

A harmadik Star Wars-trilógia vizuális retorikája

H. NAGY PÉTER

The visual rhetoric of the third Star Wars trilogy

Abstract

The paper analyses the visual techniques of the Star Wars films *The Force Awakens* (2015), *The Last Jedi* (2017) and *The Rise of Skywalker* (2019), starting from the system of extreme wide and close-up shots and the thematic and dramaturgical function of masks. The visual rhetoric that runs through the three films is modelled by the face photographing story, which links the visual constructs to the characters' identity. Seen from this perspective, this series of figures connect the characters (Rey, Finn, and Kylo Ren), while its significance lies in the fact that it presents Darth Vader's legacy as a visual material, as a series of superimposed close-ups. The paper will show that, in this effect, a long visual process gains its final representation. Consequently, the trilogy can be understood as a film series whose visual system is based on a single extreme close-up.

Keywords: Star Wars; visual rhetoric; face; extreme close-up

Subject-Affiliation in New CEEOL: Social Sciences – Communication Studies – Media Studies

DOI: 10.36007/eruedu.2023.4.088-097

John Sutherland a bestsellerekről szóló könyvében megállapítja, hogy „akárcsak a hamburgert, a *Csillagok háborúját* is az egész család fogyaszthatja, a legifjabbaktól a legidősebbekig, nemre való tekintet nélkül” (Sutherland 1988, 109). Más megfogalmazásban: „a *Csillagok háborúja* elérte a Coca-Cola minden nemzedékre kiterjedő vonzerejét” (Sutherland 1988, 113). Sutherland persze kifejti azt is, hogy szerinte mi lehetett a siker titka. A sikerfaktorok között ilyen jelenségek szerepelnek: a *Star Wars* társadalmi jelenséggé vált; újratemtette Amerikában az igazságos háború mítoszát; az Apollo-program után levezette a technológiai szorongást; minden szubkultúrába képes volt betagozódni; a filmtrükköt a történetmesélés eszközévé tette; feltámasztotta a western-mítoszt; sikeresen alkalmazta a „hős utazása” modellt; a hozzá kapcsolódó témakiegészítők terjesztése minden idők egyik legsikeresebb médiamarketingje volt, és így tovább. Az alábbiakban arról lesz szó, hogy a fentiek mellett legalább annyira fontos sikerfaktor az érzékelés megújítása is. Ennek belátásához a harmadik filmtrilógia vizuális retorikáját érdemes tanulmányoznunk.

A Star Wars-filmekben több évtizede – John Williams óriási sikert aratott filmzenéje mellett – a technológiai fenséges retorikája az egyik legmeghatározóbb élményközvetítő és hangulatszabályzó elem. Scott Bukatman *A mesterséges végtelen: A trükkfelvételekről és a fenségesről* című alapvető tanulmányában így fogalmaz:

A tudományos-fantasztikus objektumok fenségeseen érthetetlenek: Trantor városa Isaac Asimov Alapítvány-sorozatában beborít egy egész bolygót – egyike a science fiction határtalan településeinek –, és ott van az űrhajó a *Csillagok háborúja* nyitóképéről: túl nagy ahhoz, hogy a filmvászon – vagy az agyunk – befogadja. A tudományos-fantasztikus műfaj közvetlen és mély összeköttetésben áll a fenséges jelképes értelmével. (Bukatman 2003, 15)

Látástechnikai szempontból ez elsősorban azt jelenti, hogy mivel a *Csillagok háborúja* kezdősnittjének a moziban ülő néző a szemtanúja, nincs jeleneten belüli viszonyítási pont. A Star Wars-széria innen tekintve a tudományos fantasztikum azon válfajába tartozik, amely bővelkedik a mesterséges végtelenben: hatalmas űrhajók, határtalan világűr, hipertér, bolygónyi városok, galaktikus birodalom, óriási hómezők és sivatagok kombinálása gépesített tájakkal stb. Mindez totálképek és nagy látószögű beállítások következetes rendszerét igényli, ugyanakkor a néző könnyen eltévedhet az idegen térben. A karakterekről látható közelképeknek ezért igen nagy jelentősége van; egyrészt ellenpontoszák a végtelent, másrészt reflektálttá tehetik a hozzá való viszonyt. Ez az utóbbi funkció a széria első hat részében viszont alig volt észlelhető.

A *Csillagok háborúja VII: Az ébredő Erőben* azonban Rey figurája (Daisy Ridley), a test, a perspektíva és az arcjáték révén valószínűleg minden néző számára emlékezetesen dramatizálja a fenségessé váló találkozást, azaz leképezi a film közönségének reakcióit. Bukatman terminológiáját alkalmazva: a „látvány bevésése” (értsd: a kitarított képek adagolása az akciót megakasztva) a Star Wars hetedik epizódjában nagyon következetesen ellensúlyozza a folyamatossá tett végtelen illúzióját. Gondoljunk arra, hogy az eddigi részek ezt a kérdést tényleg máshogy kezelték, inkább – narratív értelemben – abban voltak érdekelték, hogy kitérjék és befogadhatóvá tegyék a „messzi-messzi galaxist”. Rey funkciója így visszairányítja a figyelmet az érzékelés tartományaira, ilyen értelemben túlmutat a Star Wars kalandorientált, additív eljárásokból kibomló univerzumán.

Rey profi roncsvadászként tevékenykedik a Jakku bolygón, melynek sivatagos felszínén űrhajó- és lépegetőroncsok láthatók. Persze, a sterilitástól megfosztott kultúrtáj egy régi háború lenyomata, és meglóditja a képzeletet a múlt felé, ugyanakkor a romok a Star Wars-univerzumból származó módosított díszletek (innen nézve nem – a sci-fikben előszeretettel felvonultatott – nyugtalanító technikai objektumok). Egyrészt arra utalnak, hogy valami után vagyunk (a történet kezdetekor), másrészt Rey létezőként nemcsak a pusztulást, hanem az ellenkezőjét, a létfenntartást is jelöli. A művi hatások nélküli „élő díszletek” között otthonosan mozgó főszereplő perspektívája lehetővé teszi a néző számára a monumentalitás és a látás elbizonytalanításának rugalmas kezelését.



1. kép: Rey (Daisy Ridley) félközeliben

Rey karakterének kiemelése a fentebb említett kontextusban ezért több mint történetképző elem. Először egy maszkot látunk (vö. a jelölőlánc felvétele), majd amikor kitágul a tér (egy romhajó belsejében vagyunk), az alak behelyezése a monumentális térbe úgy történik, hogy az egyben tájolja is a film nézőjét abban, miként fogadja a látványt és a mélységet. Ezt a funkciót diegetikus nézőnek nevezi a filmtudomány, és döntő jelentőségű abban a tekintetben, hogy a sci-fi-filmekben miképpen szerveződik a látványtér. Ha van ilyen figura a képen belül, a néző figyelmét reflektálttá teszi, mert egyszerre érzékeli a monumentalitást, a fenségest, de mégis társíthat hozzá aktuális horizontot. Amikor Rey leereszkedik az aknába, ami valójában egy űrhajó belseje, vágásonként mindig bekerül a képbe, és ezzel hozzáférhetővé, átélhetővé teszi a film befogadója számára a végtelent. Ez mindenképpen értékelhető, esztétikai megformáltságot előidéző megoldás, mert általa a fenséges, a megragadhatatlan széppé, értelmezhetővé válik.

A képi retorika *Az ébredő Erőben* olyan vizuális élménnyel gazdagította a Star Wars-filmek vizuális rendszerét, mely nagyban hozzájárult az újrateátralizáláshoz. Valószínűleg minden néző számára a klasszikus széria egyik legizgalmasabb pillanata volt Darth Vader arcának megpillantása. *Az ébredő Erőben* a maszkok levétele jelölőláncba szerveződik, önreferenciális módon utal egyik kép a másikra. A legnyomatékosabb természetesen Kylo Ren (Adam Driver) maszklevétele, amely egyben meg is kettőzi a láncolatot, ugyanis amikor a fejről lekerül az álarc, nagyon hasonló beállításban látjuk, mint korábban Darth Vader fejének maradványát. Ez az alakzat tehát összeköti a szereplőket (Rey, Finn és Kylo Ren figuráját), jelentősége mégis abban áll, hogy Darth Vader örökségét vizuális anyagként, a közelképek egymásra vetülő sorozataként viszi színre.

Ebből a pár szempontból kiindulva közelíteném meg a Csillagok háborúja VIII: Az utolsó Jedik működését (majd röviden a trilógia záró darabját is). A film elején Snoke (Andy Serkis) leteremti Kylo Rent (szerinte nem ő lesz az új Darth Vader, csak egy gyerek maszkban), melynek hatására az utóbbi összetöri az álarcát. A jelenet ezzel máris megkettőződik: a dühös kirohanás visszautal *Az ébredő Erő* megfelelő jeleneteire, folyamatosságot teremt a karakter felépítésében; ugyanakkor a

maszk elpusztítása az előző rész képi retorikájának felfüggesztéseként is érthető. Ezután a maszkok már nem játszanak szerepet a vizuális kódok alakításában, a premier plánok viszont megsokszorozódnak az űrfikcióban, a végtelen terek és az űrcsaták között pedig látványosan kap – az előző részeknél jóval többször – kitüntetett funkciót az arcjáték. A sci-fi ezeken a pontokon átadja a helyét a drámának, a mesterséges végtelent prezentáló totálképek rendszerét pedig remekül ellenpon- tozza (és persze egészíti ki) az arc mozija.

Ez a dinamika megkerülhetetlen, mert precíz színészi teljesítményt igényel, és felcserélhetetlen látványteret hoz létre. Érdemes ezzel kapcsolatban hosszabban idézni a szakirodalomból egy remek összegzést:

A dolgokat, tárgyakat vagy más testrészeket mutató közelikkel ellentétben az arc közel- képe olyan koncentrációjú látvány- és információtartalommal bírhat, és olyan komplex összhatású felszín-mélység dinamikát teremthet, mely számtalan olvasási és értelme- zési lehetőséget hív életre. A lehetséges hatásokat az teszi szinte áttekinthetlenné, hogy a filmkép, az arc, illetve kölcsönhatásuk számtalan kombináció formájában létez- het együtt. A film ehhez az összhatáshoz, többek között, a mozgás, az idő, a közelség és a nagyítás dimenzióival járulhat hozzá, amelyekkel az arc látványának erejét ki is erősítheti, de le is fokozhatja. Az arc személyazonossági, érzelemkifejező, kommuni- kációs potenciálja ugyanúgy fontos lehet a filmképen, mint formája, mozgása, részle- teinek összhatása; a montázskontextus ezen felül az arc képének jelentését és hatását többféleképpen alakíthatja és módosíthatja, ugyanúgy, mint a hang, amely dialógus, belső beszéd, vagy külső elbeszélés formájában való párhuzamos jelenlétével szintén kölcsönhatásba léphet az arc képével. (Margitházi 2008, 67)

Ebben a Star Wars-filmek szempontjából új dramaturgiai közegben érvényesül igazán Rey és Kylo hanggal és képpel való összekötésének súlya és tétje. Egyrészt a szépen, türelmesen kitért közelképeken Rey arca hallatlanul fotogén, másrészt viszont mintegy ráíródik a két karakter álláspontjának képi jele. Egy idő után megfi- gyelhető ugyanis, hogy Rey arcát a megvilágításnak köszönhetően félig árnyékban és félig erős fényben látjuk egyszerre. A fej ily módon a világosság és a sötétség kettősségében tűnik elénk, ami fényírásként, vizuális kódként leképezi a film és a figurák alapdilemmáját. Nem véletlen tehát az álarcok elhagyása, Kylo esetében például a maszk eltakarná azt a sebhelyet, melyet *Az ébredő Erő* végén Rey ejtett rajta, így viszont Driver premier plánja mindig magán hordozza a két szereplő talál- kozásának és az előző rész fináléjának képi nyomát.



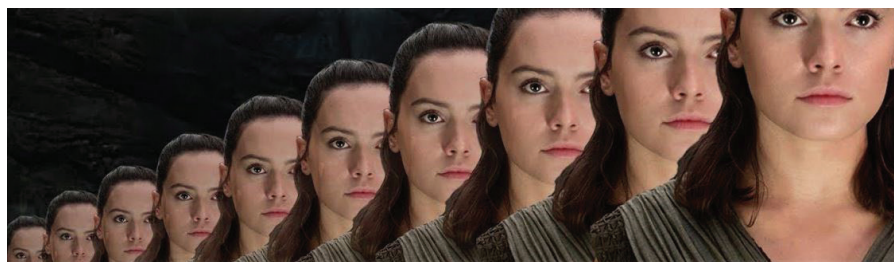
2. kép: Rey (Daisy Ridley) arca fényárnyékban

Az utolsó Jedik dramaturgiája tehát nagy hangsúlyt fektet az arc geográfiájára (gondoljunk csak Snoke ábrázatára), palimpszesztszerű szerkezetére. A Rey és Kylo közötti kapcsolási mintázatban az arcok felszíni egyenetlenségei, az arcokon koncentrálandó információk is jelentékeny szerepet kapnak (pl. könnyek, fintorok). Az arcdinamika kapcsán persze kihagyhatatlan, hogy Luke (a kiváló alakítást nyújtó Mark Hamill) és Leia (Carrie Fisher) ugyancsak részét képezik a játéknak, hiszen az arcuk változásai összefüggenek az idővel, az előbbit a flashbackek miatt ráadásul megkettőződve látjuk a film során. Sőt, a párbeszédablakok hasonlóságának következtében az arcok olyan kavalkádja alakul ki, melyben a szereplők többsége arcközeli kapcsolatba kerül a többi szereplővel: Luke + Rey, Kylo + Leia, Rose + Finn, Kylo + Rey, Luke + Leia, Poe + Leia, Kylo + Luke, és így tovább. Kétségtelen, hogy ebben a kombinatorikus folyamatban feltűnőbb lesz a vágások funkciója is, hiszen a látószövgváltás és a snittek kiterjedése befolyással van az arc nézőre tett hatására. A mimika fluxusa akkor érvényesül igazán, ha a közelképek két vágás közti időtartama lehetővé teszi, hogy ne csak a hang reprezentációjaként vagy szimpla alakként érzékeljük az arcot (vö. Benicio del Toro dadogása és a hozzá társuló mimika). Innen nézve *Az utolsó Jedik* egyedülálló produkció a Star Wars-szériában.

A Luke kapcsán említett időbeli megkettőződést érdemes más szempontból is megvilágítani, hiszen maga a duplikáció is kiemeli a jelentőségét. A Luke és a Kylo közti konfliktus kifutását tehát többször látjuk. *Az ébredő Erőben* van egy jelenet, amely Rey karakteréhez kötődik; a lány megtalálja Luke lézerekardját, látomása támad, paratérben látja egyesülni a múltat és a jövőt (ami valószínűleg az Erővel kapcsolatos Jedi-képesség). Ez a néhány másodperces snitt egyszerre flashback és flashforward: vissza- és egyben előreutal olyan történésekre, melyeket addig nem láthattunk. Ezek időindex szempontjából elkülöníthetők, de váratlan kérdéseket generálnak. Rey megretten a „látottaktól”; a néző pedig a gyors vágásokkal adagolt montázst megpróbálja alkalmazni, ez azonban csakis kudarccal végződhet. A paratér bepillantást enged múltba-jövőbe, de referenciák nélkül. Sajátos oszcilláció veszi itt kezdetét, mert a néző látszólag túllát az aktuális történeten, de még sincs hozzáférése.

Az *utolsó Jedik*ben az említett megkettőződés visszautal Rey „látomására”. Méghozzá arra a verziójára, amely Luke szemszögéből mutatja a történeteket. A Luke és a Kylo közötti szakadást azonban *Az utolsó Jedik* újrajátssza a másik fél perspektívájából is. Kylo persze Reynek is átadja ezt az információt, s ezzel destabilizálódik a múltbeli történés megközelítése. A perspektivikus igazság elbizonytalanítja Reyt, pontosabban Rey kezdi megérteni Kylo tettét, s ezzel megindul a lány ingadozása a két oldal, Luke és Kylo között. (Ezt az oszcillációt – mint láttuk – mindvégig reflektáltan kezeli a film képi retorikája is.) Az identitással való játék *Az ébredő Erő* után itt tovább folytatódik, s bár sokak számára elvárás, hogy az új karaktert rögzíthessük a rendelkezésünkre álló világon belül, a művelet itt is a jövőre irányul. Rey „eredetének” kitüntetettsége törlnödni látszik annak fényében, hogy a jövőre vonatkozó döntést neki kell meghoznia, a Jedivé váláshoz pedig nem szükséges „kiválasztottnak” lenni.

De térjünk vissza az ideológiáktól a képi megalkotottsághoz. Rey arcát akkor látjuk szuperközeliben (gyors egymásutánban kétszer), amikor a lány a barlangban áll egy tükörszerű fallal szemben, és megsokszorozódik. A látvány az azonosság mellett a különbséget is hangsúlyozza, az időbeli fáziseltolódás következtében ugyanis Rey figurája nem esik egybe saját képmásával. Vagyis a visszhang analógiájaként úgy viselkedik, mint egy végtelen jelölősor, melynek nincs stabilizálható állapota; a folyamatszerűségben viszont Rey identitása le bomlik, széthasad. Ebben a kulcsjelenben Rey tehát szó szerint szembenéz önmagával; ám később a szülei helyett is a visszatükröződését látja: a két elmosódott alak Reyként élesedik ki. Ez a megoldás jól példázza, hogy a képek máshogy viszik színre a kérdésekre adott válaszokat, mint a szavak, hiszen úgy utalnak Rey származásának érdektelenségére, hogy felvillantják a reprezentálhatatlant a látvány dominóeffektusszerű szemléltetésével, a lány alakjainak szétkapcsolásával. Miközben a szuperközelik arra is utalhatnak, hogy mindez Rey tudatában zajlik, mivel a tükörben csakis magát láthatja.



3. kép: Rey (Daisy Ridley) arcának multiplikációja

Másrészt a vizuális funkciók feltérképezése azért is indokolt, mert a kétértelműségek, oszcillációk olyan polimodális (a tárggyal többféle viszonyt létesítő) közeget feltételeznek itt, melyben folyton előbukkan az ironia, a humor – nemcsak a cselekmény szintjén, egy-egy jelenetben (pl. amikor Rey az Erővel próbálkozik, Luke pedig egy fűszállal ingerli), hanem képi poénok formájában is. Ezek közül talán a legfélelmetesebb a vasaló felvillantása. Először egy fémszerkezetet pillantunk meg alulnézetből, majd az oldalnézetből kiderül, hogy nem lépegetőt vagy bár-

milyen jellegű hadi gépet, illetve leszálló űrhajót, hanem egy robotvasalót láttunk. A nézőponttal és a mérettartományokkal való játék technológiai környezetben megtévesztő, azaz téves észleléshez vezethet; másfelől viszont filmtörténeti játék a kellékekkel és a makettekkel (a régi sci-fik kelléktára tényleg a papírrepülőltől a kávédarálóig terjedt), ami egyben „kommentálja” a Star Wars-univerzum jól vasalt egyenruháit (lám-lám, ilyen is van a birodalmi rombolókon, tehát a vasalás helyben folyik; immanens elem, nem a kellékesek munkája). Míg nagy valószínűséggel állítható, hogy a film nézőinek többsége nem is fogja (fel), hogy látott Star Wars-filmben vasalót.

A másik jól működő vizuális poén a Jedi-iratokhoz kapcsolódik. Amikor a Jedi-templom leég, Yodától megtudjuk, hogy az éppen megsemmisült „szent” iratok nem kifogástalanok, élvezhetetlen részeket is tartalmaztak. Az utolsó jelentben aztán Finn (John Boyega) betakarja Rose-t (Kelly Marie Tran), és egy rövidke snitt erejéig látjuk, hogy a takaró a Jedi-könyvek álcázására szolgált. Vagyis amiről azt hittük, hogy elég a templomban, arról kiderül, hogy ott volt/van a Millennium Falcon, az ágyneműtartóban. Tehát Rey – aki a szigeten áhitattal nézte a gyűjteményt – meglovasította, azaz ellopta a Jedik féltve őrzött kincsét. A film záró mondata így már tényleg sokértelmű lesz, hiszen a „Mindenünk megvan, ami kell” utalhat a lányra (és az utolsó jelenetben látható gyerekekkel együtt a személyi feltételre), az Erőre, de a könyvekre, az ideológiára is (és több mindenre még, ami itt még nem fontos). A képi gondolkodásmódot jól érzékelteti ez az eljárás, mert nyelvi narráció hiányában a nézőknek kell összerakni a látottakból a történeteket, ami viszont – s itt az ironia – éppen a csattanóként elhangzó Leia-mondat fix jelentését bizonytalanítja el, az iratok értékéről nem is beszélve.

A kétértelműségektől és a bizonytalanságoktól nem szabad megijedni, a médium anyagi természete így (is) érzékelhető. De mivel áll összefüggésben ez a vizuális érzékenység? Nemcsak a technológiával, hanem egy szintén nélkülözhetetlen jelenséggel, mely a rendezővel kapcsolatos. Az *utolsó Jedik* bizonyos értelemben ún. szerzői film, ha ez a kifejezés nem értéktartalmat, hanem látásmódot jelöl. Olyan egyedi, felcserélhetetlen szemlélet, amely a kreatív író-rendezők sajátja. Anélkül, hogy belemennénk ennek a terminusnak az elméleti-történeti elemzésébe (különbség van ugyanis a „klasszikus” és a „kereskedelmi” szerzőség között, vö. Pápai 2013, 41–46), arról van szó rövidre zárva, hogy az ilyen típusú filmek a rendező önálló koncepciójának sikerén állnak vagy bukhatnak. Ha állnak, akkor abból olyan sikeres kultúrtényező, közös nyelv is származhat, mint a Star Wars, amelyet 40 évvel ezelőtt egyetlen névvel azonosítottak: George Lucas.

A *Csillagok háborúja*-univerzum, amely Lucas verejtékes és csalódásokkal teli erőfeszítéseiből született meg egy közönséges jegyzetomb ceruzával teleírt lapjain, immár vélhetően örök időkre fennmarad új írók és filmrendezők nemzedékéről nemzedékére vándorolva, akik szeretettel kézbe veszik, és a *saját elképzeléseikhez* alakítják. (Jones 2017, 515, kiemelés tőlem)

A nyolcadik rész esetében ez a kulcsfigura Rian Johnson. *Az utolsó Jedik* originális megoldásai, vizuális érzékenysége olyan egyediséggel látják el immár a Star Wars világot, amely nem valami sokat hangoztatott „Disney-szerűség”, nem a hagyományok félredobása, nem az öncélú úrfikció felturbóztatása, és így tovább, hanem valami olyasmi, amit – a médiakompetencia egyik változataként, Lucas igazi örökségeként – mediális profizmusnak lehetne nevezni. Ha ugyanis *Az ébredő Erő* (J. J. Abrams rendezésében) a (film)technikai fejlődés kiaknázása volt anélkül, hogy az alkotók elszakadnának a Star Wars-univerzum múltjától, akkor *Az utolsó Jedik* film- és látványtechnikai szempontból az egyik legproduktívabb és a legmerészebb Star Wars-mozi. A kockázatvállalás minden bizonnyal meghozta a maga gyümölcsét, a produkció újításai ugyanis módosítják a Star Wars-filmek érzékelési tartományát.

Említettük, hogy *Az utolsó Jedik* képi világában fontos szerep tulajdonítható az arcok látványkonstrukcióinak. Ez a vizuális tematika és egyben retorikai művelet sor megfigyelhető a *Csillagok háborúja IX: Skywalker kora* szekvenciáiban is, viszont egy olyan megoldás felé kulminál, amely mellett nem szabad elmennünk. Kylo Ren maszkjának egybeforrasztása mintha a karakter identitásának rögzítése felé mutatna, ám a figura újra leveszi maszkját, és ez egyben jelzi a Kylo és a Ben közti elkülönböződést is. Másrészt Darth Vader maradványa folyamatosan roncsolódik, ami szintén a vele kapcsolatban lévő szereplők sorsának irányával párhuzamos. A maszkba zárt arcok terepén felbukkan egy újabb szereplő is, Zorii Bliss (Keri Russel), aki éppen azzal játszik el, hogy nem veszi le a maszkját, így áll ellen Poe csábításának. Az arcok szempontjából azonban – természetesen – Rey beállításai lesznek azok, melyek közül az egyik – funkcióját tekintve – a teljes film legmaradandóbb snittje lesz.

Rey arcát viszonylag sokszor látjuk közelképeken, széles érzelemskála tartozik hozzá, és bármennyire gyors is a film tempója, helyenként elidőzhetünk nála a monumentális díszletek közé ékelve. Erre szükség is van, hiszen a 9. epizódban a lányban végbemenő történésekre nagy hangsúly esik, a szavak ennek nyilvánvalóan csak egy kicsiny szeletét képesek közvetíteni. Ez a látványszervező elem kétfelé mutat: egyrészt az identitás síkjára vetül (Daisy Ridley még a halott Rey-t is eljuttatja), másrészt a szó legszorosabb értelmében véve a mesterséges végtelen ellenpólusa lesz. A Palpatinnal való találkozás közben ugyanis (végre) megérkezik a film látványvilágába Rey szuperközelije, arcrészlete, melyet többször látunk egymás után, a közelképeket pedig a világűr nézete szakítja meg (benne a hatalmas flottával), vagy fordítva, a bolygó sötét egén nyíló végtelent Rey tekintete keretezi.



4. kép: Rey (Daisy Ridley) arcának szuperközelije

A *Skywalker kora* az előző részekhez képest Rey arcának részletképeit már más közegbe helyezi, Rey nem(csak) önmagával, hanem a galaxis sorsával néz szembe. (Megjegyzendő persze, hogy amikor önmaga Sith-változatával harcol a roncsban, az a fentebb említett – a 2. részben árnyékhatásokkal érzékeltetett – kettőség konkrét megmutatása, és egyben visszautalás a klasszikus trilógia egyik jelenetére. A *Birodalom visszavágban* Luke Skywalker is hasonlóan győzte le önmagát a Dagobah bolygón, ahol Yoda készítette fel őt a Jedi-identitásra.) A bevésés innen nézve is funkcionális (lesz-e különbség gondolat, álom, képzelet stb. és tett között), ugyanakkor a felszín–mélység dinamika jelzi, hogy a képek kommunikatív többértelműsége a mesterséges végtelen technológiája és az arc közelijének egymásra vonatkozásában, „egyensúlyában” ragadható meg. Rey tekintete így ebben az esetben azon túl, hogy visszairányítja a figyelmet az érzékelés tartományaira, tudatosítja, hogy azért van központi jelentősége, mert itt egy igen hosszú képi folyamat nyeri el végső „megfogalmazását”, hasonlóan azokhoz a filmekhez, melyek vizuális rendszere *egyetlen* szuperközelire fut ki. Bár J. J. Abrams produkciójában rengeteg az ámulatba ejtő kép, mégis először Rey arca marad meg az emlékezetünkben. Ahogy anno Darth Vaderé.

Irodalom

Bukatman, Scott (2003): A mesterséges végtelen: A trükkfelvételekről és a fenségesről. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 2003/2., 10–28.

Jones, Brian Jay (2017): *George Lucas: Galaxisokon innen és túl*. Ford. Varró Attila. Budapest: Bookline Könyvek.

Margitházi Beja (2008): *Az arc mozija: Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár: Koinónia.

Pápai Zsolt (2013): *Újjászületés és második gyermekkor: Bevezetés Új-Hollywood történetébe*. In: *Korszakalkotók: Kortárs amerikai filmrendezők*. Szerk. Pápai Zsolt – Varga Balázs. Budapest: Tudással a Jövőért Közhasznú Alapítvány – Prizma Könyvek 1., 11–49.

Sutherland, John (1988): *Sikerkönyvek: Bestseller regények az 1970-es években*. Ford. Balabán Péter. Budapest: Európa Könyvkiadó.