

Hámos Gusztáv & Katja Pratschke

Mozog vagy nem mozog, ez itt a kérdés!

Néhány évvel ezelőtt az az ötletünk támadt, hogy egy szerelem történetét meséljük el, melynek keretében két férfi elveszti a fejét. A fejek visszakerülnek – de sajnálatos módon felcserélve – a testekre.

Az a kérdés merült fel, hogy miképp lehet ezt a fantasztikus történetet mozgóképekkel elmesélni? Mi a különbség a fotó állóképe és a mozi mozgóképe között? Mi történik a fényképpel, ha a kinematográfia kontextusába kerül?

Mennyi mozgásra van szüksége egy kinematográfiai képnek?

Raymond Bellour „Le spectateur pensif” (*Az (el)gondolkodó néző*) című írásában leírja azt a határvonalat, amelyet Roland Barth húzott a mozi és a fotó között.

„Egyrészt a mozgás jelenidejűsége; a jelenlét (Präsenz).

másrészt a mozdulatlanlanság, a múlt, egyfajta távollét (Absenz).

Egyrészt az illúzió elfogadása,

másrészt a hallucináció keresése.

Egyrészt egy kép, ami elillan, elszökik, menekülésébe azonban beavat bennünket;

másrészt egy kép, ami teljesen odaadja magát, miközben az embert kisajátítja.

Egyrészt egy idő, ami az életet megduplázza,

másrészt az idő visszatérése, amely véget ér amikor a halálba ütközik.”¹

Hámos Gusztáv & Katja Pratschke

Rien ne va plus, 2005



A fotó- és filmképek rokonságától és idegen-ségétől inspirálva úgy döntöttünk, hogy a *Fremdkörper* (idegen fejek/elcserélt testek) című filmünket (D, 2002) fotófilmként fogjuk megvalósítani (azért kerültek bele mozgóképek is), úgy, hogy a mozgóképeket jól láthatóan elhatároljuk a mozdulatlan állóképektől. A határvonalat a főszereplők teste, pontosabban a testet burkoló bőr határozza meg. A film kívülről-belülről elmond egy szerelmi történetet. „Kívülről” érzelmekkel feltöltött, megrendezett állóképekkel, „belülről” pedig az érzelmek biokémiáját absztrakt mozgóképekkel jelenítettük meg. Ezzel elválasztottuk a „külsőt” a „belsőitől”, a mozgót a nem mozgó képektől. Két olyan világot mutatunk, amelyek egymással közvetlen kapcsolatban állnak, mégsem pillanthatják meg egymást. A szereplők teste, illetve bőrfelülete ennek a két világnak az interfésze (kapcsolódási pontja). Bár Jan és Jon közös szerelmének története Truffaut *Jules és Jim*jére emlékeztet, a szemléletes elbeszélés aktuális reflexió a genetikáról és az emberi identitásról. Jan és Jon bizonyos értelemben úgy viszonyulnak egymáshoz, mint ahogy a film viszonyul a fotográfiához. „A két ifjú barátsága én- és enyémérzéseik egymás felé törekvő különbségein alapult. A megtestesülés elkülönülést okoz. Az elkülönülés különbséget okoz, a különbség összehasonlítást okoz, az összehasonlítás nyugtalanságot okoz, a nyugtalanság csodálkozást okoz, a csodálkozás csodálatot okoz, a csodálat pedig csere és egyesülés utáni vágyat.” (Idézet az *Elcserélt fejek* című Thomas Mann novellából, ami a *Fremdkörper* bázisát is képezi.) A film és a fotográfia rokon médiák. Mindkettő a valóságban található fény képét kopírozza valamilyen hordozóra. A legszembeötlőbb különbség a két felvételi módszer között a mozgás. Megállapítjuk, hogy a filmkamerában programozott idő lakozik (többnyire másodper-



Hámos Gusztáv & Katja Pratschke
Rien ne va plus, 2005

cenként 24 kép), minek következtében pillanatfelvételei tetszőlegesen lesznek. A filmfelvevőgépet egy meghatározott pillanatban bekapcsoljuk, például a rendező vezényszavára („felvétel indul!”), és onnantól fogva az apparátus saját tetszése szerint fogja a képeket rögzíteni. Az operatőr nem tudja többé befolyásolni, hogy mely képek legyenek felvéve és melyek maradjanak ki. Gyakran előfordul, hogy egy mozgóképszekvenciában hiába keressük egy bizonyos mozzanat képét, pedig az a valóságban megtörtént. Ez a nem rögzített pillanatkép két másik rögzített pillanatkép között van. A keresett képet nem sikerült fölvenni. Ezzel szemben fényképezőgépünkkel általában egy konkrét pillanatot akarunk rögzíteni. A fényképezőgép egy meghatározott momentumra koncentrál, és akkor nyomja meg a gombot, amikor azt a meghatározott képet látni véli.

Mozgás vagy mozdulatlanság **Élet vagy halál**

A „mozog vagy nem mozog” kérdés jobb megközelítésének érdekében próbáljuk meg a fent említett Bellour idézetet interpretálni.

1.

„Egyrészt a mozgás jelenidejűsége; a jelen/ét (Präsenz).

Másrészt a mozdulatlanság, a múlt, egyfajta távollét (Absenz).”

A mozgás a filmen egyrészt jelenidejű, másrészt múltat mutat. Tudhatjuk, hogy egy fölvetett képszekvenciával van dolgunk, ami *jelen*-leg a szemünk láttára fut, és mégis az a benyomásunk, mintha éppen most történne. Másrészt a fotó egy mozdulatlan kép. A fény egy olyan képe, ami de facto nem mozog, amit kézbe vehetünk, s így látjuk rajta, hogy ez csak valami múltbéli dolgot jelenthet. A mozgóképet tehát jelennek, az állóképet pedig múltnak tekintjük. A Bellour által említett távollét (Absenz) az, ami elmúlt, a fotó az elmúltat mutatja.

2.,

Egyrészt az illúzió elfogadása, másrészt a hallucináció keresése.

Mindkét fajta *fény*-képet, a mozgót és a mozdulatlant is az illúzió médiumának tekinthetjük (hiszen szigorú értelemben véve nem az van rajtuk amit látunk). A mozgókép viszont az illúzió komplexebb elfogadását követeli meg, hiszen a kép nem mozog igazán. Másrészt a fotó a tényszerűség látszatát kelti. Hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy a fotó egy darab igazság. Ez az érzés akkor válik illúzióvá, amikor a fotó igazi természetét megértjük. Ha alaposan megnézünk egy fényképet, akkor feltűnik, hogy mi minden

hiányzik róla, illetve, hogy mi minden maradt a fotó körül *off*-ban (abszencia).

A valóságot nem a fényképből tudjuk meg, hanem mi magunk gondoljuk azt. A fotó csak előhívja a valósággal szerzett s az agyunkban tárolt tapasztalatunkat.

A fotó valóságtartalma illúzió, játék érzelmeinkkel. Érzéki csalódás, amelynél magunk is elfogadjuk az illúziót, „szándékosan” megtévesztve saját magunkat.

Azt mondjuk magunknak: „igen! Ez így volt.”

Mert szilárdan hinné *akarunk* abban, hogy a kép a valóság, hiszen tudjuk, hogy a fényképen egy régen elilllant fény lenyomata látható.

A moziban viszont hajlamosak vagyunk a hallucináció keresésére, amit a játékfilmek fikciói nyújtanak nekünk.

3.

„Egyrészt egy kép, ami elillan, elszökik, menekülésébe azonban beavat bennünket; másrészt egy kép, ami teljesen odaadja magát, miközben az embert kisajátítja.”

Nekem úgy tűnik, hogy az univerzum összes képe egyfolytában szökésben van. Ebből a tengernyi megfutamodott képből azokat fogjuk meglátni, amelyeket sikerül valamelyik apparátusunkkal elkapni. Addig, amíg a kép mozgását minden további nélkül követni tudjuk, úgy érezhetjük, hogy menekülésének részesei vagyunk. De minél hevesebben mozog az a kép, annál kevésbé tudjuk megragadni őket. Minél agresszívebben zúdulnak rám, annál inkább szorongatott helyzetbe kerülök, úgyhogy legszívesebben magam is menekülnék.

„...másrészt egy kép, ami teljesen odaadja magát”

– ez csak olyan kép lehet, amely közrefog vagy bekeretez mindent, ami a képen van. Ez a kép úgy sajátít ki bennünket, hogy az emlékképünk helyére telepszik.

4.

„Egyrészt egy idő, ami az életet megduplázza, másrészt az idő visszatérése, amely véget ér, amikor a halálba ütközik.”

Az idő szerintem éppen úgy megtalálható a mozgóképen, mint az állóképen. Ez az idő pedig nem más, mint az úgynevezett záridő. A filmkamera esetében másodpercenként 24 kép, ami 1/48 másodpercet jelent.

A fényképezőgép esetében a záridő relatív, szabadon választható a fény mennyisége és a film fényérzékenysége függvényében.

Meg lehet-e duplázni az idővel az életet?

Azt hiszem, hogy még filmidővel sem lehet.

Filmmel ki lehet kopírozni az életből a fényt.

Az életből valamit le lehet képezni. Ez a kép egy olyan kópia, melynek eredetije elenyészett abban a pillanatban, amikor a kép készült.

Az eredetije, az élet maga egyelőre nem duplázható. Csak a fény kópiája duplázható, a végtelenségig sokszorosítható, akár analóg, akár digitális eszközökkel.

A lefilmezett élet ahelyett, hogy megduplázná, inkább megfelel az ember élet-idejét.

A lefilmezett élet legalább kétszer annyi időt vesz igénybe, mint a le nem filmezett élet. Azt az időt ugyanis, amit arra használtunk fel, hogy megéljünk valamit, még egyszer elő kell teremtenünk, hogy az arról készült filmet megnézzük.

És még egyszer „...másképp az idő visszatérése, amely véget ér, amikor a halálba ütközik.”

Mit jelent az, hogy az idő visszatérése? Az az idő lenne az, amelyik a mi emlékeztünkbe visszatér, amikor rápillantunk egy fényképre?

Igaz az, hogy az idő úgy fejeződik be, hogy a halálba ütközik?

Az idő nem tud befejeződni, hisz el sem kezdődött, meghalni sem tud, mert nem él.

A halál viszont Bazin szerint az idő győzelmét hirdeti az élet fölött. Tehát az idő győz az élet fölött ahelyett, hogy a halálba ütközve befejeződik.

A fénykép nem tudja az életet megduplázni. A filmre rá lehet ugyan kopírozni az életből vett fényt, de attól az élet még nem fog megduplázódni. Az élet valószínűleg befejeződik, amikor a halálba ütközik, vagy még inkább akkor fejeződik be, amikor a halál ütközik az életbe. És így végződik minden ember életideje. A halottak feloszlanak ugyan, de nem öregednek. Egy halott kora a halála pillanatában örökre meg lesz határozva. Az idő egyéni érzékelése szintén akkor végződik, amikor a halál az életbe ütközik.

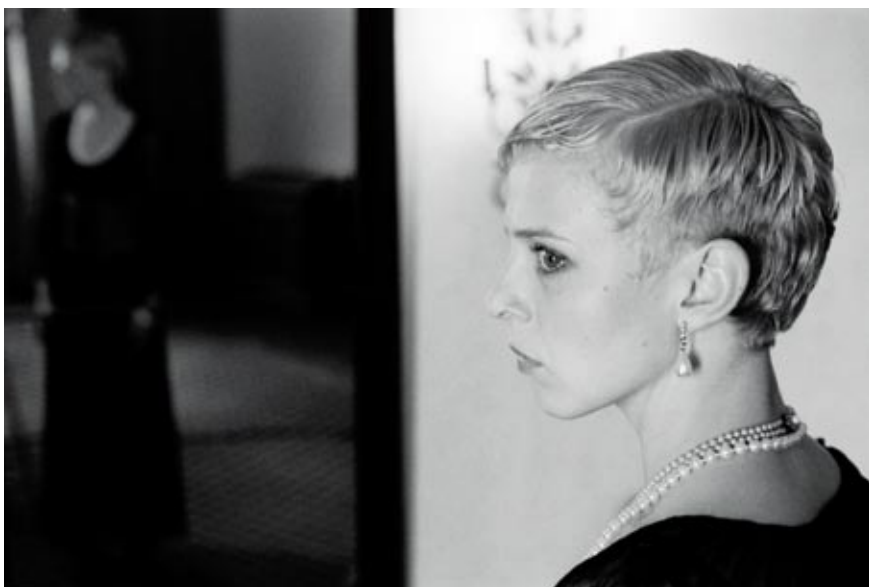
„A mozi szakadatlanul a halállal foglalkozik” – állítja Bitomsky Hartmut, *A mozi és a halál* című filmjében (D, 1988). „Úgy tűnik, hogy a mozi (...) fő témája a halál, az öldöklés és a haldoklás. A halál úgyszólván a mozi fő axiómája. A fotográfiát és a filmet gyakran tekintik a halál médiumának.”

Második fotófilmünk, a *Rien ne va plus* (D, 2005) egy diplomatafeleség és egy azerbajdzsán menekült történetét meséli el, akik egyidőben lelnek erőszakos halált. Így a túlvilágon találkoznak egymással először, a „tükörök mögötti” paralell világban, ahol egymásba szeretnek. A legfelsőbb ítélőszéken a legfelsőbb úr megállapítja, hogy egymásnak vannak teremtve. A sors óráját sietve visszaállítják arra az időpontra, amikor Igor és Kah asszony életüket veszítették. Kapnak még egy lehetőséget, hogy elkerüljék a halált.

–(FIlm)–

A film Jean-Paul Sartre „Les jeux sont faits” (A játéknak vége) című forgatókönyvének alapszik.⁹ Filmes értelmezésünkhöz Alain Robbe-Grillet és Alain Resnais filmje, a „L' Anneé dernière à Marienbad” (Tavaly marienbadban) (F, I, 1960) adott útmutatót. A menekültek világa Akira Kurosava *Rashomon*-jához (A vihar kapujában, J, 1950) kapcsolódik.

A *Rien ne va plus*-ben mindenki körbe-körbe jár. A szereplők csak nagy nehézségek árán tudnak végzetük kötelékéből kiszabadulni – sorsukon akár egy kicsit is változtatni. S ha sikerül is nekik, nem tudhatják, hogy a sors változása miként hat a velük közös szociális hálóban vergődő többiekre.



Hámos Gusztáv & Katja Pratschke
Rien ne va plus, 2005

Az elbeszélés egy határterületen, Kelet és Nyugat között játszódik, bent és kint, az evilágon és a túlvilágon, a tükör előtt és mögött, s az életrajzi és földrajzi határok fáradságos legyőzését taglalja.

A *Rien ne va plus*-vel egyfajta „időkristály”¹⁰ formájú emlékművet akartunk fölállítani. Nem csak egy finomra csiszolt kristálystruktúra érdekelt bennünket, amely csak az „avatott szemeknek” szólt volna, hanem a fénynek egy olyanfajta törése, amely különböző világokat egymás mellett – sőt egymásba vetítve – képes megmutatni. Az „idő egésze” érdekelt, az, hogy egyetlen időtartamban, egyszerre lássunk különböző eseményeket, amelyek hasonlóak egymáshoz, amelyek szüntelenül ismétlődnek, mind ezen, mind a túlvilágon. Elképzeltük, hogy ugyanannak a történetnek egyidejűleg különböző variációi történhetnek meg.

Ezzel az történettel az elgondolhatóság és kivitelezhetőség határán járunk. Éppen az érzékek ilyen túlerőltetése, bizonyos fokig pedig a központi alakok érzékeinek túlterhelése ragadta meg a képzeletünket, amikor a történetet terveztük. A film címe, *Rien ne va plus* magyarul szó szerint „semmi se megy többé”,¹² amit a végzet totális hatalmaként is lehetne értelmezni. A végzet azonban ennél komplexebben is elképzelhető, például egy gyönyörűen csiszolt drágakő formájában, mely olyan, mint egy fénybe tartott gyémánt, melynek a kristálystruktúrájába belenézve egy szédítő világ jelenik meg szemünk előtt, amelyben „minden lehetséges”.

Rien ne va plus-höz „Anything Goes” a kulcs. A film párokról szól, arról, hogy hogyan függnek egymástól, illetve hogy ki kit és hogyan kerít hatalmába.

A házaspár, Kah úr és neje a *Tavaly Marienbadban* házaspár-modellje alapján lett megtervezve.

Gilles Deleuze így ír viszonyukról: „A férj mindenáron be akarja burkolni feleségét a saját idejének rétegeibe. A jelen idő ránca (az ami éppen megtörtént), az időrétegek közül a legkisebb, olyasmi, mint egy felcsapó hullám taréja. Miközben felesége az egyik blokkról a másikra ugrik, és egyfolytában azon igyekszik, hogy két egymással szimultán jelent legyűrjön.”

A feleség két idő között vívódik. A férj jelenideje (ami a múlt-idő jelenje) párhuzamos a szerető jelenidejével (ami a jövő jelenideje).

A *Rien ne va plus* Kahnéja határozatlan, és férjének, Kah úr kényszerességének rabja. Kah mindenhatóan érzi magát, aki hatalmában tarja az időt és uralkodik a tér fölött is. Kahné férje terének és idejének foglya. Kah úr ránccbaszedett tér- és idő rétegeiben tartja feleségét erőszakkal rabságban. Kahné viszont az uralkodó Nyugat hullámának taraján úszik addig, amíg férje el nem veszti önuralmát, és mint egy felágaskodó

cunami, átcsap felesége feje fölött és agyon is csapja. Pedig Kah úr csak ellenőrzése alá akarta vonni feleségét, Deleuze-zel szólva: saját hullámanak taréján igyekezett fogságban tartani. Kahné szabadulni próbál férje kényszereiből és dominanciájából. Amikor végre ki akar ugrani uralkodója világából, a túlvilágra kerül. (Ott megtudja, hogy párhuzamosan az evilággal egy túlvilág, párhuzamosan a földrajzi határral egy élet és halál, lét és nemlét közötti határ is létezik.) Igor kiindulási helyzetéhez Kuroszava *A vihar kapujában* című filmje adta az ihletet. Ebben a samuráj fehér lovon ülő feleségével kel át az erdőn. A mi történetünkben a német-lengyel határon kísérel meg átszökni egy embercsempész (Kuroszavánál ez a rabló) segítségével.

Hazájában, Azerbajdzsánban veszélyben forog Igor élete, ezért feleségével együtt menekül. Igornak feltett szándéka, hogy megvált a távolkeleti hagyománytól, és magáévá teszi a Nyugat valóságát. Át akar jutni a Kelet és Nyugat közötti határon, ám menekülése közben törbeccsalják és agyonlövik. Igor le akarja győzni a teret és az időt, ez predestinálja arra, hogy Kahné szereptőjévé váljon. Az, hogy elszánt és hogy tud szeretni teszi őt a Nyugat, a tér és idő urai számára rendkívül veszélyessé. Át akar jutni a kelet-nyugati határon, ehhez a Senkiföldjén kell átmennie, ahol a szó legszorosabb értelmében teljesen ki van szolgáltatva. Igor tudatosan kockáztatja az életét. Büszkesége válik végzetévé. Az embercsempész lelövi, aki a Nyugat megbízásából cselekszik, mert Igor, a menekült, óriási veszélyt jelent a úgynevezett civilizált világ számára. Igor a nyugati civilizáció megbízásából kell fogságba ejteni. Az embercsempész az uralkodó szolgálja. A Nyugat ura a Kelet és Nyugat közötti határterületet, a senkiföldjét bocsájtotta az embercsempész rendelkezésére, hogy ott szolgáljon. A szolgálat jutalmául pedig megkapja majd Igor feleségét.

Kah úr, aki megszokta, hogy ellenőrzése alatt tartja a világot, kiismeri magát a törvényekben, ő rögzíti a szabályokat. Amikor a felesége nem tűri tovább az igát, nem akar többé fogságban élni, akkor Kah úron szadista indulat vesz erőt, és agyoncsapja engedetlen nejét.

Meg lehet-e fogni egy ilyen pillanatot?

Az emberrel ellentétben, akit erőszakkal le lehet fogni, meg lehet bilincselni, be lehet zárni, kínozni és szabadságában korlátozni, a pillanatot nem lehet fogva tartani.

„A fotográfia nem egy pillanatot fog meg!”

Nem, a fotográfia nem képes a pillanatot megfogni. A pillanatok az idő folyamában örökké áramlani fognak, és egyelőre nem leszünk arra képesek, hogy akármilyen apparátussal megfoghjuk őket, legalábbis nem a fogva tartás, a feltartóztatás, az őrizetbe vétel vagy a megbilincselés értelmében. A fényképezőgép segítségével csak arra vagyunk képesek, hogy kimásoljunk egy



Hámos Gusztáv & Katja Pratschke
Fremdkörper, 2002

pillanatnyi fényt a valóságból, amit aztán kinagyítva képként materializálni tudunk. Ezt aztán mint „printet” fogjuk majd kézzel fogni.

Ez a kép azonban nem a pillanatot tartja fogva, nem egy pillanatot tartunk kezünkben, hanem egy, az exponálási idő – tehát az apparátus által mechanikusan rögzített időtartam – meghatározott mozzanat materializált leképezését. Ezen a képen többet fogunk felismerni, mint amit a keresőben láttunk, sőt többet, mint amennyit a valóságban valaha is láthattunk volna.

„A fotográfia megfagyasztja a mozgást?”

Nem, a fotográfia nem fagyasztja meg a mozgást! Olykor akár még láthatunk is mozgást a fényképen. A mozgás a fényképen nincs befagyasztva, csak nem mozog, a mozgás off-ba, abszenciába került. És mégis látható – a fénykép ugyan állókép, de tartalmaz olyan jeleket, utalásokat, melyek bennünket arra készítenek, hogy mozgást gondoljunk.

A filmbeli beállítások mozgóképeinek a fotográfiai képekkel ellentétben van időtartamuk. Ha egy pillanatfelvételt láthatóvá akarunk tenni a moziban, akkor ezt az állóképet egy beállításhoz hasonló időtartammal kell ellátnunk. Ott áll a kép, mozdulatlanul, ahol mi különben mozgást várunk. Szemünk ide-oda jár, feltölti a képet, hozzátesz valamit, míg csak el nem veszik előlünk. Ez a folyamat indít bennünket arra, hogy mozt gondoljunk.

Az *Fremdkörper* című fotófilmben egy szerelmi háromszög emberi drámáját beszéljük el állóképekkel. A szereplők láthatatlan, belső világát, az érrendszert, a biokémiai folyamatokat, az idegpályákat absztrakt mozgóképekkel tesszük láthatóvá. A történetet fekete-fehér fényképekkel meséljük el. A szereplők belső testi folyamatai élénk mozgásban vannak, és szerves elemei az elbeszélésnek. Ez az első pillanattól fogva előkészíti, és ekképp elgondolhatóvá teszi a fejcsere hihetetlenül fantasztikus eseményének konkretizálását. Ezt az eljárást – Hinderk Emrich javaslatára – konkretizmusnak nevezzük.

Az eredeti legendában, a *Bhavishya Puranában* 'divina machinával', isteni beavatkozással történik meg a fejcsere. A mi filmünkben, a *Fremdkörper*-ben sebészek konkretizálják a fejcsere, ami számos biológiai problémát vet fel, melyek az orvostudomány számára mindmáig megoldatlanok maradtak.

Forgách András így ír erről: A 'Fremdkörper' cím nem csupán idegen testekre, hanem a világunkba vagy szervezetünkbe behatoló, zárványt képző, veszélyes idegen anyagokra is utal, tehát konkrét természettudományos jelentése van.¹⁴

A sebészeti beavatkozás, a fejek elcserélése folytán *vegyes sejt kultúrák* jönnének létre a testekben és fejekben, s az immunrendszer élethalál harcot vívna az idegen „behatoló” test ellen.

–(Film)–

A *Fremdkörper* című film a hasban, egy petesejt megtermékenyítésével kezdődik, amely embrióvá fejlődik. Születése után az embrió válik a történet főszereplőjévé. Az elbeszélés végzetes szerelmi háromszöggé bonyolódik, és a szereplők halálával végződik.

A halál az emberi élet teljes megállását, a mozgás abszolút ellentétét jelenti. A halál „az idő diadala”, ahogy Bazin mondja.¹⁵ Ez a győzelem paradox módon az ember által tudatosan észlelhető idő abszolút végét jelenti.

Minden ember születésében ott van a halál, kétszeres értelemben is. Egyfelől a köldökzsinór elvágásának visszafordíthatatlan ténye: az anyatestben töltött élet véget ér. Az embrió az első lélegzetvétellel visszavonhatatlanul átváltozik, és megszületik a csecsemő. Másfelől a születéssel kezdetét veszi egy feltartóztathatatlan visszaszámlálás, amely törvényszerűen a halálhoz vezet.

„Az emberi időérzetére az idő elmúlása nyomja rá a bélyegét – természettudományosan eddig nem sikerült leírni ezt a jelenséget, annyit azonban biztosan tudhatunk, hogy a jelennek a múlttól a jövő felé tartó tovahaladását tartjuk időnek.”¹⁶ Amint megállítjuk a mozibeli mozgóképet, arra is lelhetünk időt, hogy keletkezést gondoljunk. Mintha a mozi, a kinematográfia maga volna felelős a mozgóképek tehetetlenségi nyomatékáért.



Hámos Gusztáv & Katja Pratschke
Fremdkörper, 2002



„Mit csinál a fotó a filmben?” – ezzel a kérdéssel jutnék el a gondolatmenet végére.

Az elején azt kérdeztük: mi történik a fényképpel a kinematográfiai kontextusban? Mi történik a pillanatfelvétellel, amely igazában a voltat ábrázolja, nem pedig a keletkezőt?

Deleuze a mozgóképről írott könyvében Henri Bergson idézi:

„A körülöttünk szüntelenül történő valóságról pillanatonként ragadunk ki valamiféle képeket (látványokat), melyek számunkra a valóságot jellemzik/jelentik..., melyeket sikerül felsorakoztatnunk egy absztrakt, a megismerés apparátusának mélyen rejtőzködő keletkezésére. (...) Az érzékelés, az értés, a nyelv mind így működnek. Mintha a keletkezést akarnánk gondolni, vagy kifejezni, vagy felfogni, és ennek érdekében kénytelenek vagyunk egy belső kinematográfust működésbe hozni.”¹⁷

Tegyük fel tehát, hogy a megismerés apparátusának mélyén megbúvó keletkezésre felsorakoztatjuk a jellegzetes pillanatnyi látványokat. Valahogy úgy, ahogy a filmtekerécszet fűzzük be a filmvetítőbe. Ezután, hogy észlelésünket beindítsuk, üzenünk a belső kinematográfusnak, hogy indítsa el a vetítést, ezáltal pedig a kinematográfiát tesszük a felismerés rendszerének központi tárgyává.

Ez azt jelentené, hogy már mindig is rendelkezünk egy belső kinematográfussal, és bő száz évvel ezelőtt feltalálták azokat az apparátusokat, amelyek a belső kinematográfusoknak lehetővé tették, hogy kilépjenek bensőnkől, és megragadják a kinematográfiát mint hivatást. Ez az ötlet segít elképzelnünk az emberi észlelés folyamatát.

Miután a belső kinematográfus a látható világból elkülönítette azt, ami érdekel bennünket, felvevőkészülékével bemásolja nekünk a felismerő apparátusunk mélyén rejlő keletkezésbe, hogy egyáltalán észlelni tudjunk. A belső kinematográfus ezután ezekből az látványokból másol be egy további válogatást hosszútávú emlékeztünkbe. Ha később aztán emlékezni akarunk, a belső kinematográfusnak a kiválasztott, jellemző pillantfelvételeket újra le kell töltenie emlékeztünkéből, és fel kell fűznie a felismerés apparátusának mélyén rejlő keletkezésre, hogy mozgásba tudja hozni, és így újra észleltetni tudja velünk azokat.

A filmi kontextusba illesztett fotók e szerint az elv szerint működnek. A tovasikló „valóságból” a fotográfus célirányosan mozzanatokot vesz fel, amelyek jellemző módon fejezik ki elképzelését. A filmes pedig a montázs segítségével beilleszti őket a kinematografikus kontextusba. A belső kinematográfus a keletkezés készletétől hajtva minden irányba ki fogja nyitni ezeket a fényképeket, ezzel pedig arra készítet bennünket, hogy mozit gondoljunk. Így válik a fotófilm szemlélője (el)gondolkodó nézővé.