006) című filmben.

⁴⁵ Morin, Edgar: *Az ember és a mozi (részletek)*. Ford. Berkes Ildikó. (<http://mek.oszk.hu/00100/00125/html/01.htm> 2014. 07. 15.)

⁴⁶ Uo.

Hóse, Doug Carlin (Denzel Washington), az ATF ügynöke egy kompon történt robbantás és tömegkatasztrófa ügyében nyomoz, melyben egy titkos alakulat és egy különleges szerkezet segíti. A *Hófehérek*nek nevezett, látszólag „nyomkövető-képalkotó” rendszer valójában (a filmi fikció szerint) egy *Féreglyuk* (Einstein-Rosen-híd), amely a teret meghajlítva teszi átláthatóvá és átjárhatóvá az időt. A tér-idő kontinuumon vágott résen keresztül bepillanthatnak a múltba, de kizárólag csak a mindenkori jelenhez viszonyított négy nappal és hat órával korábbi időpontba. A narratív alaphelyzet tehát a *déja vu*⁴⁷ hagyományos működési struktúráját képezi le, azzal a különbséggel, hogy a két észlelt kép feldolgozása közötti alig néhány ezredmásodperces differenciát négy és fél napossá tágítja: mintha a második kép négy és fél napos megkésettséggel érkezne az „agyba”. A múlt filmként vetített eseményeit a nyomozók egy hatalmas, osztott képernyős kivetítőn követhetik. A filmi fikció szerint azonban a múlt képeiből álló film csak egy bizonyos sugarú körön belül „fogható”, ezért ha a megfigyelni kívánt személy a diegetikus múltban kilép ebből a körből, a diegetikus jelenben egy hordozható fejkamerával kell őt követni. Carlin ügynök ezt egy alkalommal meg is teszi, fejére veszi a hordozható kamerát, mely két apró képernyővel is rendelkezik, ezek közül az egyiket a jobb, a másikat pedig a bal szeme elé hajthatja le, így miközben a diegetikus jelen terében halad, a szemei előtt a diegetikus múlt képei tárulhatnak fel: azt láthatja, hogy mi történt ugyanazon a helyszínen, de négy és fél nappal korábban. Carlin autóval ered az üldözött nyomába, ami megköveteli, hogy legalább fél szemmel a forgalmat is figyelje a diegetikus jelenben, ezért az egyik szeme előtti képernyőt felhajtja. Így áll elő az a paradox helyzet, hogy a két szem – és a szubjektív kameraállásnak köszönhetően a néző is – két különböző időpillanat képeit látja egyszerre. (Lásd 18. kép)

Carlin jobb szeme előtt a diegetikus jelen, bal szeme előtt pedig a monitor által bekeretezett diegetikus múlt képei sorjáznak, melyeket a látóidegek egyszerre, egyetlen képként továbbítanak az agynak. A múltbeli időpillanat képe nem csak ráhelyeződik, hanem be is ágyazódik a jelenbeli időpillanat képébe, és így (még a múltbeli kép jól észlelhető kerete

⁴⁷ A *déja vu* a kifejezés francia eredete és jelentése (szó szerinti fordításban: „már látott”) okán a „már láttam” élményének is nevezhető. A *déja vu* – vagy ahogyan az emlékezet-pszichológiai diskurzusban is emlegetik: *paramnézia* – során a jelen történéseit múltként éljük meg, tehát az emlékezés tartalma hamissá válik a valósághoz képest. A *déja vu* élmény oka az, hogy a különböző idegpályák által továbbított szenzoros jelek nem egyszerre érkeznek meg az agykérgi területekre. A differencia csupán pár ezredmásodperc, így mire a második idegi élmény beérkezik, az agy még nem kódolja és raktározza el megélt élményként, emlékként az ingert. A fáziskésés okán mégis kettős, ismétlődő élményként értelmezi és regisztrálja, ami anélkül kelti az ismerősség érzetét bennük, hogy a valódi emlékekhez hasonlóan képesek lennének meghatározni a múltbelinek észlelt esemény tartalmát. Ezért is nevezik a *déja vu* élményét „kettős pálya” vagy „kettős kép” elméletnek. Sárkány Kinga: *A reinkarnációtól a halántéklebenyig – avagy a déja vu keletkezése*. (<http://mipszi.hu/cikk/090514-reinkarnaciotol-halanteklebeenyig-avagy-deja-vu-keletkezese> 2014. 06. 4.)

ellenére is) egységes képet alkot, mely ilyen minőségében csak egy szimbolikus térben és időben létezhet. A diegetikus valóság, valamint az „elé” helyezett diegetikus múlt képe a vásznon és az agyban egyaránt egymásra fényképeződik, kioltja, megsemmisíti egymást. A részek játéka („a háttér felszínre kerül, a felszín révén a háttér eltűnik”⁴⁸) különösen hangsúlyossá válik, hiszen Carlin ügynöknek a „háttérbeli” (vagyis a diegetikus jelenbeli) forgalmat kell kerülgetnie, miközben a „felszíni” (vagyis a diegetikus múltbeli) autót üldözi. Folyamatosan meg kell küzdenie azzal az észlelési kettősséggel, hogy mindkét időpillanat képeire és eseményeire egyformán és egyszerre kell reagálnia. Bár a beágyazott kép bizonyos értelemben (szó szerint) úgy is olvasható, mint egy „ablak a múltba”, valójában épp a diegetikusan indokolt egymásra fényképezés oltja ki a két kép, illetve a múlt és a jelen közötti elő-utóidejűségi oppozíciót, és teremti meg a diegetikus múlt és a diegetikus jelen, a fikció, valamint a „rajta szakadó rés” egyidejűségét, és hozza létre azt a teljesen bizonytalan teret, amelyben az időben „hátrébb” lévő képek „előre” vagy „előrébb” kerülnek.

A *Deja vu* című film fentiekben elemzett jelenete nem csak képi, de narratív értelemben is rést vág a diegetikus valóság rétegén, az „alatta” meghúzó réteg, vagyis a diegetikus múlt láttatása és felszínre hozása pedig az elsőrendű diegetikus valóságot is ontológiailag bizonytalanná és képlékennyé teszi, különösen azután, hogy a film későbbi részeiben kiderül, hogy a nyomozóknak nem csak arra van lehetőségük, hogy belessenek, de arra is, hogy beavatkozzanak a diegetikus múltba, ezáltal pedig a diegetikus jelen is megváltoztathatják, újraírhatják. Ily módon az egymásra fényképezett diegetikus jelen és diegetikus múlt egymást kiüresítő („ellaposító”) hatása a történet szintjén is alátámasztást nyer: Carlin ügynök diegetikus valósága és diegetikus jelen ideje csak egy lesz a sok potenciális, alternatív, manipulálható diegetikus valóság (szimulákrum) közül. Az egymásra fényképezés ez esetben tehát teljesíti a Vernet által megfogalmazott célkitűzését, miszerint a technikai működés mágikus hatását, vagyis a trükkhatást a történet, vagyis az elhihetőség javára hasznosítja, miközben megképzí Johansson sosemvolt fotóvalóságát a maga sajátos, paradox, sosemvolt fotóidejével és fotóterével.

A *Deja vu* című filmhez hasonló, hangsúlyosan jelölt és szorosan keretezett, a saját trükkszerűségét nyíltan leleplező „akkor és a most” fotókat láthatunk Jason Powell *Looking into the Past* [Bepillantás a múltba] című sorozatában (lásd 19-20. kép). A fotográfus néhány, a XX. század első évtizedeiből származó fényképet visszavitt azok készítésének eredeti

⁴⁸ Vernet, Marc: Egymásra fényképezések. Ford. Füzi Izabella és Kovács Flóra. In uő *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*. Szerkesztő: Füzi Izabella. Apertúra Könyvek. Pompeji, Szeged, 2010. 95-132. 98.

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. Powell úgy tekintett a régi képre, mint egy puzzle-darabkára, melynek meg lehet, sőt, meg is kell keresni az egyetlen 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.⁴⁹

Ehhez hasonló, de valamivel kevésbé szorosan jelölt képkonstrukciót hoz létre Kerényi Zoltán is az *Ablak a múltba* című fotósorozatának képeiben (lásd 21-22. kép). 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: amíg 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. 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(valóság) végtelen képében. Mindezek miatt Kerényi képének trükkhatása – habár látható – kevésbé magamutogató, ami vélhetően a képmanipuláció eltérő technikai, technológiai jellegével magyarázható.

⁴⁹ 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 fűga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 134.

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.⁵⁰ 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 körülvagott figuralitásában is beillesztődhet a jelen képébe, határai például az emberi alakok kontúrjai mentén húzódnak (lásd 23. kép). Sőt, Jones a múltbeli kép egységének megbontásával is kísérletezik: külön-külön fényképezi rá a múltbeli járműveket a jelenbeli képre (lásd 24. kép), 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

⁵⁰ Metz, Christian: „Trucage” and the Film. Ford. Francois Meltzer. In *Critical Inquiry*. Vol. 3, No. 4. (Summer, 1977). 657-675.

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, „tértelen” 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 visszaszívárog a filmképek előállításának illúzióteremtő gyakorlatába is, Simon Smith *Wonderful London in 1924 & 2014* című rövidfilmje⁵¹ bizonyítja, melyben a Keith Jones által használt eljáráshoz hasonlóképpen fényképeződik egymásra két film. A múltbeli film Harry B. Parkinson és Frank Miller *Wonderful London* című, 1924-ben készített ismeretterjesztő sorozatának egyik része, mely dokumentarista stílusban mutatja be London városának legnevezetesebb köztereit. A feliratos inzertekkel összekötött beállítások statikus kameraállással dolgoznak: egyetlen mozdulatlan pontból rögzítik a folyamatos mozgásban lévő város egy-egy terét, utcáját. Simon Smith ezt a filmet „reprodukálta” kilencven évvel később, 2014-ben. Felkereste ugyanazokat a tereket és utcákat, ahol Parkinson és Miller is filmezett, majd leállította (véltetően) pontosan ugyanoda a kameráját, ahová a kilencven évvel korábban a rendezőpáros is helyezte az övét. Smith pontosan ugyanannyi ideig filmezte az adott utcákat, 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 eredeti filmet tehát beágyazta, ráfényképezte a 2014-ben készült saját filmjére. (lásd 25-26. kép) Az új, egymásra fényképezésen alapuló beállításokat pedig az eredeti film feliratos inzertjeivel kötötte össze.⁵² 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 ismételt

⁵¹ A film megtekinthető: <https://www.youtube.com/watch?v=U-9ya-v1Zmw> 2014. 05. 08.

⁵² 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 vizsgálatára, 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 képmegjelenést, és együtt, egymás mellett, a saját textúrájukból képzett határvonalakkal vetítette azokat: a képmegjelenés 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 megfigyelni, megtanulni és hitelesen reprodukálni egy majdnem 90 éves film „nyelvét”. Mindeközben természetesen az adott terek változásait is rendkívül szemléletesen ábrázolja.

felforgatja Metz két rendszerének egymásra vonatkoztathatóságát, hiszen azt bizonyítja, hogy a képkészítést megelőzőt manipulációk nem (csak) láthatatlan, míg a lefotózott anyagon végzett beavatkozások nem (csak) látható trükköket eredményez(het)nek többé. Smith filmje ugyanakkor a történeti tudat eltörlésének és a múlttalanításnak azt a problematikáját 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 város megtalálása. Downey megérkezik egy látszólag teljesen néptelen, alig pár épületből álló, lepusztult, forró, sivatagi település egyetlen útkereszteződéséhez, majd kitarzott kézzel szemmagasságba emeli az egyszeri Polaroid-képet (mely a maga sajátos direktpozitív⁵³ 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 27. kép) A foto(gráfia) tehát úgy jelenik meg, mint a diegetikus tér, vagyis a filmkép egyik kimetszett, s az eredeti helyére visszakivánczó darabja. Downey azt az ideáltipikus 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 reprezentáns és a reprezentátum 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 kitarzott kezében lévő kép a térnek és a tájnak mint látványnak pontosan azt a darabkáját takarja majd

⁵³ 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/direktpozitivok.html#> 2014. 06. 21.)

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. (Lásd 28. kép)

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 sejtethető 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 önkieldásához is elvezet. Mivel a reprezentáns a reprezentátum 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.⁵⁴

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

⁵⁴ 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.)

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 29. 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 alapvetéseiben kérdőjeleződik meg.

A fénykép tehát – annak köszönhetően, hogy egyszerre tartalmazza a plakát képét és egy vékony „csíkban” a bal szélén a plakát mögötti diegetikus valóság képét, pontosan ugyanolyan, sőt talán még illuzórikusabb (és egyben szorosabban hurkolódó) metafizikai paradoxont ábrázol, mint amelyet Magritte festményén láthattunk. Amíg az *Emberi állapot* nyíltan tárja a nézője elé a saját paradox szerkezetét azzal, hogy ábrázolja a festőállvány lábait és megmutatja a festmény „vastagságát”, jelzi a képen belüli kép keretét, a „kint” és a „bent” ablakkal lehatárolható differenciáit, addig a Downey kezében látható fénykép szándékosan kiolt vagy legalábbis elrejt mindennemű cezúrát a háttérben megbúvó diegetikus valóság és az előtérbe kerülő plakát képe között. Ez az oka annak, hogy Downey, ahogyan a film nézője is, egyetlen, egységes képként észleli a fotót, szemben Magritte festményével, ahol minduntalan azzal az észlelési kettősséggel és egyben eldönthetetlenséggel kell megküzdenünk, hogy a festményen belüli festményt egyszerre látjuk festményen belüli festménynek és a háttérbeli valóságot kiegészítő, kitöltő, folytató valóságnak, vagyis olyan ablaknak, amely a diegetikus valóságra nyílik.

A rövidfilm megbízhatatlan extradiegetikus narrátora azonban 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

André Bazin *Az egymásra fényképezés élete és halála* című esszéjében megásta annak a vizuális trükknek a sírját, amely az 1800-as évek közepétől egyszerre borzongatja és kápráztatja közönségét. Az egymásra fényképezés a technikai megalkotottság és a mágikus hatás paradox kettőssében fogant, s a mintegy százötven éves története során sem tudta feloldani a trükkyszerűsége 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 a redefiníciós igény munkálkodhatott Bazin 1946-os írása mögött is, melyben azért deklarálta az egymásra fényképezés halált, mert úgy gondolta, hogy az már senkit nem győzne meg, hiszen nem tudja ugyanazt a hatást elérni, mint húsz évvel korábban.⁵⁵ 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 bár minden apró részletükben

⁵⁵ Bazin, André: *Az egymásra fényképezés élete és halála*. Ford. Baróti Dezső. In *Uő Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 44-47. 47.

valóságosak, tehát rendelkeznek valós térbeli, testi, tárgyi, történeti referenciával, egyetlen képbe olvasztva mégis 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 trükkyszerűségük 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 illúzióknak 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 szemeink előtt feltáruló és a tudatunkban kinyíló vizuális világhoz való viszonyulásunkat ezután folyamatosan átjárja a székszis és gyanakvás, a valóságra vonatkozó, biztosnak hitt tudásunkat szorongatja a bizonytalanság, az érzékeink csalihatatlanságába vetett hitünket pedig nyomasztja az újabb és újabb megcsalás. Azt, hogy meddig burjánozhat a Photoshop-kultúra a képkészítésben, 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 disztópikus videója⁵⁶ 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 visszajátzásból 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 leleplezzon. Sőt, az is lehet, hogy azért rejt magába egy trükköt, hogy egy másiktól 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 sokszorosán átható alkalmazása olyan fotóvalóságokat eredményez, melyben a trükkyszerűség 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 trükkyszerűek és azért trükkyszerűek, mert hihetőek.

⁵⁶ A videó megtekinthető: <https://www.youtube.com/watch?v=Hnvoz91k8hc&list=RDHnvoz91k8hc#t=90>
2014. 06. 24.

Felhasznált források:

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 Szerk. Szőnyi György Endre – Szauder Dóra: *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. (Summer, 1977). 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. 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 photography 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

Deja vu (Tony Scott, 2006)

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)

A hivatkozott vizuális tömegkultúrabeli projektek, fotográfiák jegyzéke

Az új trendeket szeretjük. Árkád Szeged.
<https://www.youtube.com/watch?v=Q7bUx2l42UY> 2014. 06. 25.

Borsi Flóra *Time Travel*
<http://floraborsi.com/191724/1350723/gallery/time-travel> 2014. 07. 12.

Chino Otsuka *Imagine Finding Me*
Photographer Travels Through Time By Inserting Herself Into Her Childhood Photos.
<http://www.boredpanda.com/imagine-finding-me-composite-childhood-photos-chino-otsuka/>
2014. 06. 18.

Erik Johansson fotói <http://erikjohanssonphoto.com/work/imagecats/personal/> 2014. 06. 24.

Erik Johansson *Impossible photography* című előadásának részlete a TED 2012. februári konferenciáján. <https://www.youtube.com/watch?v=mc0vhSseGk4> 2014. 06. 12.

Jason Powell Looking Into the Past
<http://www.boredpanda.com/looking-into-the-past-jason-powell/> 2014. 07. 02.

Kacsa/Nyúl multistabil kép
<http://apertura.hu/images/stories/2007/nyar/szonyi/01.jpg> 2014. 06. 24.

Kerényi Zoltán *Ablak a műltra*
<http://ablakamultra.hu/> 2014. 07. 04.

Keith Jones *Liverpool: Then and Now*
<https://www.facebook.com/LiverpoolThenAndNow> 2010. 06. 20.

Photoshop Live. Adobe Systems Creative Days.
<https://www.youtube.com/watch?v=BRAM8MpqlcA> 2014. 06. 25.

Photoshop Has Gone Too Far
<https://www.youtube.com/watch?v=Hnvoz91k8hc&list=RDHnvoz91k8hc#t=90> 2014. 06. 24.

The spirit photographs of William Hope.
<http://www.retronaut.com/2014/07/the-spirit-photographs-of-william-hope/> 2014. 06. 23.