

Viszontképek. Képhatványok. Hatványozott keretek

Ismételt kép. Ismételt keret

Minden olyan képet viszontképnek tekintek,¹ amely egy másik képen mint képelem jelenik meg. Ezek az ismételt képek nem feltétlenül műalkotások, nem feltétlenül tartoznak a művészettörténet kiemelkedő kepei közé. Bármely kép, amely egy későbbi műalkotás részeként jelenik meg, viszontképpé válhat. Minden materiális kép jól behatárolt, van kerete. A viszontkép kétszeresen behatárolt, mert két keret közé van szorítva. A második keretezés gyakran nem látható, például azokban az esetekben, amikor egy fénykép teljes mértékben egy adott fotót vagy egy festményt reprodukál úgy, hogy a fotó kerete megegyezik a lefotózott kép keretével. Ilyenkor a két keret egybeesik. A legtöbb esetben azonban mindkét keret megjelenik, látható, sőt ez bizonyos kontextusban végteleníthető, például ha két tükör szembeállításával generálhatunk viszontképeket. A viszontkép-használatban re-reprezentáció valósul meg, egy második ábrázolási szint jelenik meg, amely egyszerűen az ismétlésből, illetve az újrafelhasználásból származik, a képet ábrázoló kép jelenségével találkozunk ebben az esetben. A viszontképek legtöbb esetben nem egyszerű reprodukciók, hanem újra felhasznált képek, rekontextualizált, új környezetbe beágyazott, átértelmezett, újradefiniált képek, transzplantált képek, amelyek egy új kontextusban új szerepet kapnak. Viszontképek számos helyen felbukkannak, kollázsokban, installációkban, fotókban, festményekben, filmekben. Az elkövetkezőkben hangsúlyosan a játékfilmekben előforduló viszontképekkel foglalkozom, olyan viszontképekkel, amelyek mozgóképpé minősülnek át. Feltételezem, hogy a filmben megjelenő viszontképek felismerhetőek, ha nem is azonnal, de

A szerző a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Filozófia Doktori Iskolájának doktorandusza, a Bildlabor Egyesület elnöke. Email: fam_erika@yahoo.com

1 Legyen az festmény, reprodukció, filmkép, rajz.

hamar azonosíthatóak, mint viszontképek, mint idegen, beágyazott képek. Azért használom a hipotétikus megfogalmazást, mert a filmben majdnem soha nem fordul elő, hogy rámutatna a rendező, az alkotó az ismételt képre, mint idegen képre, megnevezné azt, illetve soha nem jelölik meg semmilyen formában a felhasznált ismételt képek eredetét, nem tudunk meg semmit róla, pusztán mint látványelemmel találkozunk. Többféleképpen lehet ismételni filmrészletet egy filmben vagy a saját filmképanyagából, erre jó példa Greenaway *Párnakönyv* c. filmje, vagy más filmek anyagából átvéve. Greenaway-nél maradva, a *8 és fél nő* (1999) c. filmjében Fellini *8 és fél* (1963) c. filmjéből idéz képeket, tehát külső filmrészleteket használ a rendező, erre már a film címében előzetesen is utal, tehát tudatosan kereshetjük a képi utalásokat a filmben, hogy egy korábbi filmalkotás részleteivel találkozzunk újra. A keret szempontjából a filmben ismételt filmkép kétféle lehet: ha az ismételt kép kerete jól látható módon körvonalazódik, egy mozivászon, egy képernyő vagy egy vetített képfelület formájában, akkor könnyen észrevehető és azonosítható, ha az ismételt kép kerete egybeesik a befogadó kép keretével, akkor nehezebb a beazonosítás – ilyenkor sokat segít, hogy egy színes filmben fekete–fehér filmrészletet látunk, így a színvilág működik majd felkiáltójelként az idegen kép felismerését segítve. A found-footage film olyan műfaj, amely kötelezően csak ismételt filmképeket használ. Ide tartoznak például Chris Marker filmjei. Minden olyan fotó – sajtófotó, folyóirat-illusztráció stb., amely egy másik képet mutat meg (legyen az festmény, egy másik fotó, egy rajz, egy filmkép) – esetében, amikor a két kép kerete egybeesik, identifikációs viszontképpel találkozunk. Ilyenkor egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy egy kép a képben jelenséggel van dolgunk, ezt csak a hozzácsatolt szöveg, magyarázat révén vagy a címből tudhatjuk meg, illetve előzetes ismereteink, képi kultúránk, vizuális jártasságunk vezethet rá. Amikor a két kép kerete egyértelműen különválik, akkor az egyik kép a másikat magába foglalja. Ezekben az esetekben nemcsak képismétlésről beszélünk, hanem a keret ismétléséről is. Ezekben az esetekben minimum két kerettel találkozunk. Több lehetséges változat létezik, mint halmazelméleti variáns: ebben a kontextusban a képeket halmazoknak tekinthetjük, amelyek bizonyos felületet foglalnak el.²

A viszontképek mint halmazok esetében is beszélhetünk részhalmazokról és a halmazok metszetéről, pontosabban egy kép részlegesen vagy teljes egészében megjelenhet egy másik képben. A film esetében fennáll annak is a lehetősége, hogy saját filmanyagból ismételt mintegy refrénszerűen filmrészleteket, akár a montázs kontextusában úgy, hogy az ismételt kép kerete egybeesik a befogadó kép keretével, akár úgy, hogy egy képperetben, tévéképernyőn, mozivásznon visszatér. Ilyenkor belső

2 Minden halmaz meghatározó attribútuma a felület és a tartalom.

viszontképekről beszélhetünk. A film kivételes ebben a vonatkozásban, mert időalapú médiumként lehetővé teszi, hogy saját testéből emeljen ki képeket és ismétlje azt. A viszontképek többnyire idegen képeket ismétlenek, azaz külső természetűek. A filmben megjelenő fotók, festmények esetleg filmek esetében a második keret többnyire anyagi természetű, konkrét jellegüknél fogva azonnal felismerhetőek és szorosan kapcsolódnak az ismételt képhez. Sok esetben egybeesik az ismételt kép kerete a befogadó kép keretével. Ha homogén mediális ismétlésről van szó – film a filmben, festmény a festményben, fotó a fotóban –, akkor nagyon lecsökken a viszontkép felismerhetőségi rátája, hiszen nehezen válik beazonosíthatóvá. Az alkotók azonban gyakran hangsúlyozni akarják az ismétlés jelenlétét, és valamilyen módon jelzik a kép idegenségét: az ismételt filmrészlet más színben vagy fekete–fehér részletként jelenik meg. A fotó és a festmény esetében ez sokkal nehezebb, ilyenkor a mű keretezettsége nyújthat segítséget vagy az ismételt kép ismertsége. Zbigniew Rybczynski *Steps* (1987) c. filmjében montázs-viszontképeket használ, amelyek többnyire integrált viszontképek, azaz a két (az ismételt és a befogadó kép) filmkép kerete egybeesik. A digitálisan átalakított, feldolgozott filmképek felismerhetőek ebben az esetben, Eisenstein *Patyomkin páncélos* (1925) c. filmjéből ragad ki a rendező részleteket, és azokat egészíti ki, a fekete–fehér ismételt filmrészleteket benépesíti amerikai turistákkal.

Mi a keret?

A mi a keret kérdése generálja azt a kérdést is, hogy milyen kapcsolat van a keret és a kép között? Tautológiához jutunk: minden képnek van kerete. De meg is fordíthatjuk a kijelentést: kép az, aminek kerete van? Így a kép egy új definíciójához jutunk el. A képek nem mások, mint berámázott, bekeretezett felületek. A keretezés, ahogy azt Deleuze fogalmazza meg, zárt rendszert jelent. A képek úgy működnek, mint rendszerek. A deleuze-i megfogalmazásban a rendszer zárt jellege is hangsúlyos. A keret többnyire nem mozgó keret – kivételt képez a film –, az állóképeknek állandó, fix, stabil keretük van és keretben található kép is állandó.

Az állóképeknek nincs mozgatható kerete. Nincs rugalmas keret, nem tágítható. Nincs bejárat a képbe, a keret szigorú határt szab, a kép látható, a keret definiálja a képet, a keret nem tágítható. Az alábbiakban a Deleuze-i keretértelmezést vizsgálom, hogyan azt a Cinema 1-ben, a Mozgás-képben tárgyalja. „A keretezés olyan zárt vagy viszonylag zárt rendszernek a meghatározása, amely a képen található minden látható elemet magába

foglal.” (Gilles Deleuze)³ A keretfogalom tisztázásához a láthatóság két értelmezési rétegét kell elválasztanunk. A köznapi szóhasználatban a keret általában az anyagi keretet juttatja eszünkbe, azt a materiális határt, amelyet egy fából, műanyagból, gipszből, fémből készült, többnyire négyszögletű, de mindenképpen egy zárt, kerek, ovális mértani formát öltő tárgy jelent, amely többnyire önálló életet él, amely leválasztható a képről. A kép és keret mindig mint Lego-elemek illeszkednek egymáshoz, azaz pontosan találznak. A keret mint szerkezeti elem is jelen van. A keret voltaképpen a kép határvonalát jelenti, azt a zárt vonalat, amely körbekeríti a képet. Körbekeríti. Mert nincs nyitott kép. Csak zárt kép van. Ez a kép lényege. A keret szót gyakran használjuk ebben az absztrakt értelmében, egészen metaforikusan, sokszor időkeretet is jelölve: mint amikor például arra utalunk, hogy egy konferencia keretei között történt valami. A keret ebben a kép-határvonalaként értett jelentésében elválaszthatatlan a képtől, voltaképpen a kép része. A matematikailag értelmezett, méret nélküli vonal, mértani forma, zárt vonal lesz ebben a kontextusban a keret. Ebben az interpretációban a keret nem él külön életet. A kép mint kétdimenziós felület valamilyen síkmértani formát ölt, voltaképpen a formára vonatkozóan nem tehetünk semmilyen megkövetést, csupán egyetlen egy kritérium marad, ami a képpé váláshoz szükséges, hogy egy zárt síkmértani forma legyen. Az, hogy a képkeret általában négyszögletű, ovális, az csupán kulturális konvenció. A keret mindig két világot választ el, egy külső és egy belső világot, az on és az off⁴ világát. Deleuze a hors-champ fogalmával a kereten kívülit nevezi meg. „Minden keretezés meghatároz egy képen kívüli teret (hors-champ).” (Gilles Deleuze)⁵ Minden, ami a képen belül van, meghatározza mindazt, ami a képen kívül van. A kép mindaz, ami nincs rajta kívül. Ez lenne a kép negatív definíciója. A képet valójában az on és az off kettőse határozza meg. Deleuze az off két formájáról beszél, egy relatív és egy abszolút off-ról. Relatív off az, ami még a láthatóhoz tartozik ugyan, de nem a kép része, az abszolút off az, ami a képen kívül van, függetlenül attól, hogy látható-e vagy sem.

„A képenkívüliségnek mint olyannak már önmagában is két természetében eltérő aspektusa van: egy viszonylagos, amely által a zárt rendszer a térben egy olyan halmazra utal, amelyet nem láttunk, s

3 Gilles Deleuze: *A Mozgás-kép*. Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2008, 20.

4 A Kovács András Bálint fordításában a hors-champ fogalmát képen kívüli tér-nek fordította, így került be a magyar szakterminológiába, azonban a német és az angol, olasz szakszövegekben az off és az on fogalmát használják a kereten kívüli, illetve belüli tér megnevezésére, ezért ebben a tanulmányban ezt a fogalompárost használom.

5 Deleuze: i. m., 25.

amely maga látható, feltéve hogy felidéz egy új, nem látható halmazt, a végtelenig, és egy abszolút, mely által a zárt rendszer megnyílik egy tartamra, amely a világegyetem egészének a sajátja, amely már nem halmaz és nem a látható dolgok rendjébe tartozik.” (Gilles Deleuze)⁶

Az on és az off kérdése mint képfilozófiai, képelméleti probléma a kerethez kapcsolatosan számos más kérdést is generál. Minden, ami a kép része, az nem lehet része az off-nak. Befogadóként mi az, amit az off-ból megfigyelhetek, megtapasztalhatok, mi az, amit az off-ból láthatok? Minden alkalommal, amikor képet nézünk, mindig látunk valamit a képen kívül is. A látható off azt a képen kívüli felületet jelenti, amelyet a kép befogadása, nézése közben látok, ez a relatív off és ami a látómezőn a képpel való találkozás során kívül kerül, az képezi az abszolút off-ot. Ez nem azt jelenti, hogy az abszolút off-ban található, látható valóság számunkra egyáltalán nem elérhető, hanem azt, hogy abban a pillanatban, amikor a képpel találkozom, akkor nem érhető el. A relatív és az abszolút off közötti határ állandó változásban, mozgásban van, időfüggő, a kettejük közötti határ nem rajzolható meg pontosan. De minden képpel való találkozás esetén elkülöníthetünk egy látható off-ot és egy éppen nem látható off-ot. A nem-látható-off tulajdonképpen határtalan – ahogy Deleuze fogalmaz –, voltaképpen nem más, mint az univerzum maga, mert a világ végtelensége számunkra nem elérhető. „Ez tehát a képenkívüliség első jelentése: minden keretbe foglalt, tehát látható halmaz mellett mindig létezik egy nagyobb vagy egy másik halmaz, amelylyel az első még nagyobb halmazt alkot, ami viszont akkor válik láthatóvá, ha egy új képen kívüli teret idéz fel stb.”⁷ Az off végtelenségének leírásakor Deleuze az ensemble-ről, az egészről beszél, amelynek ugyancsak két része van, az egyik egész, amely a képet jelenti, a másik egész a képen kívülit jelenti. Továbbgondolva, minden kép egy non-képet generál, külön-külön mindkettő egy-egy egységet alkot, de valójában a kép és a nem-kép együtt is egy ugyanilyen egységet alkot. A viszontképek esetében a keret problémáját is újra kell definiálnunk, illetve az on, off kérdését is. A viszontképek esetében a kép a képen jelenségével van dolgunk, ezért a keret a keretben kérdésével is találkozunk. Az on és off is új jelentéssel fog bírni, mert a képen belül is lesz on és off. Hatványozott képekkel, hatványozott keretekkel és hatványozott on-nal és off-fal találkozunk és egy állandó helycserével, mert ami kívül van az egyik rendszerben, az a másik rendszerben belül van, így az on és az off állandó váltakozó mozgásban lesznek. Az on-off kérdését nemcsak a képkeret generálhatja, hanem egy ajtókeret, egy ablakkeret, egy kulcslyuk, egy rés, repedés, egy vonatablak is jelentheti. A későbbiekben csak a klasszikus

6 Uo., 27.

7 Uo., 26.

értelemben vett képkeretekkel foglalkozom. Pontosabban a képben képként megjelenő keretezett tartalommal.

Az ajtó, ablak, kulcslyuk hasonlatosak a képkerethez, csak hogy a tartalmuk nem meghatározott, mindig a befogadó nézőpontjától függően alakul, nem állandó és nem kezelhető képként, csak keretként. „Minden keretezés meghatároz egy képen kívüli keretet. Nincs kétféle keret, amelyből az egyik csupán a képen kívülre utalna, sokkal inkább kétféle aspektusa van a képenkívüliségnek, és mindegyik utal valamilyen keretezési módra.”⁸ A relatív off Deleuze szerint végtelen, hiszen a látható keretét jelenti, amelynek középpontja természetesen egy adott kép. Ebben az értelemben egy állandóan mozgó, nem anyagi keretről kell beszélnünk, amely addig tart, ameddig a kép körül a látható környezet. Voltaképpen egy láthatatlan, mozgó keretről van szó, amelyet a látásunk és az adott helyünk – amelyet bármikor megváltoztathatunk azzal, hogy elmozdulunk – határoz meg. Nemcsak hatványozott képekről, hanem hatványozott keretekről is beszélnünk kell a viszontképek esetében. Hatványozódik az on és az off is. A viszontképek esetében létezik egy kép, amely mint ismételt kép megjelenik egy új képi kontextusban, egy másik kép elemeként. Természetesen olyan helyzetek is adódnak, amikor az ismételt kép valójában nem egy létező kép, ilyenkor pszeudo-viszontképről kell beszélnünk. „Az ajtók, az ablakok, a pénztárlablakok, a tetőablakok, az autó ablakai, a tükrök mind megannyi keret a keretben.”⁹

Minden viszontkép esetében legkevesebb két képről kell beszélnünk: egy ismételt képről és egy befogadó képről. Ez akkor is igaz, ha az ismételt kép korábban nem létezett, nem volt materiális megjelenése, illetve nem volt megalkotva. Amikor a viszontkép részévé válik a befogadó képnek, beékelődik, beágyazódik – ez állóképek esetében gyakori és többnyire szükséges is –, akkor fontos a két kép méretbeli különbsége is, a befogadó kép mindig nagyobb, az ismételt kép pedig méretben kisebb, hiszen része kell legyen a nagyobb, befogadó képnek, részalmazza lesz a befogadó képnek. A keretek esetében is igaz a méretbeli különbség, az ismételt kép kerete mindig kisebb, mint a befogadó kép kerete. Akkor is viszontképről beszélünk, ha a két keret egybeesik. A filmképek esetében is, ha az ismételt kép montázsselekmént jelenik meg, akkor a két keret egybeesik.

Megtörténhet, hogy az ismételt kép nem jelenik meg a maga teljességében a befogadó képben, csupán egy részét emeli be az alkotó. Ebben az esetben az ismételt kép nem látható darabja a befogadó kép off-jába kerül, azaz belekerül abba a halmazba, amely a befogadó kép keretén kívül van, itt egybemosódnak az off-ok. Az ismételt kép off-jának egy része azonban a

8 Uo., 25.

9 Uo., 23.

befogadó kép on-jával azonosul. Az ismételt kép mint felület úgy van jelen a befogadó képben, hogy kizár, eltakar egy részt a saját on-jával a befogadó kép on-jából. A viszontkép mindig elfed egy részt a befogadó képből, ezért parazita jellege van. Adriaen van Ostade: *A festő a műtermében* (1663) c. festményében különböző viszontképekkel találkozunk. A festményen látható viszontképek konkrétan nem azonosíthatóak, csak jelzésszerűen vannak megmutatva, homályos, félkész, pontosabban nem látható elemként, de fogalmazhatók úgy is, hogy nem pontosan ábrázolt elemként vannak jelen. Ezek a képek mint ismételt képek vannak jelen. Félkész képeknek vagy képkezdeményeknek is tekinthetjük ezeket a minden bizonnyal pseudo-viszontképeket, amelyeknek nincs valós előképe, nincs eredetije. Toulouse-Lautrec: *Carmen Gaudin a festő műtermében* (1888) c. festményében számos viszontképpel találkozunk, amelyek csak referenciális-viszontképek, elmosódott, homályos felületek, amelyek elsősorban csak illusztratívák vannak jelen, tartalmuk csak sejtésszerű, vélhetően tájképek és portrék sokaságát mutatja be a festő. A posztimpreszionista festményen a színek és a formák is egybemosódnak, dominánsan a szürke homogenitása uralja a képfelületet. Ezeknek a képeknek nincs materiálisan leválasztható keretük, annak ellenére, hogy úgy ismerjük fel, hogy itt valószínűleg olajfestményekről van szó. Filmes kontextusban *The Da Vinci Code* (Ron Howard, 2006) c. alkotása tartalmaz olyan jeleneteket, amelyeket a Louvre folyosóin filmeztek és a kamera átsuhan az üldözési jelenetek alatt a kiállított képek sokasága mellett. A filmes ábrázolás perspektívája nem ad alkalmat a néző számára, hogy láthassa és felismerhesse a képeket, illetve a gyors kameramozgás sem nyújt lehetőséget, hogy akár egy kisebb részletével is találkozassunk a kiállított képeknek. Ennél a filmnél a viszontképek tulajdonképpen a milió részeként vannak jelen, sokaságukban van az erejük, felismerhetőségük egyszerű a néző számára, tartalmuk semmilyen funkcióval nem bír, ezért homályban maradnak. Ezek a képek tartalmilag üresek, a képek on-ja nem más, mint hiányhely. Howard filmjében nemcsak a képek, de a keretek is rosszul láthatóak, sejtésszerűen vannak jelen, azonban felismerhetőek mint viszontképek. Mindenik kép jelzésértékű, egy árnyékkép és egy rejtély, ugyanakkor láthatatlanok és megfejthetetlenek. A keretről a fentiek nyomán azt a következtetést vonhatom le, hogy a keret a képhez tartozik, esetlegesen van anyagi megjelenése és esetlegesen élhet önálló életet. A keret szigorúan a képhez tartozik. Néhány képnek van anyagi, leválasztható kerete. „Más szavakkal, a kép kerete a tér megtörésének zónáját hozza létre. A külső széleit szegélyező természetes és tapasztalati térrel a befelé terjedő teret helyezi szembe, a szemlélődés terét, mely csak a kép belseje felé nyitott.”¹⁰ Bazin keretértelmezése arra fókuszál, hogy miként határozza

10 André Bazin: *Mi a film*. Osiris, Budapest, 2005, 148.

meg a keret a kép belső tartalmát. A keret határt jelent. Két világot választ el: egy külső és egy belső világot. A külső ki van zárva és a belső világ fel van fokozva, maximalizálva van. A keret mindig kiemel, elhatárol, fókuszba állít. A keret dezorientál, megszakítja normális valóságtapasztalásomat, felborítja látási szokásaimat, a néző teljes életvilágát, zavaró tényezőként jelenik meg a kép és a keret is. Mindkettő összezavar, megállít, kizökkent. A kép és a keret összezavarja a valóságot és a valóságtapasztalást. Megszakítja a normális ritmusát a valósággal való kapcsolatunknak. A különböző képek, a különböző médiumok más és más keretdefiniciókat követelnek meg, illetve generálnak. Egy fotó kerete vagy a mozifilm kerete, esetleg egy képernyő kerete egészen más kontextust teremtenek a keret definiálására. Egy fotó vagy egy festmény esetében nincs meghatározva a befogadási idő, a keret meg szorosan összekapcsolódik a képpel, a keret része bizonyos értelemben az ábrázolásnak, még akkor is, ha ezt utólag és nem a művész, az alkotó választja ki, kapcsolja össze a képpel, az alkotással. Az anyagi keret mindig leválasztható a képről, az alkotásról, a formális keret, azaz egészen pontosan a kép saját határai nem szakíthatóak el a műtől. A digitális képek a kérdés újrafogalmazására készítenek, hiszen a digitális képtartalmak csak egy adott közvetítő segítségével válnak láthatóvá, a képek létezése nem egyértelműen materiális, pontosabban fogalmazva nem eredendő materialitásukban válnak láthatóvá, hiszen mint bite-ok, mint információk léteznek egy hordozón, és szükség van minden ilyen esetben egy olyan diszpozitívra, egy felületre, egy megmutatkozási keretre, kontextusra, amely lehetővé teszi, hogy mint látható produktumot kezelhessük. A keret ebben az esetben egy sokkal bonyolultabb értelemben van jelen, hiszen itt a keretet az a technikai, materiálisan definiálható eszközegettes (mozivászón és vetítógép, számítógép, okostelefon, bármiféle képernyő stb.) jelenti, amely a digitális képanyag számára megmutatkozási teret biztosít, így a keret egy eszközhalmaz lesz.

Egy digitális képnek nincs adott mérete, mint mondjuk egy festménynek, ahol egészen pontosan meg tudom mondani, hogy milyen mérete van az eredeti alkotásnak centiméterben kifejezve. A kép sokszor időalapú, például a film esetében. Vannak kikapcsolható képek, ennyiben a keret is, a formális keret is időbelivé válik, míg a materiális keret azonnal függetlenedik a digitális képtartalomtól és újabb képeknek ad helyet, újabb képekkel kapcsolódik. Ezért nem kapcsolódik hosszan – mint egy festmény esetében – a képalkotáshoz. Már a fotó esetében nyilvánvalóvá vált az, amit a film, a mozgókép esetében még fokozottabban érzélelünk: nevezetesen, hogy a fotó egy hordozón, a film pedig filmszalagon jelenik meg, ami a néző, a befogadó, a szemünk számára még nem elérhető, mert elő kell hívni, és az előhívás folyamatában a kép különböző méreteket ölthet. Voltaképpen a fotó készítése volt az első fénymásolási lehetőség, amikor különböző méretekben hívhatta elő az alkotó a képet, különböző nagyságú papírra/felületre.

„A mozivászon határai, annak ellenére, hogy technikai szótárának néha ilyet állítanak, tulajdonképpen nem képkeretet, hanem pusztán takarólapot képviselnek, amely csak a valóság egy részét tudja felfedni. A keret a teret befelé polarizálja, mindaz pedig, amit a mozivászonon látunk, épp ellenkezőleg, az univerzum meghatározatlansága irányába terjed ki. A keret centripetális, a mozivászon centrifugális.”¹¹ Bazin nem tekinti a mozivásznat keretnek. Értelmezésében a keret anyagi, materiális értelemben definiálható csak. Amennyiben elfogadjuk, hogy a mozivászon mint felület lehetőséget biztosít egy időalapú képalkotás láthatóvá tételére, annyiban tételmezhetjük keretként. A mozivászon egy képfolyam számára biztosít megjelenési lehetőséget, amely egy időfolyam jelenlétét is feltételezi. Az idődimenzió centrifugális jelleget kölcsönöz a mozivászonnak. Bazin is kitér az on és az off problémájára, ő a kint és a bent fogalmáról beszél, ahol a képen kívüli világ nem más, mint maga az univerzum, ahogyan azt Deleuze definiálja. Összegezve: a keret kettős természetű: 1. – van materiális jellege, amennyiben valamilyen konkrét, a képről lecsatolható, elválasztható anyagi létező biztosítja a kép „kiállíthatóságát” (digitális képek esetében a láthatóságát is), 2. – van immateriális jellege, formális jellege, amely a kép mértani keretét jelenti, amely azonos a kép határvonalával.

Hogyan működik a keret?

Az alábbiakban a keret kérdését képelméleti vonatkozásaiban tárgyalom. Georg Simmel a keretet mint dekorációt¹² elemzi, mint a kép egy tartozékát. Simmel a keretet a folyómetaforával írja le, míg a képet szigetnek tekinti. A sziget-kép valami távoli, független entitásra utal. A sziget nem elérhetetlen hely, a szigetre eljuthatunk, a szigeten élhetünk, megtekinthetjük, közelebről is megismerhetjük. De vajon valóban ilyenek a képek? A képek világába azonban nem léphetünk be, csak megfigyelői, szemlélői lehetünk. A néző, a megfigyelő kívül-léte, ahogyan azt Hans Belting¹³ is hangsúlyozza, felté-

11 Uo., 148.

12 „Dadurch verläuft das ganze Ornament oder die Profilierung des Rahmens wie ein Strom zwischen zwei Ufern.” „Ezáltal úgy működik a keret ornamentikája, profilja, mint egy folyam két part között.” Georg Simmel: *Der Bilderrahmen, Aufsätze und Abhandlungen, 1901–1908*. Band 1. Hrsg von Ottheim Rammstedt. Suhrkamp Verlag, Berlin, 1995, 103.

13 „Aber die Bedeutung des Rahmens, der den Betrachter auf Distanz hält und ihn zu einem passiven Verhalten zwingt, erweitert sich darüber hinaus auf die Allgemeine Situation, in welcher Kultur als solche erfahren wird.” „De a keret jelentése, amely-

telezi, hogy egy adott távolságból vagyunk képesek kapcsolatot teremteni a képpel. A kép megtapasztalásának feltétele a distancia, ami köztem mint befogadó, megfigyelő, látó és a kép között van, ez a distancia teszi lehetővé, hogy a képpel kapcsolatba léphessek. A látáshoz szükséges távolság, ha túl közel kerülök egy képhez, akkor a kép eltűnik, ha belépek a képbe, akkor a kép megszűnik létezni, számomra legalábbis. A kép-keret együttesre leginkább az ablak (Alberti), illetve a kulcslyuk metaforáját használjuk, ezzel is igazolva a kívülmaradásunkat, a néző elszigeteltségét. Ennyiben kapcsolódhatunk a sziget metaforához, hiszen a néző mindig elszigetelt, a kép elszigetelt, csak a távcső lehet a kezünkben. A keret valójában számunkra nem biztosít átjárhatóságot, sőt a keret ontológiai státusa éppen azáltal definiálható, hogy elzár, bezár, a befogadót kirekeszti.¹⁴ A Simmel-i, valamint a Belting-i keret-interpretációban legfontosabb attribútumként szerepel a határfunkció, az elhatárolás, a határvonal megerősítése. Minden, ami a kereten belül van, figyelmet követel, kiemelt szerepet kap, domináns egzisztenciával rendelkezik, különleges valóságként tételezi a keretet. Az ismételt kép egy másik kép kontextusában, a hatványozott keret által hatványozott fontosságot kap. A viszontképek a befogadó képek hangsúlyos pontjai, sokszor súlypontjai lesznek, mindenképp a figyelem elsődleges irányítói.

A keret mint tároló

A keretet mint konténert, tárolót Edward Branigan határozta meg.¹⁵ Filmes kutatásai során a keretet rendszerszemléletű elemzése során vizsgálta, és filmelméleti kontextusban újrafogalmazta a kognitív pszichológia azon tézisét, miszerint mentális képeink mint konténerek működnek, ezeket a belső képeket tárolók gyanánt hozzuk létre. A keretek mint

tól a befogadó egy bizonyos távolságra van és amelyhez passzívan viszonyul, kulturálisan meghatározott.” Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte*, Deutscher Kunstverlag, Berlin, 1991, 24.

- 14 „Die sich in sich schließende Strömung des Rahmens bedeutet aber nicht etwa, dass das Rahmenornament in sich seiner Einfassung parallel verlaufen müsste. Im Gegenteil, geradeum den Fluss des Rahmens, der das Bild zur Insel macht.” „A keret, mint önmagába zárt folyam, nem azt jelenti, hogy a keret ornamentikája párhuzamos szerkezetű. Ellenkezőleg, a keret folyamjellege a képet szigetetté teszi...” Simmel: i. m., 103.
- 15 Bár korábban már Deleuze is rámutatott érintőlegesen a keret tároló jellegére: „...a keretet párhuzamos és átlós síkok tárkompozíciójaként fogjuk fel, olyan, mint valami tartály...” Deleuze: i. m., 21.

konténerek zárt rendszerek, amelyeknek kapcsolatuk van más konténerrel, így jön létre egy egész konténerrendszer. Ez a Branigan modell¹⁶ a deleuze-i keretértelmezés zártságát hangsúlyozza, ezt gondolja tovább és kidolgozza a keretfolyamat sémáját. A keret – Branigan¹⁷ értelmezésében – elsősorban a fejünkben, az agyunkban van jelen, mint lehetőség, mint szükségszerűség, mert nekünk is keretekre van szükségünk, a tudásunk, a tapasztalataink, az élményeink mind-mind keretet jelentenek. Tudásunknak, ismereteinknek, élményeinknek, érzéseinknek mind-mind keretre van szüksége. Ezek a mentális kereteink voltaképpen nagyon hasonlatosak a képek kereteihez. A következőkben a konténermodellt az ismételt képek esetében is használom, mint zárt rendszert tekintem, de nem kívánom pszichológiai értelemben elemezni a fogalmat, így nem térek ki a mentális képek problémájára, csupán a materiális megjelenéssel rendelkező képek esetében vizsgálom. Nem elemzem azokat a pszichés és mentális folyamatokat, amelyek révén az agyunk a képfeldolgozást, a képértést lehetővé teszi. Peter Greenaway életműve számos formában tár elénk ismételt képeket, viszontképeket, gyakran látunk filmjeiben ismételt állóképeket, mozgóképeket. *Prospero könyvei* (1991) c. filmjében sűrűn találkozunk viszontképekkel, a film testéből ismételt filmrészletekkel/képekkel, illetve külső képanyaggal. A viszontképek esetében a konténer a konténerben jelenségével van dolgunk. Nemcsak a keretet, hanem magát a képet is tekinthetjük konténernek, a keret a képet foglalja magába, de a kép más képeket is magába foglal. Létezhetnek egymásba illesztett konténerek, illetve egymás mellett létező konténerek, mind a keretek, mind a képek esetében. A Greenaway-i képszerkesztési modellben a *Prospero könyvei* c. film esetében a viszontképek hatványozása fontos szerepet kap, ebben az esetben a viszontkép maga is befogadó képpé minősül át és ez ismétlődik újra. Ez a folyamat lehet akár végtelen is, azonban ennek határt szab a kép, illetve keret láthatósági határa, a kép a képben határát fizikai/ látási határaink szabják meg. A *Prospero könyvei*

- 16 „I would like to outline the nature of frame in term of how we look at it as a mental procedure.” „Szeretném hangsúlyozni, hogy az a mód, ahogyan a keretet látjuk, az egy mentális folyamat.” Edward Branigan: *Projecting a camera*. Routledge, New York, London, 2006, 121.
- 17 „The container schema (embodied, kinesthetic, nonconscious and imagistic) underlines, for example, the way in which we imagine that objects are inside space, parts and qualities are inside objects, beliefs and memories are inside films, and ideas are conveyed in words even when innuendo is in a conversation.” „A konténermodell (a testet öltött, a kinezetikus, az elképzelt) hangsúlyozza, hogy például az a mód, ahogyan elképzélünk valamit, az belül történik meg, az emlékeink és hiedelmeink belső filmek, a képzeletünk szavakká lesznek, amikor beszélünk róluk.” Branigan: i. m., 121.

c. film az ismételt filmképeknek köszönhetően egy centripetális körforgást eredményez, a már ismert filmrészletek folyamatosan visszatérnek.

A keret mint doboz

A konténermodell nyitottabb, mint a folyó–sziget-modell. A konténermodell úgy működik, mint egy doboz, amely háromdimenziós konstruktum, és amelynek egy oldala nyitott, a többi záva van. Ez a nyitott felület az, amellyel a néző találkozik. Ebbe a dobozba nem lehet bejutni, nem lehet kinyitni, úgy is tételezhetnénk, hogy a kép, a berámázott kép olyan, mint egy doboz, amelynek az egyik oldala üvegből van, átlátszó. Vagy ezen a dobozon van mindenképp egy lyuk, egy rés, amelyen át betekinthezünk a doboz belsejébe, akárcsak David Lynch *Mulholland Drive* (2001) c. filmje esetében. „A mozivászonnak nincsenek kulisszái...”¹⁸ André Bazin mozivászon-értelmezése szorosan egybekapcsolódik a színház definíciójával, folyamatosan összehasonlítja a filmet a színpaddal. A mozivászon az anyagi keret, azonban a filmnek is létezik a saját formális kerete, amely voltaképpen a filmezés során történő keretezés nyomán jön létre. „A mozivászon nem keret, mint egy festmény esetében, hanem egy lefedés, egy maszk...”¹⁹ Valóban a mozivászon egyáltalán nem hasonlít a materiális képkerethez, ahogyan azt Bazin megállapítja, a mozivászon hűtlen, nem kapcsolódik egyetlen filmhez sem, egy általános felület, amelyen bármely film megjelenhet. Csak egy jól meghatározott időre kapcsolódik egy adott filmhez. A képek, legyen az állókép vagy mozgóképek, kétdimenziós jellegűek, úgy viselkednek, mint egy kulcslyuk vagy egy csukott ablak,²⁰ amelyet nem lehet kinyitni, azaz a megfigyelő soha nem válhat pozíciót, nem kerülhet az ablak másik oldalára, nem nyithatja ki az ablakot. Az ablak mint metafora a film esetében, ahogy azt Elsaesser²¹ elemzi, kitekintést biztosít. A keret mint ablak vagy kulcslyuk

18 Bazin: i. m., 150.

19 Uo.

20 A műalkotás-ablak metaforát elsőként Alberti használja. Leon Battista Alberti: *Das Standbild. Die Malkunst*. Grundlagen der Malerei, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2000.

21 „Erstens bietet das Kino sowohl als Fenster wie als Rahmen einen besonderen, auf das Auge zentrierten Zugang zu einem (fiktionalen) Geschehen an–ein (in der Regel) rechteckiger Durchblick, der der visuellen Neugierde des Zuschauers entgegenzukommen scheint.” – „A mozi, akárcsak az ablak vagy a keret, azt a lehetőséget kínálja, hogy a szemünk által bekerüljünk, belépünk egy fiktív történetbe, esetleg kilépünk onnan egy négyszögletű kilátás által, amely a néző vizu-

úgy működik, mint kivágási felület. A konténer vagy a doboz metafora háromdimenziós kontextust hoz be a keretértelmezésbe.

Keret és a viszontkép a filmben

A filmben az ismételt képek, illetve a hozzájuk tartozó keretek idődimenzióval rendelkeznek. A filmben ismételt viszontképek felismerhetősége is időhöz kötött. A néző kiszolgáltatottsága jóval nagyobb, mint az állóképek esetében. A viszontképek felismerhetőségét sok esetben segítik a filmalkotók, néha úgy, hogy fekete-fehérben mutatják ezeket a képeket vagy elhomályosítják a színeket, szűrőket használnak vagy nagyon intenzív keretezést adnak a viszontképeknek. A filmben a keret három típusát különböztethetjük meg:

1. Határ-keretről abban az esetben beszélünk, ha a filmben megjelenik egy másik kép, anélkül, hogy konkrét materiális keret is megjelenne vele együtt. A képek ebben az esetben annyira elkülönбöződnek, hogy semmiféle más eszközre nincs feltétlenül szükség, hogy felismerhetővé váljanak. Sok esetben az is elegendő a differenciálódáshoz, hogy az ismételt kép egy másik képi médiumhoz tartozzék, tehát heterogén mediális viszontképként jelenjen meg. Michelangelo Antonioni *Blow-up* (1966) c. filmjében gyakran nem használ semmilyen keretet az ismételt képekhez, ilyen például az, amikor a száradó fotók sokaságát látjuk.

2. Anyagi keret akkor jelenik meg, amikor a filmben előforduló ismételt képet konkrét materiális keret övezi, akkor ezzel felerősödik idegensége, kiemelt szerepe. Az anyagi keret hangsúlyoz, kiemel. Természetesen arra is van számos példa, hogy a materiális kerettel rendelkező kép nem lesz mégsem hangsúlyos pontja a filmképnek, előnytelen elhelyezése, a fényviszonyok, strukturális kontextus miatt. Hitchcock *Vertigo* (1958) c. filmjében találkozunk egy olyan jelenettel, ahol egyszerre több viszontkép jelenik meg. Madelaine/Judy egy múzeum kiállítótermében van, ahol az üknagyanyját ábrázoló hatalmas méretű festmény található. Nagyanyja sorsát szeretné Judy is követni. Nem látjuk Madelaine/Judy arcát, csak a hátát, a kép középpontjában a festmény áll, mintha a Madelaine/Judy testéhez a képen található arc tartozna. A múzeum terében számos más képet is látunk, amelyeknek a tartalma aligha felismerhető, elmosódott festmények, a keretezettségük viszont

ális kíváncsiságát elégíti ki. Thomas Elsaesser – Malte Hagener: *Filmtheorie, zur Einführung*. Junius Verlag, Hamburg, 2007, 24.

nagyon erős és határozott. Az anyagi keret milyensége sok esetben árulkodó, dokumentarista erejű, korhatározó, mint a fent említett Hitchcock-filmben is, a dekoratív keret egy letűnt kor felidézését is szolgálja. Fellini *Roma* (1972) c. filmje számos viszontképet mutat meg, sokféle médiumból származó kép jelenik meg a filmképekben: fotók, freskók, festmények, filmek, rajzok. Az egyházi divatbemutató alatt a háttérben számos festményt látunk, amelyek egyházi előjáróságokat ábrázolnak, gyakorta elhomályosodik a képek tartalma, azonban a súlyos, túldíszített óriás keretek dominálják a jelenetet. A keretek nagyon intenzíven elhatárolnak korokat, értékrendeket.

3. Egybeeső keretek – sok esetben az ismételt kép mérete azonos a befogadó kép méretével, ebben az esetben a keretek is egybeesnek. Az egybeeső keret problémája voltaképpen csak a montázkörnyezetben, a film esetében elemezhető az ismételt kép és a befogadó kép kettőségének paradigmáján belül, az állóképek esetében a befogadó kép láthatatlan marad, így csak mint teoretikus határeset jelenhet meg, illetve az ismételt kép a kópia, a másolat vonatkozásában is értelmezhető. Fellini *Róma* c. filmjében a földalatti freskókról készült filmképek, mozgóképek mint montázselemek jelennek meg. A freskók eltűnésének folyamatábrája, amelyet a jelenet közvetít, a filmkép időbeli természetének allegóriája. Keretegybeeséssel dolgozik többnyire a found-footage film is, de valójában minden montázs erre az alapra épül, hiszen itt nem az adott kép szerkezetébe építik be, ültetik bele, implantálják a másik képet vagy képeket, hanem a konzekutivitás és a koegzisztencia jegyében, időbeli sorrendben kerülnek egymás után a képek, így alkotva kép-egységet, filmes egészet. Bármely fotó, amely egy másik képről készült, része lehet ennek a keretkategoríának, azaz egybeeshet a fotó kerete az ábrázolt, a lefotózott kép keretével.

Branigan keretkonceptiója

Az alábbiakban Branigan keretinterpretációjával foglalkozom, amelyet önálló keretelméletnek is tekinthetünk. Branigan úgy határozza meg a keretet, mint a képelmélet egyik alapkategóriáját. De mit is jelent a keret képelméleti kontextusban? Hogyan határozhatom meg? Az alábbiakban a keret fogalmát elsősorban formálisan értem, nem kapcsolom valamiféle materiális megjelenéshez, hanem mint a kép határvonalát tételezem. A keret determinálja a képet, alapvetően meghatározza a kép létét. A keret választja el a képet a nem-képtől. Legtöbb esetben a keret nem mozog.

Az állóképek esetében sem a keret, sem a kép nem mozog. Az állóképhez egy állókeret tartozik. A mozgóképek esetében állíthatjuk, hogy a kép mozog, de talán pontosabban fogalmaznánk, ha azt mondanánk, hogy egy adott kereten belüli mozgást érzékelünk, mi, nézők, egy álló formális keretet látunk a befogadásfolyamat alatt. Azonban ha a film forgatási körülményeit vizsgáljuk, illetve ha a mozgókép létrejöttére fókuszálunk, akkor azt kell megállapítanunk, hogy a keret folyamatos mozgásban van. Itt természetesen a kamera lencséje által képviselt keretre gondolok. A fotó esetében a nagyítás folyamatával a keretek méretét megnövelhetjük, azonban a kép mint olyan nem változik, tartalmát, szerkezetét illetően, csak kitérít vagy összezugszorodik. A keret kiválaszt.²² A keret véd.

A keret az ismételt képek esetében három különböző formában jelenhet meg:

1. Amikor egybeesik a befogadó kép keretével,
2. Amikor része a befogadó képnek, mert méretben kisebb, tehát jelen van egészen a kép részeként,

3. Amikor csak egy része látszik a keretnek, és ezzel együtt az ismételt képnek is a befogadó képben. Ez nem feltétlenül azt jelenti, hogy az ismételt kép mérete jóval nagyobb, mint a befogadóé, hanem csupán azt, hogy csak egy része jelenik meg az ismételt képnek a befogadó felületen. Fontos kérdés az ismételt és a viszontképek esetében, hogy hány százalékát foglalják el a befogadó képnek. Minél nagyobb felületet jelent ez, annál inkább válik értéktelenné a befogadó kép. Az ismételt képek esetében hangsúlyosan igaz, hogy a keret definiálja a képet, hiszen az ismételt kép a befogadó kép felületéből kiszakít egy részt, és helyettesíti azt saját jelenlétével. Ezt a felületet pedig valamiképpen jelezni kell, még ha egy formális határvonal jelenlétével is. Ebben az értelemben beszél Branigan a keret szubjektív jellegéről, hiszen számunkra mint befogadók számára, mint nézőknek a keret határozza meg a képet. A keret meghatározza és egyben tartja a képet. A keret matematikai értelemben a mértani formák tulajdonságaival írható le, azaz

22 „The word „frame« is central to our vocabulary of viewing. It is, however, an ambiguous word and may be used in any inconsistent ways. Grodal declares, »Frames« is a word with many meanings and function.” – A „keret” szónak központi szerepe van a látás szótárában. Akárhogy is nézzük, a keret fogalma többértelmű, amely lehetőséget ad a következtelen fogalomhasználatára. (Branigan: i. m., 100.)

„The frame is the real edge of an the screen that has resulted from limits imposed on celluloid inside a physical camera and projector so that, for example, a projected image can be said to be »in frame« or »out of frame« on the screen.” – A keret képernyő valódi határa, amely a kamera és a vetítő határainak eredménye is, így például a projektált képről elmondható, hogy „keretben van” vagy „nincs keretben” a képernyőn. (Uo., 100.)

nincs szélessége, csak hosszúsága. Kötelezően zárt forma. Keretről csak zárt mértani formák esetében beszélhetünk (ez lehet bármilyen ismert mértani forma), de lehet egy amorf forma is, egy amőbaszerű keret. Természetes, hogy a négyszögletes formák, illetve a téglalap jelentik leginkább a keretet, amely egy adott kulturális meghatározottság eredménye. A film esetében a viszontképek és azok kerete sok esetben egészen konkrét anyagi kontextusban jelenik meg, egy fotó a falon, egy tévé, egy képernyő, egy telefon felülete.

Branigan²³ azonosítja a kép-létet a keret-léttel, azonban ez a megközelítés eltörli mindkét fogalmat. A kép általában kétdimenziós. A keret a kép-lét meghatározója. A keret a háromdimenziós valóságot kétdimenzióssá alakítja.

Mozgó keretezés – Mobile framing

A film kiváltsága, hogy úgy alkosson képet, mozgóképet, hogy ne csak a képtartalom változzon, ne csak egy adott kereten belül érzékeljünk mozgást. Minden olyan esetben, amikor a filmkészítés nem a passzív rögzítés elvén alapul, pontosabban, amikor egy állványra rögzített kamerát bekapcsolva hagynak, és az lesz a film, amit a lencse befog. Mozgókép

23 „The frame is the subjective contour or illusory border of an image that is projected by a spectator.” A keret egy szubjektív kontúrt vagy illuzórikus határt is jelöl, a képzelt képek esetében. (Uo., 103.)

„The frame is the gestalt form of an image that makes it appear as a rectangular whole because of principles of good continuation and closure.(...) the word »frame« refers not to the outer framework of edges or lines but the entire »background« of the image relative to a foreground plane or object.” – A keret a kép gestalt formája, amelynek következtében a kép egy téglalap alakú egészként jelenik meg. Mindez a jó folytonossági és bezárási elv alapján történik... A keret szó nem egy külső keretszerkezetre utal... (Uo., 104.)

„The frame is the overall composition of an image, its disposition and balance of figures, forms, colors, lighting, angle, perspective, focus (in several senses), movements, and subspaces.” – A keret egy kép összkompozíciója: az alakok, a formák, a színek, a megvilágítás, a perspektíva, fókusz (a különböző érzékszervben), mozgás és alterek elhelyezése és egyensúlya. (Uo., 104.)

„The frame is the shape of an object or group of objects seen outlined inside an image.” – A keret egy tárgy vagy tárggyegyüttes formája, amely kirajzolódik a kép belsejében. (Uo., 104.)

„The frame is the totality of the two-dimensional area of an image as well as the totality of the three-dimensional space represented by an image.” – A keret egy reprezentált kép kétdimenziós felületének, valamint az ábrázolt háromdimenziós terének összessége. (Uo., 104.)

tehát nemcsak születik, amikor egy mozgó tárgyat, eseményt, jelenséget rögzítünk, hanem akkor is, ha egy mozdulatlan felületet különböző filmes eljárásokkal mozgóképpé alakítunk. Minden olyan filmkészítési lehetőséget, amelyet nem állókamerával rögzítenek, a mozgó keretezés jellemzi. Mi a mozgó keretezés? A mobile framing fogalmát Bordwell & Thompson²⁴ (2004) vezeti be, a kameramozgás különböző lehetőségeit, a zoomolást, a közelítést, illetve a távolítást tekintik mozgó keretezésnek, pontosabban a vertikális, a horizontális, illetve a mélységi elmozdulását a kamerának. Majdnem kivétel nélkül mindegyik filmben fellelhetjük a mozgó keretezést, de sok esetben tudatosan mellőzik. A Dogma 95 mozgalom kiáltványában kihangsúlyozzák a kézi kamera használatát, amely egyértelműen kötelezővé teszi a mozgó keretezést. A mozgó keret, a mélységi képmódosítás, pontosabban a közelítés, illetve a távolítás azt a tapasztalatot közvetíti, hogy a moziszekben vagy egy képernyő előtt ülve vizuálisan elmozdulhatunk a képek közvetítésével, pontosabban előre léphetünk, visszahúzódhatunk, mozgathatjuk a fejünket, szemünket, oldalra léphetünk, megfordulhatunk, felemelkedhetünk, leereszkedhetünk, olyan vizuális élményekben lesz részünk, amelyhez nincs szükség mozgásra, mindezt a mozgó keret teszi lehetővé. Ebben a kontextusban a keretezés a látható felület, a látási kereteink helyét veszi át. Mozdulatlanságunkban éljük meg a mozgásélményt. Minderre azért van lehetőség, mert látási folyamataink során szerzett tapasztalataink segítenek beazonosítani nézőpontunkat, mint jól meghatározható helyszínt a mentális térben. A viszontképek esetében a mozgó keretezés is hatványozódhat, ha mindkét keret elmozdul, nevezetesen a befogadó kép, illetve a migráns-kép kerete is. Gyakran csak egyik keret válik mobilis keretté, így a hatványozás nem jön létre a keretmozgás tekintetében. Oliver Stone *Született gyilkosok* c. filmjében több alkalommal is előfordul a kettős mozgókeret: a hotelszoba-jelenetben, amikor a gyerekkor képeit látjuk vetített képek formájában, illetve a film zárójelenetében is találkozunk ezzel a képi megoldással. Azokban az esetekben, amikor egy másik film jelenik meg a filmben, lehetőség nyílik nemcsak a keretek hatványozására, hanem a mozgó keretezésre is. De arra is adódik alkalom, hogy a viszontkép kerete mint mozgó elem jelenjen meg, itt a harmadik vagy a negyedik hatványra kerülhet a mozgás: egyrészt van az alapfilm,

24 „Mobile framing means that, within the image, the framing of the object changes. The mobile frame thus produces changes of camera angle, level, height, or distance during the shot” – A mozgó keretezés a képen belül a tárgy változásának a keretezése. Mozgó keretezést létrehozhatunk a kamera szögének változtatásával, emelésekkel vagy a közelítés és a távolítás által. David Bordwell – Kristin Thompson: *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill, New York, 2004, 266.

a befogadófilm, amely mozgást közvetít. Ha ez mozgó keretézéssel készül, akkor már a második hatványnál tartunk, ehhez adódik hozzá a beékelte, migráns-film mozgóképjellege, amit hatványozhat ennek az ismételt filmnek a mozgó keretézése. Hasonló képi megoldásokkal találkozunk gyakorta David Lynch filmjeiben, mint a *Mulholland Drive*-ban, illetve az *Inland Empire*-ben. A kép-keret problémaköre természetesen nemcsak a műalkotások kontextusában vizsgálható, a keret, illetve a keretezés minden kép esetében jelen van. A mozgókép, a film kínálja a legszerteágazóbb kerethasználati közeget, amely nemcsak képelméleti vonatkozásban elemezhető, hanem a látási modelljeink, vizuális sémáink, látáskultúránk felől is számos új kérdés feltevésére, átvilágítására nyújt lehetőséget.