Vivian Sobchack

„Belevágni”: techné, phüszisz, poiészisz és a lassítás attrakciói

Absztrakt

Sobchack tanulmánya a lassításnak a kortárs filmben történő széles körű használatát összekapcsolja a korai mozi attrakciójával. Mindkettő szokatlan és egymáshoz képest ellentétes irányú mozgást foglal magába: a korai mozi az állóképtől a mozgóképig történő mozgás fokozatait járta be (a forgatási és vetítési sebesség különböző manipulációival), a kortárs akciófilmes jelenetek pedig épp fordítva, gyakran a mozgás lelassításával, már-már állóképpé dermesztésével és gyors vágások alkalmazásával fokozzák a mozgás vizuális és kinetikus illúzióját. A kortárs film érzéki pillanatai, mint például a gyors vágásokkal lassított akciók, közvetlen, elsődleges, testi reakciókat és meghökkentést, ámulatot váltanak ki, mindazonáltal egy olyan technikai apparátus által közvetítettek, mely képes rámutatni a poiészisznek, vagyis a létrehozásnak mind a technikában, mind a természetben (phüsziszben) megnyilvánuló közös működésére. Ez a technika-, illetve természetfogalom azonban nem a modernitás mítoszai által megerősített, az embernek alárendelt, általa uralt természetet vagy technikát tételez. A reveláció tapasztalatában kísérteties hatást, döbbenetet vagy meghökkentést vált ki, ami aláássa a képpé tárgyiasult, megdermedt mozgás szokásos megjelenítéseit, azt ahogyan a filmes apparátus előkészíti a világot ahhoz, hogy képpé váljon. A lassítás technikai eszköze a filmek és az életünk egyre felgyorsultabbnak érzékelt ritmusában Sobchack szerint képes rákérdezni a mozgás mozgására, vagyis a mozgás lényegére, valamint a világ és az észlelésünk közt tátongó szakadékra, melyet a technika tesz érzékelhetővé és ugyanakkor be is tölt.

Szerző

Vivian Sobchack elismert amerikai film- és médiateoretikus, valamint kultúrkritikus. A filmtudományban széles körben ismert könyvei a filmfenomenológia és a sci-fi témakörében íródtak: *Screening Space: The American Science Fiction Film* (New York, Ungar Press, 1987); *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton University Press, 1992). Ezen kívül számos könyv, könyvfejezet és tanulmány szerzője a feminizmus, a film noir és az újmédia területén, a UCLA School of Theatre, Film, and Television oktatója.

Vivian Sobchack

„Belevágni”: techné, phüszisz, poiészisz és a lassítás attrakciói

> Így rejti tehát magában, amit a legkevésbé gyanítanánk, a technika lényegi működése a menedék lehetséges kezdetét. […] Hogyan történik ez? Mindenekelőtt úgy, hogy a technikában megpillantjuk a lényegi működést, ahelyett, hogy csak magára a technikára bámulnánk.
> Martin Heidegger [1]

> Az állóképről a mozgóképre történő áttérés kiemelte magának az apparátusnak a hihetetlen és rendkívüli természetét. Eközben megsemmisítette a kép realitásába vetett naiv hitet.
> Tom Gunning [2]

A *Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century* című jelentős esszéjében ------ amely továbbgondolja az „attrakcióval” és „meghökkentéssel” kapcsolatos vizsgálódásait – Tom Gunning két összefüggő kérdést tesz fel:

1. „Mi történik a modernitásban egy új technika vagy eszköz által kiváltott kezdeti rácsodálkozással, ha az újszerűség a mindennapok banalitásává fakul?” [3]

2. „Visszanyerhet-e a technika valamit az eredeti idegenségéből, ha már egyszer megértették?” [4]

Bár a lassított felvétel a mozi kezdetei óta lenyűgöz és ámulatba ejt minket, a következőkben sajátos vonzerejét kívánom megvizsgálni, ahogyan az „állóképről a mozgóképre történő áttérés” napjainkban természetessé vált háttere előtt feltűnik, amelyet elsőként a filmes apparátus egykor „rendkívüli” természete tett lehetővé. Az „eredeti” mozgás pályájának megfordításával létrejött lassított felvételt (bár sosem éri el a megelőlegezett végpontot, a mozdulatlanságot [*stillness*]) az élőszereplős akciófilmek széles körűen használják napjainkban, főleg annak kifinomult, számítógépes technológiák és effektek által fokozott és kihangsúlyozott változatait. Bár a lassított felvétel mindig is kísértetiesnek tűnt, a kortárs „attrakciók mozijában” egy különösen ellenállhatatlan, sajátos jellemvonással rendelkezik, amely elsősorban az intenzív kinetikus mozgáson és sebességen alapul. A lassítás paradox módon eltúlozza a mozgást azáltal, hogy „gátat vet neki”, és „desztillálja” azt valami olyasmivé, ami a mozgás „lényegének” látszik. [5] Az általam választott cím valójában erre a paradoxonra utal, és – bár nem az – dialektikus

megkülönböztetésnek látszik a lassúság és sebesség, a gátoltság és az akció között. A „belevágni” [*„cutting to the quick”*] jelentése: „gyorsan a lényegre térni”, „eljutni a dolog lényegéhez” [*„cutting to the heart of the matter”*] – de gyorsan, és sérülést okozva. Ez a köznyelvi kifejezés véletlenül jutott az eszembe, mialatt egy borzongatóan fenséges (önálló) szekvenciát, egy virtuóz filmes kardforgatást néztem, amely a *Hős* (Ying xiong. Zhang Yimou, 2002) című filmben – a rendezőnek a rendkívül népszerű harcművészeti műfajban tett első vállalkozásában – két karakter között zajlott le. A kifejezés találó leírásnak tűnt – nem csupán *szó szerinti*, hanem *metaforikus* értelemben is – a jelenetben használt lassított felvétel hiperbolikus használatára.

Mint tudjuk, a „quick” szó az angolban a hirtelen mozgást jelöli, vagy ahogyan azt az *Oxford English Dictionary* megfogalmazza, „olyan esemény, amely rövid időtartam alatt befejeződik, vagy véget ér”. De az *OED* a „quick” szót úgy is definiálja, mint „középponti, létfontosságú vagy a legérzékenyebb pont, az érzés és az érzelem központja”, még pontosabban úgy, mint „lágy vagy érzékeny hús a test egy részén”, mint például „a körmök alatti vagy a gyulladást vagy sebesülést körülvevő rész”. A címben szereplő kifejezésben ez a második jelentés a meghatározó: a „belevágni” ige egy szokatlan megfordítás által maga után vonja a sebességet és az akciót. Ezt az asszociációt a *Hős* váltotta ki bennem, de nem pusztán a kard paradox módon lassított felvételen mutatott „döfésével”, amely halálos sebet hivatott ejteni az ellenfélen, hanem a váratlan filmes műveletek következtében is, melyek gyors „vágásokkal” tagolják a „lassított” akciót; mindezt hirtelen úgy észleljük, mint az elemien „lényegi” és a vitálisan „eleven” paradox „desztillálása”. Így ez a kifejezés a lassítás lankadtabb attrakcióiról való további komplex – és heurisztikus – elmélkedésre szólít fel, különösen a kortárs élőszereplős akciófilmmel való összefüggésben. Ahogy Linda Williams írja, „ma sok film eleve elsődleges céljának tekinti, hogy olyan attrakciók testi izgalmait, zsigeri élményeit szimulálja, amelyek […] magukkal ragadnak egy sokkoló pillanatokkal, gyorsításokkal és lassításokkal megtűzdelt utazásra.” [6]

The Slow and the Blind című rendkívüli tanulmányukban, amely a gyorsítással és a lassítással foglalkozik, Ryan Bishop és John Phillips úgy jelölik meg a „modernitás különös erejét” (amely a filmes technológiát létrehozta, de ugyanakkor általa is alakult ki), mint „egy olyan erőt, amely képes minőségi megkülönböztetést tenni olyan termelési módok között, melyek valójában *ugyanannak a folyamatnak a dimenziói*”. Így amellett évelnek, hogy „a lassúságot […] nem kellene minőségileg szembeállítani a sebességgel, hanem a »lassú« és a »gyors« kategóriáit relatív erőknek kellene tekinteni a »sebesség« kategóriáján belül”. [7] Továbbá a „lassú” és a „gyors” nem absztrakciók, hanem relatív erőkként alá vannak rendelve nemcsak annak a tételező mozzanatnak, amely egymáshoz viszonyítja őket, hanem azoknak a megtestesült és pozicionált szubjektumoknak is, akik ilyenként *érzékelik* ezeket az erőket. Bár a „lassú” és a „gyors” közötti ellentétet (történelmen és kultúrákon átívelve) *univerzálisan* érzékeljük, ennek az ellentétnek a határait, intenzitását és jelentőségét egy sajátos életvilág normatív ritmusainak viszonylatában tapasztaljuk meg, így ezek *történeti* és *kulturális* jelenségek.

Még nem akarok gyorsan előreszaladni, hogy a lassítást olyanképpen határozzam meg, ahogyan az a legkorábbi megnyilvánulásai óta sürget és differenciálisan „felgyorsít” [*quickens*] minket – hiszen

mind a differencialitás (ami lehetővé teszi a kísértetiesre való fogékonyságot), mind a felgyorsulás (ami mozgósítja és fokozza a figyelmünket) azon gyakran feljegyzett hasonlóságok kontextusában jelentkezik, amely napjaink attrakciós mozija és annak történeti előzménye között megfigyelhető. Ezek ugyanannyira jelentősek, mint a köztük lévő különbségek. Ahogy Gunning maga is fogalmaz, „a huszadik század két vége rég elveszett ikrekként üdvözli egymást". [8] Természetesen a „narratív integráció mozija," amely felváltotta a történeti értelemben vett attrakciók moziját (azáltal, hogy kiterjesztette és alárendelte azt), jórészt már elveszítette egységes jellegét. A legnépszerűbb játékfilmek történetei és cselekményei mára a speciális effektek és a különböző izgalmas szekvenciák önálló és látványosan kinetikus „monstrációinak" ürügyévé, kifogásaivá váltak – vagyis olyan elemek alibijévé, amelyek a korai attrakciók moziját jellemezték. [9] A legtöbb kortárs narratíva vagy túlságosan egyszerű és ismerős, vagy lehengerlően nyakatekert, ahogyan azt egy bíráló írja: „A [cselekmény] egyetlen fordulata sem bír nagyobb erővel, mint bármelyik másik, és vagy hamarosan visszasüppedsz az akció hullámzásába és áradatába, és aláveted magad neki, vagy a [kinetikai és vizuális] elragadtatás elborít és elvakít. [10] Az ilyen filmek *raison d'être*-je, hogy megborzongassák, sokkolják, elkábítsák, megdöbbentsék, lehengereljék vagy felkavarják a közönséget, melyet nem annyira a „kibontakozó helyzetek" érdeklik, mint az „azonnali" kielégülés, amit olyan jelentőségteli – érzékileg megtapasztalt – pillanatok kínálnak fel, amelyeknek a narratíva alá van vetve: különálló beállítások és szekvenciák, amelyek kikövetelik saját autonóm és kiterjesztett „pillanataik" elsőbbséget az intenzív mozgás, a látványos és exhibicionista akció és képsor, a speciális effektek trükkszerűsége, [11] valamint a mozgás érzéki telítettsége, a szín és a hang által. Ez az azonnali kielégülés viszont – ahogyan azt a mai közönség ismeri – nagymértékben közvetített azon kifejlesztett és egyre kifinomultabb apparátus által, amely saját revelatív jelenlétét „érezhetővé" teszi minden egyes „látott" borzongató attrakcióban.

Ahogy Gunning a mozi első közönsége kapcsán megfogalmazta, élénk érdeklődésünk a képek technológiája iránt (akár megértjük ezek folyamatait, akár nem) megsemmisíti ezen képek realitásába vetett „naiv" hitünket. Gunning azt állítja, hogy a mozihoz való viszonyunk már a mozi kezdete óta komplex, sőt, egyenesen kifinomult volt. Ez a viszony eleve magában foglalta a *közvetítés és/mint poiészisz* felismerését – annak belátását, hogy a mozi képes átalakítani a világot „az el-rejtettségből az el-nem-rejtettségbe" való radikális és poétikus „létrehozásban" rejlő kölcsönviszony, megkettőződés és mozgás által, melyet Martin Heidegger egyszerre tulajdonít *a techné*nek (a technológia inkább kreatív, mintsem merőben instrumentális „lényegének") és a *phüszisz*nek (a természet benső és ön-létrehozó energiájának). [12] A *poiészisz* kísértetiesként megtapasztalt tevékenyégében a filmképek látható jelenlétbe „hozzák" a „valós" korábban sosem látott megfordítását (vagy *peripeteiáját*), ami, habár a nézők „azonosként" ismerik fel, egyúttal mégis „különbözőnek mutatkozik". [13] Az alapvető kérdés tehát nem annyira az élőszereplős akciókép *valóságosságába* vetett hitünket érinti, hanem az afölött érzett csodálkozásunkat, ahogy a kép mélységesen *valós módon megragadja* a megtestesült tudatot.

Ilyen szempontból a történeti „attrakciók mozija" által kiváltott rácsodálkozás napjainkban teljes erővel újra a felszínre tört eddigi szunnyadásából: nem a köztünk és a világ közti filmes közvetítés

hiányára, hanem a *kép valóságára* való rádöbbenés teszi láthatóvá számunkra *a valóság képét* – más módon és más regiszterben, ami azonban metafizikailag ugyanannyira kihívás elé állít és megvilágító, mint amennyire fizikailag illuzórikus. Tekintettel kettős modalitására a „valóságot" megragadó érzékelés azonban legalább annyira kétértelmű, mint amilyen régen volt, és valójában még kétértelműbbé vált a mai élőszereplős akciófilmben, mely magába foglalja a digitális szimulációnak harmadik módozatát és regiszterét, amely csakis *valós képeket* termel (ez utóbbiak, bár gyönyörködtetőek, eltörlik azt az összekötő kapcsot, amely lehetővé teszi a kísérteties megfordítást, a kétértelműséget és a metafizikai értelemben vett sokkot). Így az az átható érzés, hogy a „valóság képét" nézzük, most is, mint akkor, komplex indexikalitásra utal, amelynek kevésbé van köze az *átlátszóság illúziójához*, mint a *reveláció tapasztalatához*. A filmes apparátus révén a valóság „fel-ismerődik" [*„re-cognized"*] – és előáll a létezés borzongató sokkja és veszélye, amit a döbbenet vált ki, ahogy Heidegger szerint „a technik*ában* megpillantjuk a lényegi működést, ahelyett, hogy csak magára a technik*ára* bámulnánk". [14] Ahogyan az első nézők, akik kapcsán Gunning cáfolta, hogy az egyszerű naivitás foglyai lettek volna, amikor a hirtelen „előállás" feletti döbbenettől, félelemtől, rettegéstől és gyönyörködéstől elakad a lélegzetünk, az nem csupán légzési [*respirational*], de lelkesítő [*inspirational*] értelemben is veendő – egzisztenciális *lélegzetvétel* [breath], valamint egzisztenciális *emelkedettség* [breadth]. [15] Gunning szerint az ilyen megtestesült reakciók „az apparátus azon erejének [mélyreható felismerései], amely képes elsöpörni a korábbi megcsontosodott valóságérzékelést". Gunning így folytatja: „A világról való tudásunk törékenységének ezen örvénylő tapasztalata a vizuális illúzió erejével szemben létrehozta az élvezet és a szorongás keverékét, melyet a populáris művészet szállítói szenzációnak és borzongásnak kiáltottak ki, amelyen aztán megalapították az attrakciók új esztétikáját." [16]

De „az attrakciók új esztétikája" természetesen többé már nem teljesen új, és mi nem vagyunk a mozi első nézői – a köztünk lévő hasonlóságok ellenére sem. Sőt, az a felismerés, hogy napjainkban valamilyen módon mégis „ugyanazok" a nézők vagyunk, mint az első nézők, „különbözőnek mutatkozik" – egy kísérteties és drámai *peripeteiá*ban vagy az elvárások és a perspektíva megfordításában. Ha *az állóképről a mozgóképre történő áttérés* – ahogyan azt Gunning állítja – felállítja az „attrakció" ősjelenetét a mozi korai nézői számára, akkor az én érvelésemben az ősjelenet a mai látványosan kinetikus és high-tech moziban drámaian *fordított*: ma *a mozgóképtől az állóképig történő átmenet* a különösen megdöbbentő és metafizikailag felkavaró. Mindazonáltal annak érdekében, hogy helyesen ítéljük meg ezt a megfordítást, fontos kihangsúlyozni, hogy mi az „ősi" mindkét jelenetben, hogy ami „vonz", az nem csupán az „állótól a mozgóig" vagy „a mozgótól az állóig" való átmenet, hanem az egyik végponttól a másikig való *mozgás* – ami valójában maga *a mozgás mozgása*, mely a lassításban láthatóvá válva elfoglalja e két végpont közti kísérteties teret, és mindkettőt pusztán „ugyanannak a folyamatnak különböző dimenzióiként" fedi fel.

A mozgás, valamint a rácsodálkozás pályáján történt megfordítás történetileg nem is annyira meglepő. Ahogy azt Gunning hangsúlyozza: „A rácsodálkozás eredendően ingatag és átmeneti élmény. Fárasztónak találjuk, hogy folyamatosan csodálkozzunk ugyanazon a dolgon. A

csodálkozás átadja a helyét a megszokásnak." [17] Továbbá mivel mindig kitett a módosításoknak és a megfordításnak, ezt az átváltást „a világhoz való változó viszonyaink idézik elő, s ezeket a viszonyokat a nyelv, a gyakorlat, a reprezentáció és az esztétika irányítja vagy téríti el". [18] A 19. század fordulóján a sebesség új technikái (és ezek reprezentációi) megdöbbentették, sokkolták, zavarodottá tették és gyönyörködtették az életvilágban megélt testeket – ezek a fenomenológiai hatások *a lassúból a gyorsba* történő mozgás hirtelen váltásának radikális jelentéséből keletkeztek. Ahogyan azt Stephen Kern írja a *The Culture of Time and Space: 1880-1918* című könyvében: „[A]z élet iramát befolyásoló technológiák közül a korai mozi formálta a leginkább a *differenciális* sebességekről való közgondolkodást". [19] Bár a lassítás már a korai moziban is használatos volt (leggyakrabban a kézifogantyús forgatás és a vetítési sebesség közötti különbségek, de a természeti jelenségek alkalmi „tudományos" filmezése által is), [20] a korai mozi történetileg nem volt rákényszerítve a „lassítás" *sajátos trópusként* való használatára, hogy rámutasson a gyorsítás új és egyenlőtlen érzékelésére. A korai mozi inkább saját *kontextusában* juttatta érvényre a „lassítást": nem csupán a reprezentáció korábbi formáinak, hanem egy hirtelen eltűnő életvilágnak is ez volt a *visszamaradt előfeltétele* vagy *alapja*. Így, a mozi által hangsúlyozva, az „új technológia" kiterjedő befolyása, ahogy azt Kern írja, fenomenológiai értelemben „felgyorsította a jelenlegi létezés tempóját, és lassúvá alakította az elmúlt évek emlékezetét – mindenki identitásának anyagát." [21] Kern hozzáteszi: „Amennyire gyorsan reagáltak az emberek az új technológiára, a korábbi életük irama mindinkább lassításnak tűnt számukra." [22] Ugyanakkor Kern azt is megjegyzi, hogy ez „az iram kiszámíthatatlan volt", valamint hogy „a mozihoz hasonlóan nem egyenletesen gyorsult." [23]

A 20. század fordulóján a gyorsulás pályája és ténye többé már nem kiszámíthatatlan. A sebesség és a technológiák, amelyek fenntartják, és még rohamosabban gyorsítják, kellőképpen ismertek lettek, így a felgyorsult mozgás differenciális váltásainak fenomenológiai érzékelésében nem a lassútól a gyorsig, hanem inkább a gyorstól a még gyorsabbig történő váltást érezzük. Ez differenciális szempontból kevésbé különbözik és kevésbé kiszámíthatatlan mozgás, mint az, ami az előző század fordulóján előtérbe került. Tehát egy újabb köznyelvi kifejezést megfordítva, minél inkább ugyanazok maradnak a dolgok, annál inkább megváltoznak. A filmek „mozgásának" érzéki teljessége és hiperbolikus bemutatása közepette és egy olyan (nem pusztán filmi) világban elmerülve, amely a sebesség felgyorsított érzékelése (és az ezzel összefüggésben érzett időhiány) által jellemezhető, mára már történetileg és kulturálisan is hozzászoktunk a gyors mozgáshoz, bár ez el is tereli a figyelmünket, akárcsak azok a technológiák, amelyek felgyorsították azt. Így nem meglepő, hogy a mozgás *meggátolása* és lelassítása napjainkban különösen és rendkívüli módon érint minket – főleg (de nem kizárólag) akkor, amikor a lassított felvétel hiperbolikus használata ámulatba ejt és megdöbbent, amint a saját mindennapi sebességünket és a mozi sebességét kísértetiesen megfordítja. Ugyanakkor, ahogy azt a fentiekben hangsúlyoztam, a mozgás ezen meggátolása és lassítása nem egyenértékű a mozgás *megszűnésével*. Ellentétben a „kimerevített képkockával", és a filmes és társadalmi élet növekvő gyorsaságával szemben, a lassítás műveletei és hatásai szemmel láthatólag és érzékileg kérdeznek rá ezekre a gyorsulásokra, egy olyan „revelációban", amely nem a mozdulatlanság, hanem magának a *mozgás* „lényegi" *mozgásának* feltárulása. Továbbá, a mozgás lényegének ez a feltárulása az *idő kiterjesztett érzékelésével* együtt

jelenik meg – azzal, aminek napjainkban éppen híján vagyunk.

Vegyük szemügyre a *Hős* egyik jelenetét, amely ezt a tanulmányt is inspirálta, s amely csak egyike a film azon jeleneteinek, melyek szó szerint és metafizikailag is a gyorsított mozgás „elevenébe vágnak" a lassítás sajátosan eltúlzott használatával. A szekvencia (amely maga is egy önálló betét) a kinetikus akciójelenet és a lassítás gyönyörű, ám hagyományos kombinációjával nyit, bemutatva az ügyes kötéltáncolás és a bravúros fizikai teljesítmény összhangját. Ebben a jelenetben Névtelen (a film egyik központi karaktere) egy csapat testőrrel harcol, majd le is számol velük, hogy megküzdjön a nagy kardforgatóval, Végtelen Éggel egy rituális küzdelemben, amely valószínűleg az utóbbi halálával ér véget. A szóban forgó jelenet lenyűgöző vizuális szimmetria által bontakozik ki – mind a kompozíció, mind a mozgás terén. A díszlet egy sakkház részlegesen fedett udvara, ahol az eső átszivárog a tető nyílásain, és egyenesen a két férfire hull (és egy vak zenészre, aki a kettejük küzdelméhez játszik). Az izgatott, balettszerű mozgásaik és kinetikus kardforgatásaik ellenére a két férfi viselkedése majdhogynem „méltóságteljes" [*„stately"*] (a szó „statikus" és „lassú" értelmében). Ugyanakkor a legtöbb beállítás, bármennyire is gyorsan vannak megvágva, majdhogynem tablóként funkcionál, és – az intenzív akciónak tűnő szekvencia közepette – mindenre kiterjedő megelőlegezett nyugalom [*stillness*] árad. (Ha volna ilyen szó, szívesebben használnám itt a „megállított-ság" [*„stilled-ness"*] kifejezést.)

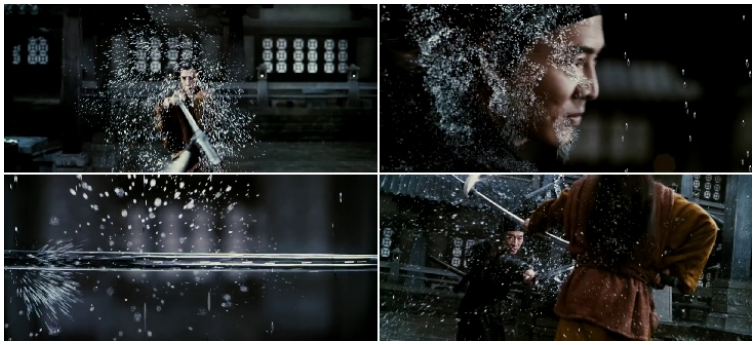
A szekvencia egészére, akárcsak az azt megelőzőre, a lassítás (különösen a harcművészeti műfajban) konvencionálissá vált használata jellemző, hogy központozza, és az ellentétek által hangsúlyozza az akciójelenet erejét és sebességét, valamint annak kiterjesztésével előtérbe helyezze és bemutassa a fizikai testek virtuozitását a mozgás szélsőséges megjelenítéseiben. Ennek következtében a lassított beállítások az akcióba vannak beillesztve, hogy kihangsúlyozzák az apró részleteket, vagy hogy megnyújtsák a mozgás sajátosan kecses pályáját: a puha bőrcipő fröccsenését az esős macskakövön, a test ívét, ahogyan lelassított tombolását a levegőbe írja. A szekvencia ugyanakkor a két férfi nyugodt arcának közelképeit is beiktatja az akció rohamai közé, ahogyan a szemhéjukat leeresztik egy rövid meditáció erejéig, ami rímel arra, ahogyan a szekvencia nem csak a mozgást, hanem az időt is lelassítja. Az összecsapás leírásának hangalámondásában Névtelen ezt mondja: „Nagyon sokáig álltunk egymással szemben. Egyikünk sem mozdult, miközben küzdelmünk az elménk mélységeiben bontakozott ki."



Hős (Ying xiong. Zhang Yimou, 2002)

De van még más is a tarsolyban a számunkra, és ebben mutatkozik meg a lassítás további funkciója

az összekapcsoló központozáson, az elidőző részletezésen vagy egy kiterjesztett fizikai akción túl, ahol a lassítás revelatorikussá, kísértetiessé és meghökkentővé válik. A gyors akció ideges kapkodásaiból faragott meditatív tér-idő paradox természete olyan beállítások rendkívüli sorozatának gyors vágásában tetőzik, melyek a statikusan töltött mozgásuk és mikrotemporális sebességük miatt válnak emlékezetessé – ezeket az esőcseppek extrém lassítása jelöli és hangsúlyozza, ahogyan azok függőleges hullását lélegzetelállítóan eltéríti a két harcos fegyvere és teste. Nagyközeliben láthatjuk a képernyő bal oldaláról, hogy Névtelen kardja – extrém lassításban – előrelendül, és szabályosan keresztülvág az egyes vízcseppeken, ahogyan a képernyőn kívül lévő Végtelen Ég felé mozdul. A következő beállításban a majdhogynem felfüggesztett esőcseppek függönyének háttere előtt, Névtelen – akit közelképen látunk – a képernyőn kívüli ellenfele felé rohan, miközben az arca az esőben a cseppeket zuhatagszerűen, mint az ékszereket, szétszórja, ahogy áthalad közöttük. Néhány képpel később a lószőr bojt Végtelen Ég lándzsáján – Névtelenre és ránk szegeződve – a képernyő középpontjához közeli kristályszerű cseppek körkörös örvénylését rajzolja ki extrém lassításban. És végül, a jelenet utolsó előtti beállításában, a körkörös örvénylés erre rímelve újra kirajzolódik, ahogy Névtelen kardja – amely Végtelen Égre, s nem ránk mutat – lassan keresztülhalad az esőn a végső és halálos vágás felé.



Hős (Ying xiong. Zhang Yimou, 2002)

Mi a különösen meghökkentő ebben az esetben? Ahogy azt már jeleztem, a lassított felvétel mint kortárs „attrakció” az akciófilm konvenciójává vált – nem csupán a harcművészeti műfajban, hanem sok más műfajban is, amelyek előtérbe helyezik és felnagyítják az olyan felgyorsított mozgásokat, mint a hatalmas robbanások és a bravúros fizikai mutatványok, és ezek lelassításával zsigerileg teszik láthatóvá a mozgások alkotó és elemi mikroritmusait. [24] Mivel napjaink mozijában (Gunning terminusával a „Spielberg–Lucas–Coppola-féle hatásmoziban”) gyakran és sokszor (kognitív értelemben) banálisan használják a lassítást, azzal is lehetne érvelni (ahogy azt Gunning is teszi), hogy a lassított felvétel, melyet én „attrakcióként ünneplek”, mára puszta „hatássá” lett lefokozva, vagyis olyan „attrakcióvá”, melyet a megszokás és a narratíva ténylegesen magába foglalt és „megszelídített.” [25]

Ha követjük Gunning érvelését, akkor ennek az önálló és erőteljes „attrakciónak” a történeti „megszelídítése” vagy átalakítása integrált, esetleg látványos technológiai „hatássá” számomra úgy tűnik, mint annak egyik jelentős változata, amit Heidegger úgy jellemzett, mint a világnak (mint *phüszisz*nek) a modernitás technológiái által történő átalakítása a „világkép” redukált és irányított

fennhatósága alá. „A világkép – írja – ezért, lényegien értve, nem a világ képe, hanem a képként megragadott világ." [26] A „világkép" elrejti a *phüsziszt* azáltal, hogy magába foglalja és „megszelídíti", miáltal „a létező előállítottságban vagy megjelenítettségben lévővé válik". [27] Így a *phüszisz poiészisz*e (azon kísérteties ereje, hogy önmagából mozgást hozzon létre) elhomályosul, és a modern technológia ereje által létrehozott reprezentációs „állvány [*enframing*]" [28] által korlátozódik – egy olyan erő által, amelyet (bár Heidegger nem említi) a mozi rendelkezésre állító vagy bekeretező [*enframing*] műveletei tettek leginkább szó szerintivé és konkréttá. A *phüszisz* puszta „állománnyá" válik: a világ látszólagos bennfoglalásának [*containment*] és uralásának [*mastery*] „erőforrásává." A következmény, ahogy Heidegger írja, az, hogy „mindenekelőtt elrejti az állvány azt a feltárást, ami a *poiészisz* értelmében a meglevőt megjelenteti, létrejönni hagyja". [29] A *poiészisz* a kalkulációra korlátozódik (természetesen a mai filmeket és a látványos számítógépes grafikai „effektjeiket" tapasztalva, ezt a redukciót a puszta „gyönyör" formájában érzékeljük). Így „a nyitott tárggyá lesz". [30]

Mindazonáltal a világ nem igazán uralt és nem minden attrakció szelídíthető meg könnyedén. A látványos digitális szimulációk ellenére, amelyek manapság gyakorlatilag kiszámolják és helyettesítik a világot, ezek az attrakciók arra emlékeztetnek, hogy a világ nem uralható vagy nem utasítható el a technológiai behelyettesítés és szimuláció vagy akár a filmes vetélkedés által. Ezek azok az attrakciók, amelyek fennmaradnak, és bizonyos fokig legyőzik és megtörik a „hatályos" narratív kötelékeiket. Így a legáltalánosabb, meglepetést nem okozó filmek is (ha csak egy beállítás vagy egy szekvencia erejéig) a kísérteties *eredetiségük* drámai és felforgató felismerésének bámulatába ejthetnek. Ezzel kapcsolatban Scott Bukatman írja: „Lehetséges amellett érvelni, hogy az attrakciók új bomlasztó, megszakító funkcióval rendelkeznek, [és] hogy a narratíva nem teljesen (vagy egyszerűen) foglalja magába (vagy szelídíti meg) az attrakció sajátos energiáit." [31]

Ez különösen időszerűnek tűnik, mikor a szóban forgó attrakció – jelen esetben az élőszereplős film akciójeleneteiben alkalmazott extrém lassítás – nem csak hogy hirtelen a mozgás elevenébe vág, hangsúlyozva a kortárs létezés felgyorsított mozgását, de ugyanakkor a perceptuális és metafizikai „érzékeny pontnak" is az elevenébe talál. A filmes technológia által a lassítás tetőpontja nemcsak azon mozgások mikromozgásait és radikális energiáit tárja fel, melyeket folyamatosan megélünk, de nem tudunk megragadni, hanem ugyanakkor rákérdez, feltárja és kiterjeszti az antropocentrikus tájékozottságunk rendkívül szűk mértékegységét és a „világban való lét" szokásos észlelését. Így a közepébe vágva, rá vagyunk kényszerítve arra, hogy felismerjük, hogy egyszerre vagyunk túl gyorsak és túl lassúak az időbeliség tekintetében, túl nagyok és túl kicsik a térben ahhoz, hogy érzékelni tudjuk a mozgás mozgásait – nem csupán a saját mozgásunkat, hanem ami fontosabb, a *phüszisz* mozgásait: a természeti világ alapvető mikro- és makromozgásait. Olyan erők és energiák kísérteties filmes látomásaival szembesítve, amelyek személyesen hatnak ránk, de amelyeket technikai segítség nélkül nem láthatunk, a másféle, differenciális téridő, melyben élünk, de melyet nem kifejezetten érzünk, kétszeresen is sebet ejt az „érzékeny pontunkon": először azáltal, hogy felismerjük a szakadékot az észlelésünkben, melyet a technika feltár és betölt; másodszor azáltal, ahogyan a technika hirtelen feltárja (nem megszelídíti) a *phüszisz*t mint a

„természet” önmagát létrehozó természetét, ami meghaladja a mi antropológiai és technikai felfogóképességünket, annak ellenére, hogy a *phüszisz* életereje táplálja azt.

Persze (gyakran) „a csodálkozás idővel szokássá kopik”. Mindazonáltal, amikor a mozi belevág az olyan túlzotton lassított képekbe, mint amiket leírtam a *Hős*ben – amelyek ugyanúgy megtalálhatóak számtalan akciófilm lassított robbantásaiban, mint például a *Die Hard 3* (Die Hard: With a Vengeance. John McTiernan, 1995), vagy a *Mátrix* (The Matrix. Andy Wachowski, Lana Wachowski, 1999) sokkal komplexebb és összetettebb „bullet time” megoldása –, banális effektjei „attrakcióként” új energiákra tesznek szert – erőteljesek és lenyűgözőek a maguk „robbanékony, meglepő vagy az időt összezavaró” [32] jellegükben. És valóban, épp amikor az attrakció „meglep” és „megzavar” minket az észlelésünk és habitusunk legmélyebb szintjein, a megszokás, ahogy Gunning állítja, „hirtelen vagy éppen katasztrofálisan visszaalakulhat a felismerés sokkjává”. [33] Így például a *Hős*t nézve, miközben a konvencionális lassított részletek vagy akrobatikus mozgások attrakciói „terelik el” figyelmünket, előfordulhat, hogy a teljes és elmélyült figyelmünket a lassított esőcseppek szélsőséges bemutatásának szenteljük – megdöbbenve mikromozgásaiktól és mikroidőbeliségüktől egy olyan kísérteties térben, amelynek a karakterek részei, de nem élik meg és nem lakják be azt (miként mi sem éljük meg azt, ahogyan esik az eső, amikor kilépünk a moziteremből). Az esőcseppek lassított zuhataga és örvényei ebben a pillanatban sokkal jelentősebbek és izgalmasabbak – sokkal „kézzel foghatóbbak”, bár elvontak, sokkal elragadóbbak, bár filozófiailag „veszélyesek” – mint a férfi és a dárdája, aki a történetben megzavarja az esésüket. [34] Az esőcseppek és mikromozgásaik, a különös tér, melyet elfoglalnak, a narratívától független tér- és időbeliségüket erősítik, és ezáltal elnyomják a narratívát – még ha metafizikai gravitációjuk „aurájával” ruházzák is fel azt.

Ezekben az esetekben, mondhatnánk, a narratíva „a helyére van rakva.” Tehát amikor a radikális mássága előtérbe kerül, a lassítás korlátozza a narratíva antropocentrikus időbeli jelentőségét azáltal, hogy feltárja a *phüszisz* idő- és térbeliségét, ami minden emberi észlelésen és törekvésen „túl” és „alatt” helyezkedik el. Itt a szélsőségesen extrém lassított közelik többé már nem pusztán egy nagyobb, megérthető (és megértett) akció kisebb metonimikus „részleteiként” funkcionálnak, hanem inkább metaforikusan informálják és felülírják a narratíva időbeli és térbeli drámáját egy másik, sokkal elemibb és átfogóbb dráma által. A *Hős* a paradigmatikus esete – ha kisebb mértékben is – sok kortárs populáris akciófilmnek. Tele van autonóm beállításokkal és szekvenciákkal, amelyek a *phüszisz* lassú és desztillált mozgásának előtérbe állításával feltárják annak *poiésziszét* mint tér- és időbeli „különbséget az azonosságban.” Nézzük a karakterek haját, ahogy ábrándosan cikornyás alakzatokat metszenek a szélben; a selyemruhák érzéki hullámzásait és a mozgás és levegő által felkavart függönyök hömpölygését; a vöröslő levelek lassított szélörvényét, amelyben két nő harcol egymással figyelmen kívül hagyva a gravitációt; a könnyedén sikló szitakötőknek tűnő férfiak által keltett lassított fodrozódást a tükörsima tavon; és persze az esőcseppeket. Amit a lassítás és a megállított-ság előtérbe állít az emberi dráma mesterkéltségén belül, de azzal szemben is (egyszerre mérsékelve és mitikussá vagy epikussá téve azt), az nem más, mint maga a mozgás *elemi* mozgása. A *Hős*ben, a lassítás permutációin keresztül,

a filmes *techné poiészisz*e feltárja a világ (a *phüszisz*) *poiészisz*ét, mely egyszerre bámulatba ejtő és kísérteties, mert az, ahogyan a mozgást önmagából „létrehozza", láthatólag nem oly módon van megragadva (és nem úgy megkapó), mint „egy önálló állapot, hanem mint ami inkább egy olyan egység ingatag *apóriá*jához áll közel, amely annyira önmagában áll, hogy már-már a szemünk láttára foszlik szét". [35]



Hős (Ying xiong. Zhang Yimou, 2002)

Ez az „attrakció" autonómiája annak leginkább fizikai – és metafizikai – állapotában. És ez olyan találkozás a filmes „realizmussal", amely teljesen más nagyságrendű, mint a megszokott. Ez a találkozás nemcsak hogy megborzongat és megelőz minket a filmes technológia feltáró ereje által, hanem sokkolja és elhelyezi bennünk a pszichoszomatikus érzéket arra vonatkozóan, ami egy rendkívül körülhatárolt filmen kívüli nézőpont a fizikai világról, melyről azt hisszük, hogy mi és a technológiánk leigázta azt. Egy ilyen kinyilatkoztatás – a „világképből" létrejövő „el-nem-rejtettség" – kikényszeríti a megdöbbent és félelemmel eltöltött felismerést, hogy bár *benne* is vagyunk a fizikai világban és *hozzá* tartozunk, annak legtöbb mozgása nem „értünk" van. Így a túlzottan lelassított esőcseppek, amelyek a *Hős* drámai csatájának emberi tér-idejébe hullnak, annak mélyreható (talán tragikus) „felismerését" idézik elő, ami drámaian megfordítja a tájékozódásunkat – a világban és annak feltételezett uralását illetően. Ez nem más, mint az „ *anagnorészisz* mint *peripeteia*", ahogy Samuel Weber körülírta: itt, ahogyan a filmkép bizonytalan „valósága" esetében is, „egy olyan alakzatról van szó, amely kísérteties felismerése annak, ami azonosként különbözőnek mutatkozik". [36] Továbbá, ez az azonosságban való kísérteties különbség „nem kizárólagosként, ám […] konvergensként [tárul fel] (bár, ismétlem, nem egyszerűen azonos)", és általában „egy bizonyos fajta »teatralitásban« nyer alakot". [37]

De milyen fajtái lehetnek a nem kizárólagos konvergenciának és a teátrálisnak? Az első esetben, különösen a mai digitálisan fejlesztett moziban, a *phüszisz* másféle időbeliségének konvergenciája a hétköznapi – és felgyorsult – emberi „cselekvések" temporalitásával nem csak az utóbbi lassított vagy gyors mozgás által való megszakításaként és központozásaként fordul elő (a gyorsítás megszokott, és gyakran komikus), hanem – rendkívüli módon – a *differenciális időbeliségek egyidejű összeszerkesztése* által, ami egymáshoz képest *láthatóan relatív* időbeliségekként jellemzi azokat. Tehát az elképesztő módon felfüggesztett esőcseppek a *Hős*ben eltérő ritmusban hullnak, mint azok, amik Névtelen arcáról lassú zuhatagban hullnak alá, vagy amik Végtelen Ég dárdájának gyorsabb mozgásait visszhangozzák. Így a *Mátrix*ban a golyók mikromozgásai kikerülhetők Neo

lassúbb emberi mozdulataival, aki azonosságában különböző, és egy kísérteties és megtévesztő megfordításban ezúttal „gyorsabb a gyorsuló golyónál". Amit a digitális lassított képi ábrázolás valóban bemutat, az a mozgás *lényegi relativitása*. „Gyors" és „lassú" nem ellentétekként tárulnak fel, hanem „minőségi megkülönböztetésekként, […] tehát valójában *ugyanazon folyamat különböző dimenzióiként*". Tehát, ahogy Bishop és Phillips írja: „A vizuális érzékelés kudarca a természet teljes komplexitásában való megragadására a technológia lehetőségévé [válik] […]. Hogy megértsük és reprezentáljuk a természet sebességét (és a természetben való sebességet), le kellett lassítanunk nyugvópontjára". [38]

Ezzel elérkeztünk a második példához: annak „teatralitásához" vagy exhibicionista jellegéhez, ahogyan a technológia „érzékeny pontja" a lassított felvétel által „feltárul"– nevezetesen a *phüszis* szel való azonosságának és a tőle való különbözőségének nem kizárólagos konvergenciájához. Vagyis a *techné* a leglassúbb mozgásban „létrehozza" és feltárja a *phüszisz* elemi és ön-létrehozó erejének elsődleges „létre-hozását"; mindez úgy tárul fel, mint a technológia saját másodlagos kreatív és feltáró erejének a kijátszása. Ami a *techné*n keresztül konvergens és feltárt és a bámulatba ejtett néző által „fel-ismert", az nem más, mint az erők hirtelen megfordításának mélyreható és kísérteties kiállítása, amelyben a „világkép" átadja látszólagos elsőbbségét a „világnak". Bár számunkra csak a *techné* kreatív ereje által látható a „létrehozás", amit a *techné* és a *phüszisz* nem azonos konvergenciája bemutat, az, hogy a *techné* csupán a *phüszisz* („a magától kibomlás") kezdeti és megalapozó erejével való versengés. [39] (A számítógépes grafikák, amikor filmes szempontból „lényegesek," nem versengenek, hanem *szimulálják* ezt az erőt, és így nincs meg bennük az a nem azonos konvergencia, ami kihívást intézhetne a „világképnek".)

Nem meglepő tehát, hogy a filmes apparátuson csodálkozó korai nézők különösen vonzódtak azokhoz a dolgokhoz – és rendszeresen kommentálták azokat –, „amiket manapság a jelenetek esetleges kísérő jelenségeinek tekintenénk: a kohóból felszálló füstöt, a gőzmozdonyból kiáramló gőzt, a téglaport egy lerombolt falról", [40] vagy akár azt, „ahogy a szél keresztülfúj a fák levelein és a tenger hullámainak ritmikus mozgását". [41] Ahogy Vachel Lindsay írta 1915-ben: „A leggiccsesebb némafilm is tartalmazhat csodálatos tengeri látképeket. Ez a része pedig biztos, hogy majdnem mindig jó. Ez alapvető erőforrás." [42] Nyilvánvaló, hogy heideggeri kontextusban a tenger mint „alapvető erőforrás" Lindsay-féle elképzelése nemcsak hogy jövőbelátónak tűnik, de kétértelműnek is. Közvetlenül – habár váratlanul – megelőlegezi a filozófus kritikáját a modern technológiáról, mint ami a világot „világképként" „állítja rendelkezésre [*enframing*]", a *phüszisz*t pedig pusztán a modern emberek számára való „alapvető erőforrásként" fogja fel, visszafogva [*contained*] és elrejtve valódi erejét. Mindazonáltal Lindsay – közömbösen a „giccses dráma" által elrejtett világgal szemben – az „erőforrás" szót használja arra, hogy felismerje a tengert, mint elsődleges „attrakciót" – fel-ismerve azt is (anélkül, hogy szüksége lenne a lassításra, mint ma nekünk), amit a filmes *techné* hirtelen „feltárt": a világot, s nem a technikát, mint „alapzatot". Ahogy Dai Vaughan megjegyzi, ami igazán lenyűgözte a korai nézőt, az „maga a tenger *valamilyen metafizikai értelemben* vett jelenléte volt: az a tenger, amelyet felszabadítottak a fáradságos munkával megfestett előterek és a szóképek kidolgozottsága alól". [43] Így aztán akkor is, mint

most, „így rejti tehát magában, amit a legkevésbé gyanítanánk, a technika lényegi működése a menedék lehetséges kezdetét [*upsurgence*]” (130). Lindsay, miközben a moziban a tenger lüktetését [*upsurging*] nézte, „a technik*ában* megpillantotta a lényegi működést, ahelyett, hogy csak magára a technikára bámult volna.”

Heidegger azt írja: „a *Phüszisz* a legmagasabb értelemben vett *poiészisz*”, és így folytatja (amivel napjainkban „létre-hozná” a szélsőséges lassítás túlzó használatát): „Mert a *phüszisz*ben jelenlévőben magában van a megalkotó létrehozás kifeslése, mint például a bimbó kifeslése.” [44] Paradox módon kézzelfogható, ahogy a filmes *techné* kreatív ereje által való „létre-hozás”, a *phüszisz szó szerinti meta-fizikává* válik: „az elsöprő erő, az eleven energia ragyogó kitörése fáradhatatlanul megjelenik és a létezőket a fénybe hozza”. [45] Az élőszereplős akciófilm kísértetiessége tehát ezen paradox szó szerinti meta-fizikában tűnik elő, melyben a *techné poiészisze* és a *phüszisz* nem pusztán összekapcsolódnak és megkettőződnek, hanem kibogozhatatlanul és kétértelműen konvergensek: azonosak, de nem ugyanazok.

Napjainkban persze e *kettős poiészisz*re való rácsodálkozást általában természetesnek tekintik – kivéve, ha a lassított felvétel kidolgozott műveletei előtérbe állítják, vagy ha a meditatív tér-időben, amit létrehoz, foglyul ejti a nézőt. Ennek ellenére megmarad a látens – és valóban megalapozó – ereje. Ahogy Gunning állítja, az „új technológiák”, mint például a mozi, egyrészt előidéznek „egy rövid életű csodálkozást, amely a szokatlanságon alapul, és amelyen felülkerekedik a folyamatos leleplezés”, másrészt ugyancsak előidézik „a kísérteties talán kevésbé drámai, viszont maradandóbb értelmét, azt az érzést, hogy mágikus műveleteket foglalnak magukba, melyeket az ismerősség és a megszokottság elfedhet, de nem tud teljesen elpusztítani. Meglapul a racionális fedezéke alatt, készen az újbóli kirobbanásra.” [46] A csodálkozással és a meghökkentéssel kapcsolatban Heidegger is egyetért abban, hogy „[m]égis elborzadhatunk. Mitől? Ama másik lehetőségtől, hogy a technika dühöngése mindenütt berendezkedik, mígnem egy szép napon az összes technikaiságon keresztül át nem lényegzik a technika lényege az igazság színrelépésével.” [47]

Heidegger számára az „igazság” (vagy *alétheia*) lényegi, de nem abszolút; nem a „helyességről” szól, vagy valaminek a benyomásáról, ami „megfelel” egy külső valóságnak, hiszen az „naiv” realizmus lenne. Inkább egy „benső” feltárulása „a dolog lényegének”, a dolgok „eleven” középpontjának és „lényegének” megmutatkozása. Az attrakciók mozija, ahogy Bishop és Phillips állítják, „a modernitás trópusainak virtuális enciklopédiája: ágencia, felügyelet, technikai merészség, sebesség, (emberi és gépi) intelligencia, a láthatatlant láthatóvá tévő erő és az esztétika és technológia közötti bensőséges viszonyok összessége”. [48] Manapság a lassítás egyfelől előtérbe helyezi és dicsőíti ezeket a trópusokat. Másfelől viszont feltárja, hogy egy sokkal erősebb „igazságon” – egy alapvető „lényegen” – nyugszik, ami felülmúlja a mozi és a modernitás hatalmát.

Így tehát a lassítás egyszerre szolgál a modernitás *memento mori*jaként és kísérteties megerősítéseként. Megvizsgálva a modernitás legkorábbi és legkésőbbi fázisainak differenciális sebességét, a lassítás alapvető felfedezései radikálisak – potenciálisan fenségesek és veszélyesek a

megsebzésre való képességükben. Valóban „elevenébe vágnak”, nem csak a sebességnek, de modern életünk szívének is.

Fordította Füzi Izabella és Hrivnák Anita

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Vivian Sobchack: „Cutting to the Quick”: *Techne, Physis,* and *Poiesis,* and the Attractions of Slow Motion. In *The Cinema of Attractions Reloaded*. Szerk. Wanda Streuven. Amsterdam University Press, 1999. 337-351.]

Jegyzetek

1. Martin Heidegger: The Question Concerning Technology. In uő: *Basic Writings*. Ford. William Lovitt. Szerk. David Farrell Krell. New York, Harper and Row, 1977. 314. Magyarul: Heidegger, Martin: Kérdés a technika nyomán. Ford. Geréby György. In *A későújkor józansága* II. Szerk. Tillmann J.A. Göncöl Kiadó, Budapest, 2004. 111-133. 130. [A fordítást helyenként módosítottuk. Itt szeretnék köszönetet mondani Fogarasi Györgynek a Heidegger-idézetek magyarításában nyújtott segítségéért. – *A szerk*.]
2. Tom Gunning: An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator. In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Szerk. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York, Oxford UP, 1999. 832.
3. Tom Gunning: Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century. In *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*. Szerk. David Thornburn és Henry Jenkins. Cambridge, MIT Press, 2003. 42.
4. Uo. 45.
5. Szándékosan választottam itt a „gátat vet” [*forestalling*] és a „desztillál” [*distilling*] szavakat az *OED* néhány definícióját kölcsönvéve. A „gátat vet” jelentései többek között „megakadályoz, gátol, megelőlegez”. (A „gátat vet” a továbbiakban jelen szövegben a „gátat vet aktusát” és az „általában vett megelőlegezést” jelenti.) A „desztillál” a „still” szó (jelentései magyarul többek között: állófénykép, állókép, képkocka) jelentéseire játszik rá, ugyanakkor a desztillálás kivonatoló folyamatát is jelenti, amely létrehozza a „kivonatot vagy absztraktot”, és egy „finomított és koncentrált kivonatot/lényeget [*essence*]” teremt egy dologból vagy szubsztanciából.
6. Linda Williams: Discipline and Fun: Psycho and Postmodern Cinema. In *Reinventing Film Studies*. Szerk. Christine Gledhill és Linda Williams. London, Arnold, 2000. 357. Magyarul: Williams, Linda: Felügyelet és mulatság. A *Psycho* és a posztmodern film. Ford. Tóth Tamás. *Metropolis,* 2004/1. 72-95. 79.
7. Bishop, Ryan és Phillips, John: The Slow and the Blind. *Culture and Organization,* 10.1 2004/3. 62. (kiemelés tőlem).
8. Gunning, Tom: Re-Newing Old Technologies. 51.
9. A „monstráció” André Gaudreault által megalkotott terminus a korai mozi elbeszélésének bemutatáson alapuló sajátosságára. Lásd Gaudreault, André: Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumière Brothers. In *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Szerk. Thomas Elsaesser. London, British Film Institute, 1990. 68-75.

10. Lane, Anthony: Partners. *New Yorker*, 2004/12/10. 109. Itt most nem fontos, hogy Lane Zjang Yimou *A repülő tőrök klánja* (Shi mian mai fu. Zhang Yimou, 2004) című filmjét, a *Hős* című harcművészeti film 2004-es folytatását vizsgálja.

11. A „trükkszerűség" [*trickality*] André Gaudreault fogalma, a mágikus illúziónak az előadással és a bemutatással való összefonódására vonatkozik. Lásd André Gaudreault: Theatricality, Narrativity, and Trickality: Reevaluating the Cinema of Georges Méliès. Ford. Paul Attallah, lektorálta Tom Gunning és Vivian Sobchack. *Journal of Popular Film and Television*, 15.3 (1987. ősz), 110-19.

12. Martin Heidegger: The Question Concerning Technology. 293-95. Heidegger, Martin: Kérdés a technika nyomán. 115-116.

13. Samuel Webert idézi Simon Morgan Wortham és Gary Hall: Responding: A Discussion with Samuel Weber. *South Atlantic Quarterly,* 101.3. 2002. 698.

14. Saját kiemelés. Kérdés a technika nyomán. 130.

15. Érdemes megjegyezni, hogy az *OED*-ben az „attraction" egyik meghatározása: „lélegzetvétel, belélegzés, inhalálás".

16. Gunning: An Aesthetic of Astonishment. 825.

17. Gunning: Re-Newing Old Technologies. 41.

18. Gunning: Re-Newing Old Technologies. 46.

19. Stephen Kern: *The Culture of Time and Space: 1880–1918.* Cambridge, Harvard UP, 1983. 130.

20. Bizonyítható, hogy Jean Comandon használt lassítást (és timelapse felvételt is), amikor a Pathénak 1910 és 1917 között sci-fi-ket készített. Nevil Maskeleyne (John Maskeleyne bűvész és korai filmes fia) kísérletezett a lassítással, amikor az első világháború tájékán arra kérték, hogy tüzérségi lövedékeket filmezzen repülés közben, hogy a Brit Háborús Iroda elemezhesse azokat. A lassítást később az avantgárd filmkészítők sajátították ki 1920-tól kezdődően, egészen addig, amíg a késő 1960-as, 70-es években az amerikai tömegfilmben is megjelent mint az erőszak részletezésének és szemügyre vételének legfontosabb eszköze. A lassítás használatáról lásd Guido, Laurent: Rhythmic Bodies: Dance as Attraction in Early Film Culture. In *The Cinema of Attractions Reloaded*. Szerk. Wanda Streuven. Amsterdam University Press, 1999. 139-158.

21. Kern: i. m. 129.

22. Kern: i. m. 130.

23. Kern: i. m. 130.

24. A „látványos robbanások alapvető retorikájához" lásd Nick Browne kitűnő esszéjét: The „Big Bang": The Spectacular Explosion in Contemporary Hollywood Film. *Strobe,* 2003. április http://www.cinema.ucla.edu/strobe/bigbang/.

25. Tom Gunning: The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. In *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. 61. Magyarul: Gunning, Tom: Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avantgárd. Ford. Kaposi Ildikó. In *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Vajdovich Györgyi. Palatinus, 2004. 303.

26. Martin Heidegger: The Age of the World Picture. In *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Ford. William Lovitt. New York, Harpes and Row, 1977. 129. Magyarul: Heidegger, Martin: A világkép korszaka. Ford. Pálfalusi Zsolt. In Martin Heidegger: *Rejtekutak*. Budapest, Osiris, 2006. 82.

27. Martin Heidegger: The Age of the World Picture. 130. A világkép korszaka. 82.

28. Az „állvány" kifejtettebb fogalmát lásd Heidegger: The Question Concerning Technology. 301-314. Heidegger, Martin: Kérdés a technika nyomán. 121-130.

29. Martin Heidegger: The Question Concerning Technology. 309. Heidegger, Martin: Kérdés a technika nyomán. 126.

30. Heidegger, Martin: What Are Poets For? In *Poetry, Language, Thought*. Ford. Albert Hofstadter. New York, Harper and Row, 1971. 110. „Költők – mi végre?" Ford. Schein Gábor. In *Rejtekutak*. 250.
31. Bukatman, Scott: *Matters of Gravity*. Durham, Duke UP, 2003. 120.
32. Tom Gunning: „Now You See It, Now You Don't": The Temporality of the Cinema of Attractions. *Velvet Light Trap*, 32 (1993. ősz), 4. Érdemes itt megjegyezni, hogy az, hogy kognitív értelemben tudatában vagyunk az attrakció banalitásának, ez nem zárja ki, hogy az döbbenetet vagy borzongást váltson ki belőlünk. Valójában éppen ez az, ami a leginkább bosszantó, amikor a téridő olyan bomlasztó megjelenítéséről van szó, mint a „morphing" [egy képnek egy másik képpé való átalakítása a folyamatosság megszakítása nélkül – *A ford.*] vagy a „bullet time" – felismerjük, hogy banálisan vannak felhasználva, de ez a felismerés nem gátol meg abban, hogy valahol, testi szinten, borzongjunk tőlük.
33. Gunning: Re-Newing Old Technologies. 46.
34. Gunning: An Aesthetic of Astonishment. 819. Gunning itt arról beszél, hogy a néző képes fizikailag érzékelni a filmkép tapintható és veszélyes természetét.
35. Weber: i. m. 670.
36. Weber: i. m. 698.
37. Weber: i. m. 699.
38. Bishop és Phillips: i. m. 67.
39. Martin Heidegger: The Question Concerning Technology. 293. Heidegger, Martin: Kérdés a technika nyomán. 115.
40. Dai Vaughan: Let There Be Lumière. In *Early Cinema: Space, Frame, Narrative.* 64. Vaughan idézi Georges Sadoul: *Histoire générale du cinéma* című munkáját (Paris, Denoel, 1973).
41. Richard Grusin: Premediation. *Criticism*, 46.1. 2004. tél. 35.
42. Lindsay, Vachel: *The Art of the Moving Picture* [Az 1915-ben megjelent könyv 1922-es javított kiadása]. New York, Liveright, 1970. 67.
43. Vaughan: i. m. 65. (kiemelés tőlem)
44. Martin Heidegger: The Question Concerning Technology. 293. Heidegger, Martin: Kérdés a technika nyomán. 115. Érdemes itt megjegyezni, hogy a bimbó kifeslése önmagában nem annyira különbözik a kortárs akciófilmek lassított robbanásaikor megfigyelhető „megalkotó létrehozás kifeslésétől" (mely mozgásának különböző nézőpontokból való bemutatása által az időben is kiterjesztődik). Lásd Browne: The 'Big Bang'. Ebből a szempontból szeretném felhívni a figyelmet a robbanások lehengerlő attrakciójára, legyenek akár filmesek, filmen kívüliek vagy a televízióban bemutatottak. Még 2001. szeptember 11. előtt is, az ikertornyok ijesztő összeomlása előtt a nézőket lenyűgözték a robbanások. Nemcsak hogy gyakran mutatják be azokat lassított mozgásuk kísértetiességében, hanem (és ez még jelentősebb) a robbanások nihilisztikusan megfordítják a „megalkotó létrehozás kifeslését"; vagyis nem egy olyan elemi és létrehozó [*generative*] mozgást tárnak fel, mely önmagából feslik ki, hanem egy elemi és romboló [*degenerative*] mozgást, amely önmagába zárul. Ami lenyűgöz a robbanásokban, az, hogy nem csupán a térben omlanak össze, hanem magát a teret robbantják be.
45. David Michael Levin: *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*. New York, Routledge, 1988. 102.
46. Gunning: Re-Newing Old Technologies. 47.
47. Martin Heidegger: The Question Concerning Technology. 316-7. Heidegger, Martin: Kérdés a technika nyomán. 132.

48. Bishop és Phillips: i. m. 66.

Irodalomjegyzék

- Bishop, Ryan és Phillips, John: The Slow and the Blind. *Culture and Organization,* 10.1 2004/3.
- Browne, Nick: The „Big Bang": The Spectacular Explosion in Contemporary Hollywood Film. *Strobe,* 2003. április http://www.cinema.ucla.edu/strobe/bigbang/.
- Bukatman, Scott: *Matters of Gravity*. Durham, Duke UP, 2003.
- Gaudreault, André: Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumière Brothers. In *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Szerk. Thomas Elsaesser. London, British Film Institute, 1990.
- Gaudreault, André: Theatricality, Narrativity, and Trickality: Reevaluating the Cinema of Georges Méliès. Ford. Paul Attallah, lektorálta Tom Gunning és Vivian Sobchack. *Journal of Popular Film and Television*, 15.3 (1987. ősz).
- Grusin, Richard: Premediation. *Criticism*, 46.1. 2004. tél.
- Guido, Laurent: Rhythmic Bodies: Dance as Attraction in Early Film Culture. In *The Cinema of Attractions Reloaded*. Szerk. Wanda Streuven. Amsterdam University Press, 1999.
- Gunning, Tom: „Now You See It, Now You Don't": The Temporality of the Cinema of Attractions. *Velvet Light Trap*, 32 (1993. ősz), 4.
- Gunning, Tom: An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator. In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Szerk. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York, Oxford UP, 1999.
- Gunning, Tom: Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century. In *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*. Szerk. David Thornburn és Henry Jenkins. Cambridge, MIT Press, 2003.
- Gunning, Tom: The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. In *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Magyarul: Gunning, Tom: Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avantgárd. Ford. Kaposi Ildikó. In *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Vajdovich Györgyi. Palatinus, 2004.
- Heidegger, Martin: The Age of the World Picture. In *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Ford. William Lovitt. New York, Harpes and Row, 1977. Magyarul: Heidegger, Martin: A világkép korszaka. Ford. Pálfalusi Zsolt. In Martin Heidegger: *Rejtekutak*. Budapest, Osiris, 2006.
- Heidegger, Martin: The Question Concerning Technology. In uő: *Basic Writings*. Ford. William Lovitt. Szerk. David Farrell Krell. New York, Harper and Row, 1977. Magyarul: Heidegger, Martin: Kérdés a technika nyomán. Ford. Geréby György. In *A későújkor józansága* II. Szerk. Tillmann J.A. Göncöl Kiadó, Budapest, 2004.
- Heidegger, Martin: What Are Poets For? In *Poetry, Language, Thought*. Ford. Albert Hofstadter. New York, Harper and Row, 1971. Magyarul: Heidegger, Martin: „Költők – mi végre?" Ford. Schein Gábor. In *Rejtekutak*. Osiris, Budapest, 2006.
- Kern, Stephen: *The Culture of Time and Space: 1880-1918.* Cambridge, Harvard UP, 1983.
- Lane, Anthony: Partners. *New Yorker*, 2004/12/10.

- Levin, David Michael: *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*. New York, Routledge, 1988.
- Lindsay, Vachel: *The Art of the Moving Picture* [Az 1915-ben megjelent könyv 1922-es javított kiadása]. New York, Liveright, 1970.
- Morgan Wortham, Simon és Hall, Gary: Responding: A Discussion with Samuel Weber. *South Atlantic Quarterly,* 101.3. 2002.
- Sadoul, Georges: *Histoire générale du cinéma* (Paris, Denoel, 1973).
- Vaughan, Dai: Let There Be Lumière. In *Early Cinema: Space, Frame, Narrative.* 64.
- Williams, Linda: Discipline and Fun: Psycho and Postmodern Cinema. In *Reinventing Film Studies*. Szerk. Christine Gledhill és Linda Williams. London, Arnold, 2000. Magyarul: Williams, Linda: Felügyelet és mulatság. A *Psycho* és a posztmodern film. Ford. Tóth Tamás. *Metropolis,* 2004/1. 72-95.

Filmográfia

- *Hős* (Ying xiong. Zhang Yimou, 2002)
- *A repülő tőrök klánja* (Shi mian mai fu. Zhang Yimou, 2004)

© Apertúra, 2013. Ősz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2013/osz/sobchack-belevagni-techne-phuszisz-poieszisz-es-a-lassitas-attrakcioi/