

Sganarelle és Tsa. esetében. De nincs hiány Bodó munkáiban a konkrét filmes utalásokban sem. Karakteres példaként említhető a fentebb részletesen elemzett *Ledarálnakeltűntem* című előadás, amelyben Orson Welles 1962-es *A per* adaptációja elevenedik meg több tekintetben is: a perspektivikusan hátranyúló térforma a Welles-film bírósági helyszínét idézi, de a filmben Titorellitől elfutó K. alagút-szerű falakra vetődő árnyéka is visszaköszön a színházi előadásban.

46. Valójában egy internetes videó-megosztókon is közzétett videóról (<http://videa.hu/videok/hirek-politika/vonat-ala-fekudt-es-felvette.-baleset-halal-sebesseg-QotabGX1hKNMDvSu>) van szó, amelyet a hírek tanúsága szerint egy brit fiatal készített saját magáról (<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1575361/Teenager-lies-under-train-in-YouTube-stunt.html>).

47. John E. McGrath, *Loving Big Brother*, Routledge, London – New York, 2004, 6.

SZALAY DOROTTYA

Konceptualizmus egy kortárs magyar kísérleti filmben

LICHTER PÉTER: *NON-PLACES: BEYOND THE INFINITE*

„Az autópálya-pihenő a legneutrálisabb hely a Földön. Kicsit olyan, mint az űr csillagok nélkül.” (Lichter Péter)

1992-es közreadása óta Marc Augé francia etnográfus *Nem-helyek – Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába* című tanulmánya a festészettől a fotográfiáig számos művészeti reflexiót inspirált, és több olyan tudományos igényű szöveget eredményezett, melyek Augé elmélete alapján egyes műalkotások vagy esetenként teljes alkotói életművek újraértelmezésére tettek kísérletet. Ez utóbbi teoretikus attitűd a filmelmélet berkeire is látványos hatást gyakorolt, Augé szövege ugyanis a klasszikus (hollywoodi) műfaji filmekkel² és a szerzői alkotásokkal³ foglalkozó filmesztétáknak is új olvasatokra adott lehetőséget.⁴ Az elmélet iránti fokozott filmes érdeklődést Peter Wollen filmesztéta – Walter Benjamin szövegére⁵ hivatkozva – részben az építészet és a film közti sajátos rokonságra, a „taktilis minőségre” vezeti vissza.⁶ A kiemelt figyelem oka mégis talán sokkal egyszerűbben magyarázható a médium valóságábrázolásra vonatkozó – mára evidensnek számító – adottságaival. Míg egy fénykép, egy festmény vagy egy szobor a szövegnek csupán egy-egy aspektusát képes vizsgálni, addig a film (hangos mozgókép) Augé (audiovizuális) teóriáját annak komplexitásában tudja illusztrálni.

Wollen és társainak analízisei ugyan a fikciós és dokumentarista műfajok széles spektrumára kiterjedve, illetve a filmtörténet kezdeti szakaszáig visszatekintve vizsgálják a nem-helyek feltűnését a filmekben, nem érintik azokat a mozgóképes alkotásokat, amelyek kifejezetten Augé elméletének filmi reprezentációiként készültek. Pedig a filmes irányzatok egy marginális kategóriája, a kísérleti (experimentális, avantgárd, underground) film számos célzott Augé-reflexióval büszkélkedhet. Hiába a direkt referencia igénye, és a kifinomult kivitelezés, ezeket az „adaptációkat” mégis nagyon kevesen ismerik. Ennek a kétélű kapcsolatnak számos magyarázata van.

A kísérleti filmesek az ominózus elméletre adott gyors reakciója az irányzat szintetizáló jellegéből adódóan szinte magától értetődő. A tartalom és megjelenítés

szempontjából is formabontó alkotásokat magába foglaló irányzat egyik legtipikusabb jellemzője ugyanis, hogy folyamatosan lépést tart a különböző diszciplínákhoz kötődő újításokkal: tudományos és művészeti elméletekkel és technikákkal, technológiai fejlesztésekkel vagy éppen társadalmi, politikai felvetésekkel. Mivel azonban a nonnarratív, experimentális filmekben használt filmnyelv a tradicionális, narratív filmek ismert kódrendszerénél nehezebben leképezhető, a kísérleti film mindössze egy szűk réteghez jut el. Ezt a periférikus pozíciót erősíti az experimentális film definíciós „válsága”⁷ és fórumvesztése. Az irányzat igényeire szabott infrastruktúrával nem rendelkező országokban (lásd: kelet-európai régió) a kísérleti filmek egyre inkább a videoművészeti munkákkal kerülnek közös nevezőre: az elsőtétített vetítőtermekből száműzve a kiállítóterek fényárban úszó falain kénytelenek (ideiglenesen) vendégeskedni. A hatást gátló installálás következményeként a kísérleti film pozíciója tovább marginalizálódik, a közvetíteni kívánt üzenet pedig csak egy maroknyi érdeklődő kitartásának – vagy szerencsésének – jutalma. A kísérleti film régióinkban⁸ tehát egyfajta tranzitónába kényszerült, a múlt letűnt hagyományai és a jelen ki nem használt lehetőségei közötti térben várakozik.

Lichter Péter *Non-Places: Beyond The Infinite* (2015) című kísérleti filmjében Augé nem-helyeket definiáló szövegéhez nyúlt, alkotása pedig a médium sajátos, (a régióinkban) átmeneti pozíciójából fakadóan – az etnográfus elméletével való viszonyát tekintve – egyfajta véletlen grátisz jelentéstartalmat is magáénak tudhat. Bár ez utóbbi laza kapcsolódás is számos, Lichter filmográfiáját és a kelet-európai kísérleti filmet érintő okfejtésre adna lehetőséget; a film sok olyan, megalapozottabb szerkezeti megoldást is felkínál, melyekkel a rendező konkrétan reflektál Augé szövegére. Lichter ugyan saját bevallása szerint nem törekedett Augé elméletének szándékos filmrevitelére, az ismert experimentális filmes feldolgozások⁹ közül mégis ez a munka lett a teória egyik leghűbb „adaptációja”.

Pólusok között: tér, nézőpont és mozgás

Augé a nem-helyeken két olyan valóságot ért, amelyek kiegészítik egymást, de ugyanakkor el is különülnek egymástól: „egyrészt tereket, melyek bizonyos célokkal (közlekedés, szállítás, kereskedelem, szabadidős tevékenység) állnak kapcsolatban, másrészt magát a viszonyt, mely az egyéneket e terekhez fűzi.”¹⁰ A nem-helyek a szürmodernitás¹¹ sajátos teremtményei, egy olyan korszaké, mely a posztmodernitás ontológiai kiüresedtség-érzésén túllépve a kézenfekvő igazságtételek summázatára, a hasznos információk kiszűrésére alapszik. A szürmodernitást, amit elsősorban a mértéknélküliség határoz meg, Augé egy olyan érme egyik oldalának tekinti, melynek másik oldalán a posztmodernizmus látható: „mintha csak egy negatívumról előhívott fényképről beszélénk.”¹² A szürmodernitás nem-helyeinek jellegzetessége, hogy az antropológiai terek¹³ által feltételezett szerves társadalmisággal viszonylagos ellentétben, „magányos szerződéses viszonyokat” hoznak létre. A múlt helyeinek történetiségét teljes mértékben nélkülöző nem-hely az embert legtöbbször semmi egyébbel nem kapcsolja össze, „csak egy önmagáról alkotott másik képpel”.¹⁴

A *Non-Places: Beyond The Infinite*, ami már címében is egyértelműen jelzi a teoretikus háttérrel, a Budapest környéki autópályák, az M0-ás körgyűrű menti pihenőhelyek átmeneti tereit mutatja be. Lichter értelmezésében ezek a mesterséges terek Augé nem-hely elméletének szemléletes példáiként tűnnek fel, annál is inkább, mivel Augé szerint az utazó helye a nem-hely archetípusa. Lichter filmjének nézőpontja az utazókat figyelő (voyeur) és az utazó kombinált szemszöge, a vászon pörgő képek pedig az ő (külső) környezetének dokumentumai (utak, járművek, épületek) és az e környezet kiváltotta (belső) reflexiók kivetülései (alvó és ébredő gyermek képe, a férfi és a gyermek meghitt játéka). A szítás, Super 8-ra forgatott,¹⁵ fekete-fehér képeken megjelenő sivár, koszos hófoltokkal tűzdelt táj kétségtelenül a nem-helyekhez szervesen kapcsolódó magányérzetet hangsúlyozza, a negatív pólust képviselő, zord szekvenciákat helyenként feloldó intim jelenetek azonban nem tekinthetők a pozitív pólus tiszta reprezentánsainak. Hiszen míg a kiüresedett környezet mind a technikát, mind pedig az atmoszférát illetően erős kontrasztban áll a szoba melegében, párnák között szundikáló gyermek fel-feltűnő képével, addig a kislány a levegőbe dobáló férfi meghitt jelenete sokkal inkább a nyílt tér, azaz a külső világ nem-helyének egy másik aspektusát emeli ki. Lichter ezzel a kettős gesztussal egyrészt szemlélteti az antropológiai hely és a nem-hely közti ellentétet, másrészt felhívja a figyelmet az Augé által is többször kiemelt megjegyzésre, miszerint ezek a helyek tiszta formában sohasem léteznek.¹⁶

Az autópálya – Augé szerint – rendhagyónak számít a nem-helyek között: „funkcionális szükségességéből elkerüli mindazokat a nevezetes helyeket, melyek mellett elvezet bennünket, ugyanakkor kommentálja azokat.”¹⁷ Ez utóbbi a mára valódi „regionális kultúrházakként” működő benzinkutak terében érhető tetten, ahol térképek, információs csomagok, ajándéktárgyak, képeslapok és szuvenírek széles skálájából válogathat az utazó. A külső, az átutazó számára láthatatlan valóság egy miniatúr, torzított képét adják ezek a leválasztott terek, és sajátos jellegükből (izolált elhelyezkedés, informatív funkció) adódóan a visszatérő utazó számára akár ismerőssé is válhatnak. Ugyan Lichter is foglalkozik a benzinkút kettős szerepével, sivar képeinek nyomasztó atmoszférája megtagadja a nézőtől azok esetlegesen barátságos minőségét. Nyoma sincs a töltőállomásokra jellemző forgatagnak, a szín- és formaorgiának, a reklámtáblákkal tűzdelt kirakatnak; mindössze a benzinkút épületstruktúrájának egy-egy jellegzetes eleme árulkodik a helyszín identitásáról. Lichter mégsem hagyja teljesen figyelmen kívül a benzinkút Augé által felvetett ambivalenciáját. A filmben többször feltűnő kislány képét felhasználva billenti ki a nézőt: a sivar tereket sorjázó, személytelen képek közé hirtelen egy nevető gyermek közelijét szűrja, aki a kamera (a néző) felé szaladva egy pillanatra kedves intimitással tölti meg az élettelen nem-helyet.

Bár a gyermek karaktere értelmezhető a személyes és a személytelen, a hely és a nem-hely közti ellentét szimbólumaként, feltűnésének mozgáslapú vizsgálata a film egy másik, szembetűnő strukturális invencióját is alátámasztja. Lichter filmje a nem-helyeket meghatározó utazásélményt több mozgástengelyre is kiterjeszti, mely irányok az időszakosan feltűnő gyermek mozdulataiban is visszaköszönnek. A helyszínválasztásból egyenesen következő horizontális mozgásokat az autópályán elhaladó járművek képviselik, és a kamera irányába szaladó kislány jelenete erősíti.

A dominánsabb, vertikális elmozdulást a film vizualitását teljes mértékben uraló, forgó kamera képei adják, amelyekre pedig a gyermeket a levegőbe dobáló férfi jelenete rímel. Ahogy azt a film szerves részeként működő intertextualitás is jelzi, Lichter túllép az Augé szövegben tárgyalt (földi és légi) úthálózatok spektrumán,¹⁸ és kozmikus szintre emeli az utazás élményét. Jóllehet, az embermagasságban teljesen átforduló kameramozgató daruról felvett képek még önmagukban nem indukálnák a világűrbe való kitekintés szándékát, a *2001 Űrodüsszeiában* szereplő hangok és a NASA űrállomásokon rögzített rádiózajok újrahasonosítása egyértelműen alátámasztja a tér direkt kitérítését. Azzal, hogy leplezetlenül reflektál Kubrick ikonikus filmjére, Lichter – többek között – egy lehetséges jövőképet is felvázol, melyben – ahogy Augé is sugallta – az űrállomás is „csak” egy hétköznapi tranzit-zóna, egy általános nem-hely.

Non-Places: Beyond The Infinite a szürke, kopár, identitás nélküli nem-helyek forgó világa, amiben a lélektelen utak és a kies épületegyüttesek fejre állított vagy éppen negatívba fordított képei csak fokozzák az idegenségérzetet. A folytonosan rohanó társadalom jelene és a száguldás iramát fokozó jövő jóslata ötvöződik Lichter sajátos nem-hely univerzumában, ahol a sebességtől formáját veszített valóság absztrakt masszafolyamként áramlik az utazó (a néző) szeme előtt. A film egyetlen nyugvópontja az alvó kisfiú visszatérő képe, melynek intim, mégis univerzális atmoszférája egy-egy pillanatra megálljt parancsol a világ pörgésének.

Az ÉN univerzuma – elrugaszkodás és absztrakció

A gyermek karakterének többszörösen kiemelt szerepe van Lichter kísérleti filmjében. A központi szerepkör azonban magával von egy fontos kérdést: ki is pontosan ez a kisfiú? Az Augé-szöveg ismeretében feltételezhető, hogy Lichter szándékosan tereli a nézőt a kérdés megfogalmazása felé, hiszen az identitás tárgyköre a filmet inspiráló tanulmány egy újabb sarkalatos pontja. Az azonosságtudat változásainak elemzésén keresztül Augé az antropológiai hely és a nem-hely közti különbséget tisztázza, az identitásáról ideiglenesen lemondott utazó kettős énképét magyarázza. Az antropológiai helyhez egyéni identitások kapcsolódnak, a nem-helyek az utazók közös identitását hozzák létre, mely utóbbi egyfajta kollektív, átmeneti identitást is jelöl. A személyazonossága igazolása után és a nem-hely terébe való belépést követően az utazónak többé nem kell feltétlenül a pozíciójának megfelelően viselkednie, a nem-hely sajátos berendezkedése ugyanis viszonylagos anonimitással járó, átmeneti identitást biztosít számára.¹⁹ Augé ehhez az állapothoz a személytelenné válás passzív és a szerepjátékok aktív örömét kapcsolja, melyek bizonyos fokú ártatlanságot biztosítanak a kötöttségei alól ideiglenesen felszabaduló (felölt) ember számára. Eszerint a nem-hely kvázi idilli univerzumában az ember teret engedhet a gondtalan, gyermeki énjének.

Bár a kisfiú – valamennyi formájában – egyértelműen pozitív előjellel bír a filmben, a film diegetikus terében a karakter mégsem képviselheti a nem-helyek felhőtlen atmoszféráját. Augé írását részletesen ismerő bennfentesek körében ugyan működhet egyfajta laza intertextuális referenciaként, a filmi kontextus hangsúlyosan az optimista képzettársítás ellen dolgozik, amikor folyamatosan fenntartja a

fojtogatóan vészjósló légkört. Ennek ellenére Augé gondolatmenetének a gyermeki ártatlanságra vonatkozó szemelvénye relevánsan kapcsolódik Lichter filmjéhez, mivel a nem-helyeket uraló magányérzet kialakulásának első állomását jelzi. Személyazonosság igazolása után az utazó belép a nem-hely terébe, ahol a birtoklásra serkentő környezet átmenetileg eltávolítja éppen aktuális gondjaitól. A felszabadulás eufóriáját azonban hamarosan a magány klausztrófób érzése váltja fel: „A nem-tér használója végső soron saját képével találja szembe magát, de ez a kép igen különös. Az egyetlen arc, mely kirajzolódik, az egyetlen hang, ami alakot ölt abban a párbeszédben, amelyet a mindenkit megszólító táj-szöveggel folytat, egyedül a sajátja – a magány arca és hangja, amely annál inkább zavarba ejtő, mivel egycsapásra millió más ember magányát idézi fel. A nem-helyek utazója [...] várakozás közben ugyanazon szabályoknak engedelmessé válik, ugyanolyan üzeneteket kap és ugyanazokra a felszólításokra reagál, mint bárki más. A nem-hely tere nem hoz létre sem egyedi identitásokat, sem viszonyokat, csak magányt és hasonlóságot.”²⁰ A magány és a hasonlóság negatív érzelmi potenciáljának kiaknázására épít Lichter filmje is, de a sajátos formanyelvi megoldásokkal, illetve a filmes és zenei hivatkozásokkal vagy éppen az önreflexiós attitűddel helyenként idézőjelbe teszi vagy absztrahálja Augé koncepcióját. A hasonlóság tekintetében Lichter nem foglalkozik sem a látványosság, sem az aktualitás kérdésével. Augé találkozás-kép-azonosulás folyamatát és a reklámok szerepét is egyetlen ábrában, a pár pillanatra felvillanó TESCO feliratban összegzi. A hasonlóság és az egyarcúság nála sokkal inkább absztrakt képfolyamok formájában köszön vissza. Ezek a nonfiguratív kép-örvények a nem-helyekről (utak, pihenők) és az azokat szegélyező terekről (erdők, rétek, égbolt) készült felvételek felgyorsított variánsai. Ez utóbbi képsorok is a 360 fokban körbeforgó kameramozgató daruról lettek rögzítve, a különböző tereket „dokumentáló” szekvenciákat pedig Lichter a vágás során fűzte össze. A képfolyamokat helyenként lelassítva leleplezi az absztrakció forrásait, megmutatja a nonfiguratív szekvenciák figuratív eredetijeit.

A pszichedelikus élményt kiváltó képi világ tehát ismét egymás mellé állítja az antropológiai helyet és a nem-helyet, mindezt pedig Lichter egy sajátos kameramozgás-technikával valósítja meg. Augé szerint a „mozgás a különböző világok egyidejű létezéséhez és az antropológiai hely, valamint a már nem antropológiai hely együttes tapasztalatához [...] hozzákapcsolja a magányosság és az »állásfoglalás« egyéni megtapasztalását.”²¹ Többszörösen igaz ez Lichter filmjére, ami egyszerre lesz az arctalan utazókat figyelő magányos utazó külső-belső impresszióinak masszája és az alkotó szerzői szemléletének (szemléletváltásának) dokumentuma. Ez utóbbi, azaz a magányosság és a szerzői állásfoglalás témája egyesül a film struktúráját meghatározó másik kanonizált „szöveg” újrahasznosításában. A Stanley Kubrick korábban említett ikonikus filmjére, a *2001 Űrodüsszeiára* reflektáló audiovizuális megoldások egyaránt hordozzák a nem-helyeket meghatározó érzelmi töltést és utalnak közvetetten Lichter alkotói pályájára.²²

Azzal, hogy beemelte az ismert sci-fit a film szövetébe, Lichter felülírta filmje technikai korlátait, és az embermagasságban körbeforgó felvevőszerkezet spektrumát kozmikus szintre tágította. Anélkül emeli el utazóját (és a nézőt) a Földtől, hogy ténylegesen a világűrre utaló képeket mutatna. Ebben ugyan segítségére van

az absztrakt képfolyam függetlensége, a forrásokat leleplező figurális megtorpanások a szabad asszociációk ellen dolgoznak. A tér kiterjesztését Lichter az űrutazás élményét stimuláló, a magányt indukáló bezártságérzetet is elmélyítő hanghatásokkal éri el. A tér tágítása tehát ez esetben a klauszrofóbiát fokozza. Ezt a benyomást elsősorban a szkafanderben lélegző ember hangja idézi elő, de a riasztó lár-mája vagy a repülő morajlása is generálja. Az elidegenítő és nyomasztó zajokat Lichter a film felénél Strauss *Kék Duna keringőjével* töri meg, ami egy újabb direkt utalás Kubrick munkájára.²³ Ez utóbbi referencia egy plusz értelmezési lehetőséggel is gazdagítja Lichter filmjét, amikor is új személyazonosságot ajánl fel a film magányos utazójának.

Önreflexió – a másik (magányos) ÉN

Lichter tizenegy rövidfilmet számláló filmográfiájának és a kísérleti filmekre fókuszáló elméleti munkáinak ismeretében felmerül az ötlet, hogy a *Non-Places: Beyond The Infinite* utazója maga az alkotó, a film nem-helye pedig a – bevezetőben már röviden tárgyalt – magyar kísérleti film jelene. Lichter számos olyan tartalmi utalást²⁴ hagyott ez utóbbi munkájában, melyek korábbi filmjeire reflektálnak vagy éppen a teoretikus orientációját idézik. Ahogy a filmen belül, úgy az oeuvre kontextusában is egyfajta összekötő szereppel bír a gyermeki ártatlanságot vagy a tiszta tekintetet szimbolizáló kisfiú karaktere (*Félálom*, *Look Inside the Ghost Machine*, *Polaroidok*). A Kubrick-idézet pedig a kísérleti film és a műfaji (ez esetben tudományos fantasztikus) film közötti kapcsolatra is utalhat, ami – nem mellesleg – Lichter disszertációjának is témája. Tudományos értekezésében Lichter ugyanis többek között azzal foglalkozik, hogyan használja fel az amerikai műfaji film az avantgárd filmes formanyelvi megoldásokat, és a sci-fit a kölcsönzés egyik leginkább termékeny terepeként jellemzi. A *Non-Places: Beyond The Infinite* lehet egy indirekt reflexió erre az elméletre, melyben a magányos utazó (Lichter) a kísérleti és a műfaji film territóriumait összekapcsoló figura szerepét tölti be. Közvetlen kollégái és barátai körében továbbá ismert, hogy Lichter új munkáival el akart szakadni a lassan – itthoni berkekben – kézjegyévé váló found footage technikától, és új horizontok felé kívánt nyitni. Legutóbbi filmje ezt az elrugaszkodást is illusztrálja.

Lichter nem tartozik a keményvonalas konceptuális filmkészítők sorába, sőt, mozgóképes munkái gyakran majdhogynem intuitívek. Helyenként az avantgárd film analóg, kézműves technikáival (roncsolás, found footage) kísérletezik, vagy egy-egy már ismert experimentális filmes trendet (strukturalista film, lírai film), esetleg alkotót idéz (Stan Brakhage; vagy ez utóbbi film esetében Deborah Stratman, James Benning vagy Jeanne Liotta), máskor irodalmi művek szabad illusztrációit készíti el. Bár egyértelműen tudatos munkákról van szó, Lichterre eddig nem volt jellemző, hogy filmjei valamennyi apró mozzanatához kigondolt elméletet kapcsolott volna. A *Non-Places: Beyond The Infinite* nyílt elmozdulás a konceptuális(abb) tematika irányába, annak ellenére, hogy az itt felvázolt referenciarendszer szándékoltága nem bizonyított. Ez a kétség mégsem csorbítja a film értékét, és feloldása is úgy mond tét nélküli.

Lichter az állítás helyett a felidézésre helyezi a hangsúlyt, alkotói attitűdje túllép a megszokott ösztönösségen, de nem éri el a tisztán konceptuális művészet teritóriáját. A film az észak-amerikai avantgárd filmes gyakorlatot idézve dolgoz fel egy francia tanulmányt, de a helyszín és az alkotógárda miatt mégis a magyar experimentális filmes szcéna terméke. Intertextualitását az „adaptált” szövegen túl egy angol író művéből készült, amerikai film hanganyaga és az ebbe már Kubrick által beépített osztrák zenemű határozza meg. A film az audioszinten nyüzsgő referenciák okán itt is van, meg ott is; a vizuális szintet uraló, hivatkozás és identitás nélküli, neutrális terei miatt mégis mintha leginkább sehol sem lenne. Augé szerint a „szürmodernitás világában az ember egyszerre mindenhol és sehol sem érzi jól magát”,²⁵ mindenhol jelen van, és sehol sincs ott. Ez adja a szürmodernitás (utazó) embe-
 rének magányát. A *Non-Places: Beyond The Infinite* valamennyi jelentésrétege, a filmes irányzat marginális pozíciója és Lichter alkotói izolációja is ezt a magányt közvetíti.

JEGYZETEK

1. Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éd. Le Seuil, Paris, 1992. A mű 1995-ben jelent meg angolul: *Non-Places. An Introduction to Supermodernity*, translated by John Howe, Verso Books, London – New York, 1995. A magyar kiadás: *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford. Fáher Ágoston, Múcsarnok, Budapest, 2012.
2. Például: Robert Arnett, *The American City as Non-Place. Architecture and Narrative in the Crime Films of Michael Mann*, Quarterly Review of Film and Video, 2009/1. Timotheus Vermeulen, *Scenes from the Suburbs. The Suburb in Contemporary US Film and Television*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014.
3. Például: Peter Wollen, *Architecture and Film. Places and Non-Places* = Uő., *Paris Hollywood. Writings on Film*, Verso, London – New York, 2002, 199–215.
4. Magyar filmes vonatkozásban nincs tudomásom olyan tanulmányról, amely kimondottan Augé szövegére épített volna. A 2005. október 7–8-án megrendezett *Város & Film: A nagyvárosok vizuális kultúrája* című konferencián szereplő Polyák Levente előadásában kitüntetett figyelmet szentelt a nem-helyeknek, a fogalmat azonban a certeau-i értelemben használta. Lásd Polyák Levente, *Periférikus látás. Az ezredforduló Budapestje fiatal filmesek szemével*, Filmkultúra, 2006. március 10. <http://www.filmkultura.hu/regi/2006/articles/essays/polyak.hu.html> (Utolsó letöltés: 2015. szeptember 22.)
5. Walter Benjamin, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*, ford. Barlay László = Uő., *Kommentár és prófécia*, szerk. Zoltai Dénes, Budapest, 1969, 301–334, 386–394.
6. Wollen, 2002, 200.
7. A digitális technika megjelenésével az experimentális (avantgárd, kísérleti) film határai egyre nehezebben körvonalazhatóak, az irányzatot leginkább a bemutatás (installálás) módja különíti el a videó-művészeti alkotásoktól.
8. A nyugati országokban a kísérleti filmes szcéna képes volt megteremteni az irányzatot támogató infrastruktúrát.
9. *Non-Places* (Karen Mirza és Brad Butler, 1999); *NULL X* (Jan Frederick Groot, 2004); *Non-Place: Passageway* (Justin Ascott, 2011).
10. Augé, 2012, 55.
11. A szürmodernitás gyakran a hipermodernitás szinonimájaként szerepel.
12. Uő., 22. Lichter filmjében időszakosan ténylegesen negatívba vált a kép.
13. Uő., 48.
14. Uő.
15. Lichter a film közepén egy rövid betét erejéig technikát vált, és egy a Disney által gyártott játékvideókamerával forgatott részt illeszt a Super 8-as keretbe.
16. Augé, 2012, 47.
17. Uő., 57.
18. Augé is említi a világűrt, illetve az űrállomást mint nem-helyet; az utazás aktusának vizsgálata ezekre nem terjed ki.

19. Augé, 2012, 59.

20. *Uo.*, 23.

21. *Uo.*, 52.

22. A reflexió kiterjed Lichter teoretikus munkájára is, ez az utalás azonban jelenleg csak egy kis csoport, Lichter doktori disszertációját a megjelenése előtt ismerők számára lehet ismert.

23. Kubrick tematikusan használta Strauss zenéjét a filmben.

24. A filmek közötti formanyelvi összefüggések magától értetődőek.

25. Augé, 2012, 64.

