

A közelkép

Susan Hayward

- ◉ A keretezett dolog kitölti a képmezőt
- ◉ Fizikai közelséget és az ábrázolt személy elméjébe való behatolást (tudatalattit beleértve) jelent
- ◉ Egy különleges karakter különleges helyzetbe kerül a történetben
- ◉ A közeli a narráció szempontjából középpontba helyezi a karaktert
- ◉ A klasszikus hollywoodi filmben a közeli (ami nemcsak arc, hanem tárgy is lehet) akciót, feszültséget hordozhat, pl. Ha egy kéz felkap egy kést, jelezheti, hogy egy adott tárgynak vagy cselekvésnek a későbbiekben jelentősége lesz
- ◉ A közelképek gyakran szimbolikus jellegűek, s ennek megfelelően vissza-vissztérnek a film cselekménye közben

- ◉ A közeli a sztárt is jelzi, mint sok 30-as, 40-es évekbeli filmben
- ◉ Az amerikai sztárgyártásban a közeli megteremti a személyiség auráját: „nem volt szükségünk párbeszédre, elég volt az arcunk” Billy Wilder: *Alkony sugárút*

A közelkép a klasszikus hollywoodi elbeszélésben

- A klasszikus folyamatos stílusban elfoglalt helye: az analitikus vágás alkotóeleme, beállítás-ellenbeállítás szerk. része, érzelmi intenzitású jelenet tetőpontját jeleníti meg
- Sheila Omalley: „Some close-ups illuminate the emotions of a scene. Some close-ups make sure we are on one character’s side over the other. Some close-ups are abstract, meant to make us think of things in a non-literal way. Some are meant to objectify. And sometimes ... there is the “star close-up.”

Balázs Béla

- ◉ A közeli olyan mint a belső monológ
- ◉ „Paul Schrader: „glimpse into the human soul”

- 'The close-up has objectified in our world of perception our mental act of attention and by it has furnished art with a means which far transcends the power of any theatre stage', [Hugo Münsterberg, The Photoplay: A Psychological Study \(1916\), p. 56](#)

'Good close-ups are lyrical; it is the heart, not the eye, that has perceived them', [Béla Balázs, 'Theory of the Film'](#) in Gerald Mast & Marshall Cohen (ed), *Film Theory and Criticism*, Oxford: Oxford Uni Press (1979), pp. 288-298. p.

- '[T]he close-up does not tear away its object from a set of which it would form part, of which it would be a part, but on the contrary, it abstracts it from all spatio-temporal coordinates, that is to say it raises it to the state of Entity', [Gilles Deleuze, Cinema 1: The Movement-Image](#). Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986, pp. 95-96

'[T]he space of the narrative, the diegesis, is constructed by a multiplicity of shots that vary in terms of both size and angle- hence this space exists nowhere; there is no totality of which the close up could be a part', [Mary Ann Doane, 'The Close Up: Scale and Detail in the Cinema', differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, September 22, 2003 p. 108](#)



Margitházi Beja

- ◉ Arc – komplex adathordozó egység: mely első látásra dekódolhatóan tartalmazza faj, nem életkor, hangulat és egészségi állapot információit
- ◉ Vagy rendellenes felület: melyben szellemi és anyagi találkozik, a belső és külső között húzódó vékony hártya
- ◉ „az arc egyfajta rendellenességet jelenít meg, mivel egyszerre materiális és ideális, anyagi és eszmei” Deleuze-Guattari

Margitházi Beja

- ◉ A film mozgó képei lehetővé teszik az arc időbeli artikulációjának (mozgékonyság, változás) a térbeli artikulációval (közelség) való összekapcsolását
- ◉ Folyamatok ábrázolására válna alkalmassá, mozgásban mutathatják meg az érzelemkifejezés arc-sorozatát

Gilles Deleuze

- Mozgás-kép
- Deleuze a mozgás-képből három képtípust vezet le, a percepció-, az affekció- és az akció-képet: *"Tehát most már négyféle képünk van: vannak először mozgás-képeink. Aztán, ha egy meghatározatlanságközponttra vonatkoztatjuk őket, három variációt kapunk: percepció-képeket, akció-képeket, affekció-képeket. Minden okunk megvan arra, hogy úgy gondoljuk, még nagyon sok egyéb képfajta is létezhet."*
- Röviden összefoglalva, a percepció-kép a film egyik szereplőjének nézőpontját határozza meg, az affekció-kép az emberi test kifejezőerejét ábrázolja, az akció-kép pedig a fizikai ágensek elmozdulását rögzíti.

G. Deleuze

- *Milyen gondolkodás juthat a filmben kifejezésre?*
- A film egyedi kifejezőerejét a mozgáshoz fűződő alapvető viszonyának köszönheti. A mozgókép egy másféle világot tár elénk, mint a többi médium; egy folyamatos mobilitásban lévő, eleven világot.
- "A *percepció-kép* a filmképet nyers vizuális anyagságában tárja elénk – pl. egy házat –, mely értelmezésre szorul (kinek a háza?, hol van?, mi történik ott? stb.). A *percepció-kép* rámutat egy dologra, felvillantja annak létét. Máris tovább kell lépünk az *affekció-kép* szférájába. Itt tudatosulnak az érzéki (leginkább vizuális) benyomások, itt ismerjük fel, hogy a *percepció-kép* reprezentációi pusztán jelzés értékűek, s a nézőben további kérdéseket vetnek fel. Az *akció-kép* már konkrét válaszokat kínál, környezetbe helyezi, konkretizálja a látott tárgyakat (pl. ez az a ház, ahol a főhős lakik; ebben a házban egy szörnyű gyilkosság történt). Az *akció-kép* magyarázza, értelmezi azt, amit látunk, ezzel könnyítve meg a nézőt abban, hogy teljességében világos legyen egy film, vagy filmrészlet. A képlet melyet Deleuze felállít könyvében a következő: [percepció-képaffekció-kép-akció-kép] mozgás-kép."



Margitházi Beja

- ◉ az arc különböző filmes megjelenéseinek elkülönítését javasolja, és a filmbeli arcok, ezen belül is a »stiliztikai-expresszív facialitás« néhány jellegzetesebb esetét írja körül”

Maszkararc

- A filmbeli arc egyik stiliztika-expresszív esete, a kiemelkedően Buster Keaton képviselte *maszkararc*, amelyet később Jaques Tati, Aki Kaurismäki és mások is alkalmaznak filmjeikben.



Géparc

- Kulesov konstruktivista terve szerint a test gépezet, amelyet alapvető fizikai mechanizmus mozgat, elmélete azonban több ponton is támadható. A Kulesov-szakértő Mikhail Yampolsky géparc fogalmának filmes használata a szerző szerint elméleti vízió csupán.
- A *maszkarc* és *géparc* egyaránt a *kifejezésarc* ellen dolgozik. Ez megfeleltethető a színhátság lélektani realista hagyományainak, hitelességre és átélhetőségre törekszik az ezt magára öltő színész.



A kifejezésarc

- A *kifejezésarc* tipikus példája Carl Theodor Dreyer Deleuze által „par excellence affektív filmjének” nevezett *Jeanne d’Arc*-ja(1928).



Identitásarc

- ◉ Az *identitásarc* esetében az arc egyedisége kerül előtérbe. Ingmar Bergman *Persona* (1966) című filmjének közelképei nyújtanak tökéletes felületet az elemzéshez, és a fogalom sajátosságainak magyarázatához.



Fátyolarc

- a *fátyolarc* fogalma a klasszikus hollywoodi filmek női sztárjaihoz kapcsolható.
- Ebben az esetben az arc a színészt magát jelenti. Az arc előtti fátyol – ami lehet smink, ékszer, kellék, optikai szűrők, világítás – egyszerre akadályozza és vonzza a kíváncsi nézői tekintetet.
- Joseph von Sternberg filmjeinek dívája, Marlene Dietrich szerepei és arcai

