Laura Marcus

Az újdonság a világba lép: a mozi születése és az ember eredete

Absztrakt

A tanulmány azt vizsgálja, hogy a XX. század első három évtizedében a filmről szóló írásokban megfogalmazódott „mozitörténet" mennyiben esett egybe a történeti fejlődés átfogóbb modelljeivel. Fókuszában az a kérdés áll, hogy a film első krónikásai hogyan viszonyultak a filmnek mint új reprezentációs és érzékelési formának a megjelenéséhez, valamint az, hogy az idő, a történelem és a tudat milyen modelljei és képzetei merültek fel a filmhez kapcsolódó „újdonság", „megjelenés" és „létrejövés" fogalmak nyomán.

Szerző

Laura Marcus a University of Sussex angol tanszékének docense, alapítója a Sussex's Center for Modernist Studies intézetnek. Kutatási területei: irodalom- és kultúraelmélet, filmelmélet, a 19. és a 20. századi regény, modernizmus, a női írás és a feminista elméletek, pszichoanalízis és szexológia. Ezekben a témakörökben számos publikációja jelent meg: szerzője az *Auto/biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice* (1994), *Virginia Woolf: Writers and their Work* (1997, új kiadás: 2004) és a *The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period* (2007) című könyveknek. Szerkesztője vagy társszerkesztője a következő köteteknek: *The Actuality of Walter Benjamin* (1993/1998, Lynda Neaddel); *Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism* (1998, James Donalddal és Anne Friedberggel); *Sigmund Freud's The Interpretation of Dreams: New Interdisciplinary Essays* (1999); *Mass-Observation as Poetics and Science* (2001) és *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature* (2005, Peter Nicholls-szal). E-mail: L.Marcus@sussex.ac.uk

Laura Marcus

Az újdonság a világba lép: a mozi születése és az ember eredete

A XX. század első évtizedeinek filmről szóló írásait vizsgálva szembetűnik, hogy a mozi első teoretikusai mennyire fontosnak tartják annak újdonság voltát. Rudolf Arnheim filmesztéta és filmteoretikus a következőket írta 1931-ben:

> A történelemben először egy új művészeti forma van kibontakozóban, és mondhatjuk, hogy ott álltunk bölcsőjénél. Az összes többi művészet olyan régi, mint maga az emberiség; eredetük is legalább olyan ködös, mint a mienk. Nincs alapvető különbség a piramisok és a felhőkarcolók, a dzsungeldobok és a modern szimfonikus zenekar között. A film viszont teljesen új. [1]

Tanulmányomban azt szeretném megvizsgálni, hogy a XX. század első három évtizedében a filmről szóló írásokban megfogalmazódott „mozitörténet" mennyiben esett egybe a történeti fejlődés és a tudat történetének átfogóbb modelljeivel. Ma már széles körben elfogadott nézet, hogy a filmi tudat befolyásolta a modernista és modernizált gondolkodást, sőt, a kettő talán egymástól elválaszthatatlan. Szeretném legalább egy aspektusból megvizsgálni azt, hogy a film első krónikásai hogyan viszonyultak ennek az új reprezentációs és érzékelési formának a megjelenéséhez, valamint azt, hogy az idő, a történelem és a tudat milyen modelljei és képzetei jelentek meg az „újdonság" a „megjelenés" és a „létrejövés" fogalmak nyomán. Az alábbi 1912-es, Abel Gance francia rendezőtől való idézet sok más, hasonló elképzelést fogalmaz meg. A mozi jövője az, hogy

> [a] hatodik művészet legyen, amely képes néhány perc alatt felidézni a történelem valamennyi nagy katasztrófáját, és azonnal objektív tanulságot képes ezekből levonni […]. Hogy feltárja az egyes civilizációk mélységeit, és létrehozza azt a nagyszerű forgatókönyvet, amely ezeket összegzi, felhasználja a korok körforgását, hogy végül létrehozza a klasszikus kinematográfiát, amely egy új korszakba vezet bennünket – ez leghőbb álmaim közé tartozik. [2]

Az újdonság megjelenése és az új területre való behatolás tehát a múlt eseményeinek összességére épül.

A következőkben néhány, a korai filmről szóló írásokban megjelenő „modellt" és „pillanatot"

fogok vizsgálni. A tanulmány utolsó részében rátérek a „megjelenés” modelljeire, valamint a történelem, az emlékezet és a modernitás kérdésére Dorothy Richardson filmmel kapcsolatos írásaiban, valamint az eredetnek egy eltérő felfogására Robert Herring filmkritikus írásaiban, aki Richardsonhoz hasonlóan a *Close Up* című filmes lapban publikált az 1920-as évek végén és az 1930-es évek elején.

Időgépek

Egy olyan epizóddal szeretném kezdeni, amely sok fontos szállal kapcsolódik a mozi, az idő és a történelem, valamint a film és az irodalom kérdéseihez. Egyfajta megalapozó pillanatként szolgálhat, bár valójában egy olyan alapozásról van szó, amely nem valósult meg. 1895 októberében, vagyis abban az évben, amikor a Lumière-testvérek első filmjeiket forgatták és mutatták be, a brit film élharcosa, Robert Paul szabadalmat jegyeztetett be egy „Időgép” nevű szerkezetre, H. G. Wells regénycíme nyomán. A szabadalom egy mozgó platformokból álló szerkezetből állt; ezeken ül a közönség, miközben a platformok „közelednek és távolodnak egy vászontól, amelyre álló és mozgó képeket vetítenek.” [3] Ezek a felületek látszólag a múltba és a jövőbe vitték volna a nézőt. A vállalkozás pénzhiány miatt félbeszakadt, harminc évvel később pedig Wells egy írásában azt állította, hogy amíg nem olvasta Tom Ramsaye 1926-ban kiadott filmtörténeti munkáját, teljesen megfeledkezett közreműködéséről a terv megvalósításában, amely – Wells szavaival élve – „megelőlegezte a filmdráma eszközeit és bevett módszereit”. [4]

Paul világosan látta Wells regényének, *Az időgép*nek jelentős „filmes” elemeit, amelyeket látványosságként meg lehetne jeleníteni a vásznon. Ilyen elemek a tér-idő kontinuum, a „negyedik dimenzió” – amely a regényben mint filozófiai/tudományos vita jelenik meg – és az „Időutazó” jövőbe tett kirándulásainak elragadó jellege. Ezeket az utazásokat szimulálta volna Paul „időgépe”. Az idővel, a térrel, a mozgásformákkal kapcsolatos találgatások mentén alakult ki az a szélesebb kulturális kontextus, ahol nem csak a film, de a mozi technológiája, filozófiája és ontológiája is kifejlődött. Wells filmmel kapcsolatos írásainak fontosságát az adja, hogy szerteágazó kapcsolatrendszert tartalmaz filozofikus absztrakció, tudományos és technológiai kísérlet és konstrukció, varázslat és illúziókeltés, történetmesélés és narráció, valamint futurisztikus képzelgések fogalmi csoportjai között. Wells tudományos románcainak (mint művei nagy részének) interdiszciplináris és általános természetéből következik, hogy a filmre úgy tekint, mint technológiára, amely „művészetté” válik; a film tehát nála nem válik el a gépi kultúrától, hanem függ attól.

Wellsnek különleges helye van a filmtörténetben, számos évtizeden keresztül ugyanis úgy tekintettek rá, mint a film egyik legfontosabb prófétájára. Ahogy Charlie Chaplin írja L’Estrange Fawcett *Film: Facts, and Forecasts* (1927) című könyvének előszavában:

„a mozgóképipar valódi ereje és nyers ragyogása a film létéből ered, vagyis abból, hogy a film egy olyan eszköz, amely állandóan provokálja a képzeletet és a színek, valamint a ritmus érzékeit.

Általa egy óriási, határtalan erő keletkezett, olyan nagy, hogy valójában senki sem tudja, mit is kezdjen vele. Személy szerint reménykedem benne, hogy Mr. Wells következő regényében megválaszolja nekünk ezt a kérdést." [5]

1930-ban Paul Rotha filmteoretikus a következőket fűzte hozzá a fentiekhez:

> Mr. Wells ugyan megírta ezt a regényt, de a kérdés közel sem lett ezzel megválaszolva. A *The King Who Was a King* [egy csapongó filmforgatókönyv, melyet sohasem filmesítettek meg] tele van ezernyi ötlettel, amely Németország és Amerika eredményeinek vizsgálata során gyűlt össze, de csak nagyon kis részében érinti magának a filmnek a helyzetét. Úgy hiszem, Mr. Wells látta és felismerte a film nagyszerűségét, de nem tudta, hogy mit kezdjen vele. [6]

Wells talán így válhatott a mozi valamiféle bukott prófétájává, mégis az új művészeti és technológiai forma kontextusában státusza jelentős maradt; egy olyan státusz, amelyben munkássága és gondolkodása keveredett, melynek elemei elsősorban az idővel való kísérletezések, másodsorban az emberiség története. Most pedig szeretnék rátérni az ilyesfajta kategóriákra és történetekre, a korábbiaktól azonban meglehetősen eltérő kontextusokban. Első példáim nagyrészt Jean Epstein lengyel születésű francia filmrendező és esztéta írásaiból származnak, aki tagja volt az 1910-es és 20-as évek végi francia avantgárd kritikusok és filmkészítők csoportjának; példákat hozok továbbá a magyar származású Balázs Béla Ausztriában és Németországban írt 1920-30-as évekbeli munkáiból.

Jean Epstein szövegeihez az egyik fontos kontextust a francia avantgárd filmkritikusok többségére jellemző antinarratív projekt adja, amely lényeges pontokon hozható összefüggésbe a mozi temporalitásának központba állításával. A másik kontextus Epstein és kortársainak érdekeltsége – Richard Abel szavaival élve – az „avantgárd" mozi létrehozásában, amely szükségszerűen zárványhoz vezetett a „kereskedelmi mozi" történetében. [7]

Egy 1924-es nagyhatású cikkében, az *On Certain Characteristics of Photogénie*-ben Jean Epstein a következő kérdéseket teszi fel:

> A világnak mely aspektusai fotogenikusak, tehát melyek azok az aspektusok, amelyekre a mozinak korlátoznia kell önmagát? Attól félek, hogy az egyetlen válasz, melyet erre a fontos kérdésre adhatok, meglehetősen elhamarkodott. Nem szabad elfelednünk, hogy míg a színház több tíz évszázadnyi múltat hagyott már maga mögött, a mozi mindössze huszonöt éves. A mozi egy új rejtély. Művészet vajon? Vagy kevesebb annál? Egy képi nyelv, amely olyan, mint az ókori egyiptomi hieroglifák, melyeknek titkát még alig kezdtük el feltárni, s még azt sem tudjuk, hogy mennyi mindent nem is tudunk róluk? Vagy a látás képességének egy nem várt kiterjesztése, egyfajta telepátiája a szemnek? Vagy a világegyetem logikája ellen intézett kihívás, hiszen a mozi mechanizmusa a mozdulatlanság által hoz létre mozgást, megsokszorozva a megállított celluloid szalagot az azt átvilágító fénysugár

> segítségével, s így ellentmondást nem tűrően bizonyítva eleai Zénón hamis érveléseit? [8]

Epstein kérdéseinek következményeire szeretnék összpontosítani azon állítása szellemében, miszerint „az emberek épphogy csak kezdik felismerni, hogy egy váratlan művészet van születőben. Egy olyan művészet, amely teljesen új. Meg kell értenünk, hogy ez mit is jelent." [9]

Epstein, legalábbis részben, a filmi időt vizsgálta, abból a paradox viszonyból kiindulva – mint ahogy a korábbi idézetből is kiderül -, amely a mozdulatlan kép és a vetített film mobilitása között feszül. Ebben a gondolatban erős Bergson-hatást fedezhetünk fel – Henri Bergson olyan írásainak hatását, amelyekben elkezdte a kinematografikus időt és mozgást a tudat, különösen pedig az időtudat modelljének tekinteni. A *fotogénia* (ami Epstein szerint nem definiálható, annak ellenére, hogy más teoretikusok különféleképpen határozták meg, többek között mint az elidegenítés egy formáját, mint azt a jelenséget, amikor a mindennapi dolgokat teljesen újszerűnek látjuk, és mint a kamera képobjektumokat transzformálni képes erejét) időbeli kategória Epsteinnél (melyet „a másodperc rendjének értékeként" definiál), egy fenséges pillanat, annak ellenére, hogy amit felmutat, az egy lehetetlen vagy illuzórikus időben létezik: a jelenben. Ahogy Epstein írja:

> Nincs igazi jelen […] a ma talán egy régi tegnap, amely a hátsó ajtón hozza be a talán messzi holnapot. A jelen egy nehézkes konvenció. Kivétel az idő alól az idő közepében. Kijátssza az órát. Amikor a karórádra nézel, az igazat megvallva már nincs is ott, tulajdonképpen mégis újra ott van, és mindig ott is lesz, egyik éjféltől a másikig. Gondolkozom, tehát voltam. A jövőbeli Én múlt idejű Énné lesz, a jelen csak ez a pillanatnyi és szűnni nem akaró, folyamatos vedlés. A jelen csupán egy találkozás. A mozi az egyetlen művészet, amely képes megjeleníteni a jelent a maga valójában. [10]

Egy másik cikkében – a *Magnification* (1921) címűben – Epstein kijelenti, hogy „a fotogénia jövőben és felszólító módban ragozható. Nem engedi meg az állandóságot." [11] A „pillanat" (a *fotogénia* fogalmával karöltve) központi fogalma a modernista idő- és értékkoncepcióknak, ugyanakkor a „pillanat" vagy a „jelen" az a fogalom, amelyet képtelenség megtapasztalni.

Milyen más modelleket vagy kérdéseket tesz fel Epstein? A moziról alkotott azon elképzelés, miszerint az „egy nem várt kiterjesztése a látásunknak, a szem egyfajta telepátiája", szoros párhuzamban áll Freud kijelentésével: „a kisegítő eszközök minden olyan formája, amelyet szenzoros funkcióink fejlesztésére vagy megerősítésére alkottunk meg, ugyanazon modell szerint jött létre, ahogy az érzékszervek vagy azok részei, ilyenek például a szemüvegek, a fényképezőgépek, a hallócsövek." [12] Ez a kijelentés adta az alapját annak, hogy olyan filmteoretikusok, mint Jean-Louis Baudry és Christian Metz a mozi gépezetéről alkotott elméleti modelljeikben a pszichés apparátust a mozi apparátusával azonosítsák.

Amikor Epstein azt kérdezi, hogy a mozi olyan képi nyelv-e, „mint az ókori egyiptomi hieroglifák, amelyek titkát még alig kezdtük el feltárni, és még azt sem tudjuk, hogy mennyi mindent nem is tudunk róluk", felidézi az „univerzális nyelv" gondolatát és álmát, amely a XVII. században kezdett

virágozni, és a XIX. század második felében éledt újjá az egyiptológusok felfedezései és fordításai nyomán, és ezt követően került kapcsolatba a (néma)film mint hieroglifa elképzelésével, vagyis az inkább képekben, mint szavakban történő gondolkodás koncepciójával.

Egy bűnbeesés előtti, univerzális, piktografikus nyelv álma közvetlenül kódolva van a korai filmesztétikákba. Ezen elgondolás legfőbb észak-amerikai képviselője Vachel Lindsay költő és kritikus volt, akinek a nevéhez köthető az első filmelméleti könyv, az 1915-ös *The Art of the Moving Picture* megírása is. Ebben a műben, ahogy a későbbi *The Progress and Poetry of the Movies* címűben, valamint költészetében is, határozottan kifejti a modern Amerikáról vallott elképzelését, mely (hirdetéseivel, plakátjaival, újságfotóival, jelírásaival) „hieroglifikus civilizációként közelebb áll Egyiptomhoz, mint Angliához". [13] A *The Art of the Moving Picture* című művében, amelyben gondosan elemez egy sor hieroglifát és azok latin betűs, valamint a „mozgókép ábécéjében" található megfeleléseit, Lindsay a következőket írja: „Időnként a legrégebbi álomból ered az, amit a legifjabb látomás hoz létre." [14]

Epstein azon koncepciója, amely „a látásunk nem várt kiterjesztésére" vonatkozik, egy hasonlóan kiterjedt vizuális birodalomról és kapacitásról szóló elképzelést sugall, ami egyszerre új – mondhatni futurisztikus – és *archaikus*. Epstein számára „a mozi egy rendkívüli tudatrendszert hoz létre, amely egyetlen érzékelésre korlátozott"; [15] az érzékelés partikularitásának és az evolúciónak egy olyan modelljét, amelyet ennél sokkal borúlátóbban ír le Virginia Woolf, aki *The Cinema* című tanulmányában a „szem" és az „elme" közötti egyre zavarosabb viszonyt dramatizálta, *Walter Sickert: A Conversation* című írásában pedig Sickert festményeinek nézőit azokhoz a rovarokhoz hasonlította, „melyekről azt állítják, hogy Dél-Amerika őserdeiben még mindig megtalálhatóak, és melyeknek a szeme annyira fejlett, hogy nem is állnak másból, csak egy szemből, testük egy csomó toll, és pusztán arra szolgál, hogy összekapcsolja látásuk két nagy üregét." [16] Woolfhoz és Freudhoz hasonlóan a korai filmteoretikusok számára a vizuális gondolkodás elválaszthatatlan a „primitív" elmeállapottól. [17] Eszerint az értelmezés szerint és a mozi „hieroglifaként" felfogott elképzelése szerint a film, mint „új" művészet egyszerre reprezentál egy modernizált és egy archaikus vagy primitív tudatot. [18]



Walter Sickert: The Camden Town Murder or What Shall We Do for Rent

, 1908. Olaj, vászon, 256 x 356 mm.

[…] a mozi nyelv, és mint minden nyelv ez is animisztikus; felruházza, úgyszólván valami életszerűvel tölti fel a tárgyat, melyet körülír. Minél primitívebb egy nyelv, annál jobban észrevehető ez az animisztikus hajlam. Nem szükséges hangsúlyozni, hogy a mozi nyelve primitív marad kifejezésmódját és ideáit tekintve; tehát alig meglepő, hogy intenzív élettel ruházza fel a tárgyakat, melyeket ábrázolni hivatott. Ezt a szinte isteni jelentőséget, amelyet az emberi testrészekről vagy a természet legmerevebb elemeiről készített közelik teremtenek meg, már sokszor kiemelték. A mozi által a fegyver a fiókban, a törött üveg a földön, a szem, melyet a szivárványhártya ír körül, drámai szereplővé válik. Drámai jellegükből adódóan e tárgyak élettelinek látszanak, mintha részei lennének az érzelem evolúciójának.Hogy újfent Epsteint idézzem:

> Kis túlzással azt mondom, hogy a mozi politeista és teogonikus. Azok az életek, amelyeket a közöny homályából teremt meg és hív a drámai érdeklődés fényébe, kevés hasonlóságot mutatnak az emberi élettel. Olyan életek ezek, mint a primitív vallások kabaláinak, talizmánjainak, amulettjeinek, félelmetes, tiltott tárgyainak élete. Ha meg akarjuk érteni, hogy egy állat, növény vagy kő hogyan kelthet tiszteletet, félelmet és borzongást, ezt a három legszentebb érzelmet, akkor meg kell nézni őket a vásznon, amint rejtelmes, csendes életüket élik, mely idegen az emberi érzékelés számára.
>
> A tárgyak és létezők legmerevebb megjelenítésében a mozi a legnagyobb ajándékot adja a halálra: az életet. Ezt az életet pedig a legkifinomultabb jelmezzel ruházza fel: a személyiséggel.” [19]

A fenti részlet feltárja a mozi azon aspektusát, amely központi szereppel bírt az első filmteoretikusok munkáiban, napjainkban visszatérve pedig meghatározza a kritikai diskurzust: a mozi kísérteties voltáról van szó, arról, hogy látszólag uralkodik élet és halál felett, és hogy képes egy teljes (virtuális) világot létrehozni, amelyben, ahogy Woolf írja *The Cinema* című esszéjében, „nekünk nincs szerepünk”. [20] A korai filmelméletekhez való visszatérés, valamint az a próbálkozás, hogy a konceptuális „újdonságát” felidézzük, egyben olyan próbálkozás is, amely a mozit elidegeníti, idegenségét és másságát idézi fel, annak szellemében, ahogy Freud a tudatalattit modellálta az „*ein Anderer Schauplatz*” – „egy másik színtér” vonatkozásában.

Arcok és dolgok

Az idézett epsteini részlet feltárja a korai filmelméletek egyik központi paradoxonát: a bennük megjelenő humanizmus és antihumanizmus kombinációját. A mozi, azt mondják, kiterjeszti az emberi birodalmát az élettelen világra. Emellett a fordítottja is igaz, mint többen is megjegyezték: az emberiből lesz az élettelen, az élettelenből az emberi. Hugo Münsterberg pszichológus írja az 1916-os *A film* című tanulmányában, hogy „a filmdráma központi célja az kell hogy legyen, […]

hogy érzelmeket ábrázoljon.” [21] Münsterberg a „gesztusok, akciók és arcjáték” reprezentációjának feltérképezése kapcsán írja, hogy „az arc érzelmi megnyilvánulásait a közeli megnagyobbító hatása tárja fel. Vagy – teszi hozzá -, a kezek játékának felnagyításával megmutatja nekünk, ahogy a harag és a düh vagy a gyengéd szeretet és a féltékenység félreérthetetlen nyelven szólal meg.” [22] Egyértelműen kihallható Darwin *Az érzelmek kifejezéséről embernél és állatoknál* című munkájának hatása (amely a fotográfiára támaszkodó első tudományos munka): általánosságban elmondható, hogy a filmről szóló korai írások jelentős antropológiai és pszichológiai dimenziókkal bírnak.



Balázs Béla, 1910. A képet a Lukács Archívum bocsátotta a rendelkezésünkre.

Balázs Béla munkássága adja a legteljesebb leírását az „emberi arc” és a „tárgyak arca” kölcsönhatásának, egy olyan elméleti modellben, ahol a film arcot ad az emberi és a nem-emberi létezőknek egyaránt. Balázs, a magyar származású író és kritikus, aki Bécsben és Berlinben élt és alkotott az 1920-as években, mielőtt a Szovjetunióban telepedett volna le, az 1930-as évek elején kiadta (az ő szavaival élve) az „első filmdramaturgiát” [23], *A látható ember*t 1924-ben, *A film szellemé*t pedig 1930-ban; *A Film* című munka, amelyben több rész is megtalálható a korábbi művekből, két évtizeddel később jelent meg. Balázs tanulmányainak több művön átívelő tézise a következő:

> Az ember megérzőképességének így nevelt fejlődése az emberi művelődés új fejezetét jelenti. […] Szemünk láttára alakult ki nem csak az új művészet, hanem az *új érzékenységgel, új képességgel, az új kultúrával rendelkező ember*

. [24]

Ez az „új érzékenyég” azonban, mint Balázs *A látható ember*ben érvel, a könyvnyomtatást megelőző kultúrához való visszatérés, egy olyan tudathoz, amely a gesztusra, az arcjátékra és a test mozgására épít inkább, mintsem a szavakra. „A könyvnyomtatás feltalálása”, írja Balázs, „idővel olvashatatlanná tette az emberek arcát. Olyan sokat olvashattak papirosról, hogy az arckifejezés által létrehozott jelentés elévült.” A film eljövetelével, pontosabban akkor, amikor „az emberiség megtanulja az arcjáték és a mozdulatok sokszorosan elfeledett nyelvét” és az arckifejezések olvasásának művészetét, amiről a film gondoskodik, *„Az ember újra láthatóvá lesz.*“ [25]

Balázs számára a „közeli” – nem pedig a mozgás vagy a montázs – a mozi legjelentősebb formanyelvi eszköze. Balázsnál, akinél a mozi modernitása gyakran esztétikai modernizmus-ellenességgel, az avantgárd és a konfliktusként s nem kontinuitásként felfogott montázselméletek kritikájával kapcsolódik össze, a közeli erejét annak antropomorfizmusában, a létezés demokratizálásában látja. Míg a színpadon az emberi létezők sokkal jelentősebbek, mint a tárgyak, a (néma)filmben, érvel Balázs, az ember és a tárgy homogénné válik, hiszen mindkettő vászonra vetített képként jelenik meg. „Jelentőségben, intenzitásban, értékben egy síkra kerültek.” [26]

Máshol Balázs a mozi reprezentációjának egy erősen antropocentrikus modelljét állítja fel, vagy legalábbis oszcillál az antropocentrizmus és az antropomorfizmus között. Amint írja:

> Mikor a film közelképei a rejtett kis dolgokról leveszik rövidlátásunk és rövidérzésünk homályosító fátyolát és megmutatják a tárgyak arcát, akkor is embert mutatnak. Mert az emberi kifejezés vetül az objektumra […] Mikor meglátjuk a dolgok arcát, *antropomorfózis* történik, éppen úgy, mint mikor a mítosz isteneket alkot az emberek képére és lelket lehet beléjük az orrukon keresztül. Ennek a hatalmas vizuális *antro* pomorfizmusnak alkotó eszközei a film közelképei.
>
> A dolgok arcának felfedezésénél nagyobb jelentősége volt az ember arcának felfedezése. [27]

Mint sok más korai filmteoretikus – köztük Epstein is – Balázs Béla kapcsolatot teremt az „arc” és a „vászon” között. Az arc vászonná vagy felületté válik, melyre érzelmek vetülnek. Emellett általa megszűnik a műalkotás megközelíthetetlensége, „a néző rögzített távolsága” (ami, ahogy Balázs írja „eddig a látható művészetek lényegéhez tartozott”), „eltűnik a néző tudatából”, és helyébe az azonosulás lép. „És éppen ez”, mondja Balázs, „a történelmileg teljesen új ebben a művészetben” (szemben más teoretikusokkal, akik az idő és tér fogalmában látták a film újdonságát). [28]

Jean Epstein antropomorfikus modellje Balázséval szembeállítva időnként antihumanizmusnak tűnik, mivel ragaszkodik ahhoz a mássághoz, amellyel a kamera felruházza a fényképezett tárgyat. Elmélete hasonló az ősi animizmushoz, de szorosan olvasva elvezethet egy olyasfajta gondolkodásmódhoz, mint amellyel Michel Foucault zárja *A szavak és a dolgok* című könyvét. A

korai filmmel kapcsolatos írások antropocentrizmusa és antropomorfizmusa egyszerre tágítja ki az „ember” fogalmát (mindenhová az ő arcát rajzolja), és oldja fel, helyettesíti azáltal, hogy a közelivel feldarabolja az ember arcát, vagy hogy „személyiséget ad” azoknak a tárgyaknak, nem emberi létezőknek, melyek Epstein szavaival „rejtelmes, csendes életüket élik, mely idegen az emberi érzékeléstől.” [29]

Eredetek

Most pedig szeretnék rátérni a mozi eredetének néhány modelljére, és azok képzelt kapcsolatára az emberiség származásával. Ahogy Balázs Béla írja: „Az új téma, amit a filmművészet a kifejezés új eszközeivel feltárt, nem egy tenger feletti hurrikánként vagy egy vulkán kitöréseként tört a felszínre, hanem mint egy magányos könnycsepp, amely lassan buggyan elő az emberi szem szegletéből.” [30] Míg Balázs számára a mozi születése és lényege egy könnycsepp születéseként írható le, hasonlóan ahhoz, ahogy Jean Epstein „egy érzelem evolúciójáról” beszél, Élie Faure művészettörténész és filmteoretikus, valamint Virginia Woolf számára a mozi születése pontosan olyan, mint a „vulkán kitörése.”

Faure *The Art of Cineplastics* (1920/23) című könyvében egy olyan értelmezését javasolja a *fotogéniának*, ahol a fotogénia mint sokk vagy mint „izgalom” és mint felismerés „egy szempillantás alatt” jön létre. Így írja le azt a pillanatot, amikor hirtelen átlát, sőt túllát a nézett film cselekményén és melodrámáján, és elér egy tiszta vizuális tudatosságot. „A látomásom arról, hogy a jövő mozija mit fog nekem jelenteni a következő: általa megőrzöm egy pontos emlékét annak az izgalomnak, melyet akkor tapasztaltam, amikor egy szempillantás alatt észrevettem azt a nagyszerűséget, ami egy fekete ruhadarabnak és a fogadó szürke falának a viszonyából eredt.” [31] Faure emellett a filmet „plasztikus művészetként” definiálja a kanti fenséges mintájára: a film mozgásba hozza az elmét a konstrukció és a tagadás közti váltakozáson keresztül. A moziban szerzett „új plasztikus benyomásokra” utalva, a következőket írja:

> Elemeik, komplexitásuk, amely folyamatos mozgásban változik és kanyarog, a folyamatosan felmerülő váratlan dolgok, melyeket munkába állít a mozgó elrendezés, mind szüntelenül megújulnak, szakadatlanul megszűnnek és újraalakulnak, elhalványulnak és felélednek, valamint lerombolódnak; monumentálisak egyetlen pillanatnyi létezés erejéig, az azt követő pillanatban impresszionisztikusak – e folyamatok összesége egy olyan radikálisan új jelenséget hoz létre, hogy nem is álmodhatunk arról, hogy egy osztályba soroljuk a festészettel, a szobrászattal, a tánccal vagy akár a modern színházzal. Ez egy ismeretlen művészet, most indul útjára, és ma még olyan távol áll attól, amivé egy évszázad múlva alakul, amilyen távol a tam-tamból, a kürtből, a felhúrozott lopótökből és a füttyszóból álló néger zenekar áll egy olyan szimfóniától, amelyet Beethoven írt és ő is vezényel. [32]

Faure időbeliséget kifejező fogalmai a modern és a „primitív” azonosítását és szinkronizálását

szolgálják; ahogy a mozi most-ja és újdonsága egy elképzelt jövőbeli nézőpontból látszik, a „néger zenekar", a zenei alkotás „primitív" eredetének összefüggésében. A modernista primitivizmus ambivalenciája egyre nyilvánvalóbbá válik, ahogy Faure keresi a távolságtartást mind a mozi születése, mind pedig annak ígérete között, és Vachel Lindsay-jel együtt ünnepli egy egyszerre modern és primitív Amerika képzetét:

> Az amerikai film új művészet, végtelen távlatokkal és egy nagyszerű jövő ígéretével […] Az amerikaiak egyszerre primitívek és barbárok, ami megmagyarázza azt az erőt és vitalitást, amit képesek a moziba invesztálni. [33]

A mozi reprezentációjának tér-idő dimenzióit vizsgálva, és azokat a lehetőségeket, melyeket a konceptuális időutazás kínál, Faure a következőket írja: „könnyen el tudunk képzelni egy kiterjedt kineplasztikus művészetet, amely nem több, mint az eszme architektúrája." Faure „a Vezúv kitörésének" analógiáját használja fel arra, hogy illusztrálja „annak a lenyűgöző művészetnek a szimbolikus formáját, amelynek a moziban most még csak a csíráját érezzük […] más szóval: egy nagy mozgó konstrukciót, amely folyton újjászületik önmagából a szemünk láttára, pusztán benső erejénél fogva." [34] Itt meglepő egyértelműséggel visszhangozza Virginia Woolf *The Cinema* című írását: az idő és tér összefüggésének fontosságát vagy azt az elképzelést, hogy a gondolatok és érzelmek képe úgy tehető láthatóvá, ahogy „a Vezúv okádja a füstöt." [35]

Faure szövegének kineplasztikával kapcsolatos részeiben a film története (ami még csak akkor kezd kibontakozni) egy olyan fejlődésként jelenik meg, amely a falra/vászonra kerülő (vázlatos) feliratoktól a gesztusok részletességén (egymás után következő mozdulatok során) át végül a vizuális szimfóniák jövőbeli megalkotásáig tart, melyek az egész létezés, az egész természet kivetülései, projekciói. Ez az ív egybefonódik Faure azon törekvésével, hogy felvesse a váltás lehetőségét a befelé néző, individualista és talán „hanyatló" irodalmi kultúráról a művészet tömeges és monumentális formáira: a szobrászatra, a drámára, az építészetre és a filmművészetre. [36] Azok a lények, akik továbbfejlesztik magukat, talán a jövő társadalmának Übermenschei lesznek.

Faure szintetikus esztétikája és a zenekari vagy szimfonikus analógia, melyet a korszakban számos más író is használt, a wagneri *Gesamtkunstwerk* (összművészeti alkotás) koncepcióját idézi. Faure kineplasztikus modellje (a mozi mint a mozgó vagy álló formák reprezentációja), a francia filmkritikában az 1920-as években megjelenő váltást is jelöli, amely során a fotogéniát(ami Abel Gance szavaival „a filmkép egyedülálló transzformatív természete") felváltotta a *kinegráfia*, mivel „a film képeinek elrendezését irányító ritmikus elveket" gyakran zenekari kísérethez hasonlították. [37] Az avantgárd francia filmkritikában a „zenei analógiát", amely a hangosfilm megjelenése előtt sajátos jelentést kapott, David Bordwell térképezte fel: jelentését szerinte részben az adja, hogy a filmes diskurzus szemiotikai és strukturális elvek felé fordult. [38] A zenei analógia emellett tisztán kötődik a modern esztétikai alapelvekhez, melyek szerint minden művészet a zenei állapot elérésére törekszik.

Egy további kapcsolódási pontot szeretnék javasolni, valamint azt, hogy a zenekari metaforát a mozi egyfajta megalapozó képeként gondoljuk el. Ez már a filmmel kapcsolatos egyik legelső diszkurzív munkában megtalálható, amelyet a mozi „alapítói" írtak 1895-ben: W.K.L. Dickson és Antonia Dickson: *History of Kinematograph, Kinetoscope and Kinetophonograph* című könyvében, amelyhez az előszót Thomas Edison írta. A bevezetőben Edison leírja az elképzelését a jövő mozijáról, miszerint „régen elhunyt művészek és zenészek grandiózus operaelőadásait láthatjuk a Metropolitan Operaházban, New Yorkban, melyek semmiben sem különböznek az eredeti előadástól." „A közeljövő homályos színjátszása" a Dickson-testvérek modelljében egy teljes szimfóniában éri el tetőfokát, amelynek minden képi és zenei effektjét magában foglalná a kinetoszkóp-dráma, ugyanakkor ebből az élő, lélegző, mozgó tömegből nem testesül meg semmi. „Szellemek csoportja, akik kísérteties zenét játszanak." [39] Edison és Dickson számára a mozi teljessége – amit a zenekari előadás analógiájával vagy költői képével írnak le – együtt létezik a mozi kísértetiességével, és azzal a titokzatos erejével, amely a halottat életre kelti. Az alapgondolat talán a későbbi „*kinegráfia*" modelljében jelenik meg újra, mint a ritmikai elemek hangszerelése.

A regényíró Dorothy Richardson szerint a film születésének története nem vulkánkitöréssel kezdődik, mint Élie Faure-nál, hanem dagállyal vagy hullámmal. A *Close Up*-nak írt legelső cikkében, melynek címe *Continous Performance*, Richardson leírja egyik látogatását egy észak-londoni moziban:

> Hétfő volt és ebből kifolyólag új előadás. Ugyanakkor nagymosás napja is, és mégis a gyér közönség majdnem csak anyákból állt. […] Ez egy teljesen új publikum volt, amely az elmúlt pár hónapban született. […] Néztem őket, és vigaszra találtam. A szórakoztatás világa végre elérhetővé vált néhány penny-ért, feláldozva a teát: menedékhely az anyáknak, menekülés az állandó buzgólkodásból a hétfő délután örökkévalóságába. [40]
>
> Az első jelenetbe – folytatja Richardson – dagály volt látható, amint kifutott a homokos kis öbölbe, és időnként betekintést nyerhettünk abba, ahogy közelednek és távolodnak azok a habos hullámok, egy lassú keringő hangjára, és leselkedésünkkel nem zavartuk meg az eseményt.

A parton megtörő hullám jelentős képe volt a korai filmnek. A kortárs leírásokból tudjuk, hogy ez volt a témája a korai Vitascope vetítéseknek az 1890-es évek közepén:

> A következő képen a jersey-i tengerparton megtörő hullám tajtékja látszott. A hullámok magasnak és féktelennek látszottak, ahogy nagy rohammal egymás után a homokos partnak csapódtak, ahová kiáradtak, majd onnan visszafolytak. A hullámok fehér taraja és az óriási mennyiségű víz teljesen élethűnek tűnt. Csupán a hullámok morajlása hiányzott ahhoz, hogy az illúzió tökéletes legyen. [41]

Az első filmkészítők számára talán a parton megtörő hullám ábrázolása volt az a mód, amellyel

meg tudták ragadni a mozi médiumának mind statikus, repetitív, mind pedig dinamikus aspektusát. Richardson elsődlegesen akkor használja a hullám metaforáját – mely nem más, mint egy mozgó küszöb, soha véget nem érő taréj -, amikor a film médiumának átalakulásáról beszél: ahogy mutatványból narratív filmmé válik, ahogy a fenti idézetben is olvasható, illetve ahogy a némafilmet felváltja a hangosfilm, amint erről egy későbbi cikkében olvashatunk. Noha a Vitascope hullámtörést ábrázoló filmjének kommentátora úgy találja, hogy a hang, „a hullámok morajlása" hiányzik az illúzió teljessé tételéhez, Richardson a következőket írja:

> Az élet nagy pillanatai némák. Ezekhez képest a hangos pillanatokat a hullám tajtékjának zuhanásához hasonlíthatjuk, amely mielőtt lezuhan és szétszóródik, átlátszóan és nagyszerűen lebeg a fényben egy nagyszerű pillanatig. A némafilm, ha zenei kíséretet kap, képessé válik lefordítani a létezés, az egyes emberek individuális létezésének e sajátos intenzitását a saját nyelvére. [42]

Richardson tehát arra használja a filmképet, hogy egyfajta filmtörténetet alakítson ki: egy olyat, amely különösen szem előtt tartja az átmeneteket, ugyanakkor keresi annak a módját, hogy a lineáris narratívát szövevényessé tegye, hogy részeire bontson egy folyamatot, és hogy az emlékezetet – amelynek a filmben ma döntő szerepe van – a történetiség központi kérdésévé tegye. Felvesz egy olyan elméleti pozíciót, ahonnan egyszerre figyeli meg az új tudatformák születését, és vesz részt bennük, emellett létrehozza a fejlődés egy olyan komplex modelljét, ahol a megismerés egyszerre felismerés is. A lassított felvétel használatával kapcsolatban például a következőket írja:

> Bátran feltételezhetjük, hogy a lassított felvétel nézésekor – a nevetés mögött – az első pillanattól kezdve ott munkált a felismerés, és azóta finomodott. Ma már tudjuk, hogy ha a nézők nem ismerik fel a lassítás működését, nem lett volna második alkalom. A lassított felvétel működésének megértése nélkül minden vetítés a legelső lenne, és még mindig kacagnánk, amikor lassítva látunk eseményeket. [43]

Az eredet kérdésének szövevényes bemutatása újra felbukkan, amikor a némafilm és a hangosfilm közötti átmenetet taglalja, amely során a némafilm a hangosfilm felé való elmozdulás ajándékaként jelenik meg, mivel a némafilm újrateremtődött azáltal, ami követte.

Richardson filmelméletének egyik eleme a filmtörténet beágyazódott, folyamatosan újraírt modelljévé vált, amely egyszerre hozza létre és teszi lehetetlenné annak elgondolását, ahogy az újdonság a világba kerül, és amely olyan tudattörténetet próbál létrehozni, amelyet ugyan nem határoz meg teljesen a technikatörténet, de amely attól nem is független. Filmmel kapcsolatos írásai egyrészről megidéznek egy közösséget, amely olyan női nézőkből áll, akiket a modernitásra a filmek tanítanak meg („Az egyetlen és a minden. És mind itt vagyunk, ahogy még sohasem. Mit fog tenni velünk? /ti. a film/" [44]), másrészt ellenállnak a fejlődés és a „létrejövés" evolúciós elképzeléseinek.

A hangosfilm megjelenése utáni írásaiban „felhalmozott kincsként” utal az „összes némafilmre, melyet láttunk, és mely egyetlen élménybe tömörül”; ezt a furcsa „emléket” úgy írja le, mint „a múlt, a jelen és a jövő nagy hatással bíró elegyét.” [45] A történeti tudat ezen modellje megváltónak bizonyul, amennyiben magában foglalja – hasonlóan azokhoz az elgondolásokhoz, ahogy Miriam Hansen értelmezi Walter Benjamin temporalitás-fogalmát – a múlt, a jelen és anakronisztikus módon a jövő utópisztikus visszaállítását. [46]

Utószó

Robert Herring, a *Close-up* legfontosabb cikkíróinak egyike, *A New Cinema, Magic and the Avant-Garde* című írásában a mozi „varázslatának” kérdését vizsgálja a „valósággal” való viszonyában, különösképpen a fény és a mozgások realitásának viszonyában. Kritikusan szemléli a magát „avantgárddá” kikiáltó mozit, melynek az absztrakcióval és a torzítással való kísérletei nem veszik figyelembe a filmi kifejezésmód általánosan absztrakt természetét. Herring szerint a legkonvencionálisabb narratív filmek is fény és árnyék mozgó váltakozásai az időben: „így hát minden moziban van egy kis varázslat.” [47]

Herring számára a mozi „varázsa” elsősorban a vetítésből ered:

> Előtted a vászon és tudod, hogy mögötted a vetítőgép. A fejed felett egy fénynyaláb köti össze e kettőt. Nézz fel! Hagyd, hogy átjárjon! Egyszer széles, másszor keskeny e fénynyaláb. A fénynyalábok áldást osztanak, vagy rémületbe kergetnek. Lágyan megérintenek, vagy erőszakkal magukkal rántanak. Varázsujjak írnak a falra, és képesek tetszés szerint […] karddá, acetilén tűvé, tollá vagy vízeséssé válni. Elsősorban azonban olyanok, mint Áron botja, amely a szemközti falon virágzik, fekete üveg- és kristály virágokat […] A bot csak néha válik kígyóvá és azokká a filmekké, amiket ismerünk.
>
> […] nem kell, hogy szellemjárta házzá válj, és nincs rá szükség, hogy saját filmgyárad legyen ahhoz, hogy átjárjon a film szelleme. Kibérelheted, megveheted vagy megszerezheted ezt a könnyű rendszert, a vetítőt. Ha megvan, emberek fognak járkálni a szemközti faladon, ha beindítod. Ha az ujjaidat mozgatod a fénynyaláb előtt, megszakítod sétájukat; ha elsétálsz előttük, a tested elnyeli őket. A kezedben tarthatod, és csak te ereszthetsz el őket. [48]

Herring modellje az „aura” (a néző és a látvány közti távolság) lerombolására és a test/világ közötti határok egybemosása, azáltal, hogy a néző a látvány részévé válik, jellemző velejárói a modernizált látásmódnak, és az ezáltal megváltozott szubjektum-objektum viszony észlelésének.

A fent idézett cikkben Herring eljut a mozi jövőjének avantgárd képzetéig, ahol a képek a vászon közvetítő szerepe nélkül válnak láthatóvá, a testek és a dolgok önmaguk térbeli kivetüléseivé

lesznek. Herring szerint az embernek minden oka megvan rá, hogy „önmagát mozgás és beszéd elegyeként, saját alkotóművészetének mintái szerint hozza létre.” E gondolat a rögzített hanggal kapcsolatos fejtegetéseinek eredménye:

„Most már tudjuk, hogy a hanghullámok viaszba írhatók. Az emberi hang rögzíthetővé vált. Mostanáig csupán reprodukálni tudtuk. Természetesen nagyon izgalmas, hogy a hang, melyet egyszer egy ember kiadott, évekkel később újra lejátszható, mintha legyőzné az időt. Ugyanakkor ez csak reprodukció. A tiszta hang nem nyerhető ki belőle, csak az újra előállított hang. De tegyük fel, hogy van egy gép, amely valódi, élő hangot bocsát ki magából […] Nem lehetséges-e, hogy a jövő embere ugyanezt megteszi a vizuális képekkel? Nem leszünk-e képesek úgy látni az embereket, mint ahogy hamarosan hallani fogjuk őket? A hang és a kép előállításához ma vászonra vagy egy gramofonra van szükség. A gramofonra azonban hamarosan nem lesz szükség, mint ahogyan az emberi jelenlét is felülírj a hangot. Ha a hang képes ettől a géptől elszakadni, és tudom, hogy képes rá, és önmaga lehet, miért ne hagyhatná el a vizuális kép a vásznat? Ma sztereoszkópikus képeket hoznak létre, vagyis mélységet és teret adnak nekik. Hamarosan a hanghoz hasonlóan a képek is bevihetővé válnak a szobába. Végül is abszurdum, hogy a képek a vászonhoz vannak láncolva.

Korábban az maradt fenn, amit az ember tett, ma az, ami ő maga. Korábban a keze munkája, majd az elméjének a munkája, később ezek egymásra tett hatása élte túl. De e munkák és alkotások némák és mozdulatlanok. Ezután rögzíteni lehetett a hangját, majd a képét. Mozgásban. Most pedig majd le kell választani őket, és ahelyett, hogy az ember megelégedne azzal, hogy babákat, szobrokat és olyan zenét alkot, amelyet csak a játék pillanatában hall, ott lesznek neki ezek a képek, ahol hangzás és látvány találkozik, hogy úgy mondjam »leválva« a tulajdonosukról. Az ember egyfajta embert teremt […] Valójában nincs logikus érv […] ami miatt ne hozhatná létre az ember önmagát, mozgáson és beszéden keresztül, saját teremtésének mintái szerint […]” [49]

Herring cikke a vetítés több felfogását rendeli egymás mellé: először a képek, szimbólumok és hieroglifák *inskripciója*, melyet „mágikus ujjak írnak a falra”,aztán a *fény mintázata*, amely filmes valóságot teremt egy Aladdinéhoz hasonló lámpa segítségével, és végül eljut oda, hogy a vetítés önmagunk kivetítése egyrészt azáltal, hogy a néző teste a látvány részévé válik („A kezedben tarthatod, és csak te eresztheted el őket”), másrészt a háromdimenziós mozgóképlények létrehozásával. A továbbiakban Herring cikkének ezen dimenzióit szeretném két különböző kontextusban elhelyezni: a korai filmelmélet részeként és mint egy jól elhatárolható életrajzi és kulturális pillanat termékét.

A korai filmkritikák és filmelméletek feltűnő tulajdonsága, hogy a mozi új művészetéről alkotott paradigmák és elképzelések hasonló nyelvet és képeket használnak, noha különböző kontextusokból származnak. Herring *A New Cinema, Magic and the Avant-Garde* című írásában megfogalmazott, látszólag sajátos modellje hasonló fogalmi ívet követ, mint Faure *The Art of Cineplastics* című írásában. Faure magyarázatában értelmezésem szerint a mozi története úgy jelenik meg, mint amelynek fejlődése a falra/vászonra kerülő vázlatos feliratoktól a gesztusok

részletességén át a vizuális szimfóniák jövőbeli alkotásáig ível, ami az egész létezés, a természet kivetüléseként értelmeződik. Vajon azok a létezők lesznek-e az elkövetkező társadalmak *Übermensch*-ei, akik így vetítik ki magukat? C. K. Ogden (akit Herring is idéz egy Bryhernek írt fontos levelében [50]) és I. A. Richards *The Meaning of meaning* című könyvében a „szómágia" filozófiai célponttá válik: a szómágia „primitív", „a szavakhoz mint a természet erejének hordozóihoz való ösztönös viszonyulás." [51] Van valami kedves irónia abban, ahogy a mágia ilyen élénken tér vissza – legalábbis Herring szerint – a hang birodalmában és a virtuális jelenlét megidézésében.

Herring elbeszélése (mely egy Paul Robeson társaságában Ogdennél tett látogatást ír le) a következő részletet tartalmazza:

> A szoba tele volt felvételekkel […] két furcsa, négyzet alakú gép volt két szemközti sarokban. Robeson fekete öltönyt és fekete kalapot viselt, valamint egy vakítóan fehér inget. Kilenc láb magas: a szoba számára túl alacsony volt és fehér. Több halomban hevertek a szobában a gramofonfelvételek, némelyek albumokba rendezve, egyesek csak borítékban. Ogden egy gépen játszott. Egy hang hallatszott a szobában. Nem reprodukció volt, hanem akkor jött létre. Robeson a szobában volt. Az ő hangja hallaszott. Robeson állt és hallgatott.

Ez nem más, mint egy korábbi technológiai elképzelés visszhangja: Villiers de l'Isle Adam *A jövendő Éva* (1880) című regényében Lord Ewald találkozik a női automaton/ android Hadaly-val, akit egy fiktív Thomas Edison (a fonográf feltalálója) épített meg földalatti kamráiban. A hasonlóság abban a módban rejlik, ahogy az új technológiák frankensteini elképzeléseket váltanak ki az újonnan létrehozott, önműködő vagy virtuális dolgok származásáról; a különbség pedig az Új Nő tényében rejlik, és a technológia (mesterséges) nőként való ábrázolásában, ami utat enged az Új Férfinak – egy kilenc láb magas embernek egy alacsony, fehér szobában. Robeson, aki nem más, mint egy vázlat fekete-fehérben (akár egy film), kétszer van jelen, főként azért, mivel hangja *egyenlő* a jelenlétével, és így Herring képes elképzelni újonnan kreált látható lényeket azáltal, hogy kiegészíti a hangbeli/aurális jelenlétet. Itt a látvány adódik a hanghoz, nem pedig a hang a látványhoz. A megfordítás (ami egy „valós" történet, hiszen a fonográf megelőzi a kinetoszkópot, és innen vezet az út a mozihoz) emlékeztet minket a kritikus időszakra a némafilm és a hangosfilm közti váltás idején, egy évvel azelőtt, hogy a *Close Up* csoport leforgatta *Borderline* (Kenneth MacPherson, 1930) című némafilmjét. Ebben a filmben Herring egy zongorista szerepét játssza, Robeson pedig mint Pete (egy néger) tűnik fel a vásznon, és úgy van fényképezve, mintha valóban kilenc láb magas lenne, de persze hang nélkül. A „néger" reprezentációja a *Bordeline*-ban, melyben egyszerre jelenik meg a mozi „új embereként" és a modernizmus primitív „másikjaként", feltárja azt a bonyolult rendszert, amelyben a fantáziák, a félelmek, a múlt és a jövő összefügg a modernitásnak a technológiához való viszonyával, amelyben a technológia egyszerre alakítja a modernitást, és alakul általa.

Fordította: Bálint Zsolt

A fordítást ellenőrizte: Matuska Ágnes

[A szöveg eredeti megjelenési helye: Marcus, Laura*:* How Newness Enters the World: the Birth of Cinema and the Origin of Man.In *Literature and Visual Technologies. Writing After Cinema.* Szerk.Murphet, Julian és Rainford, Lydia. New York, Palgrave Macmillan, 2003. 29-45.]

Jegyzetek

1. Arneheim, Rudolf: *Film Essays and Criticism*. Ford. Brenda Benthien. Madison, University of Wisconsin Press, 1997. 13. [Ahol másképp nem jelöltem, ott az idézeteket saját fordításban közlöm, és hivatkozásként az angol művet adom meg. – *A ford.*]
2. Gance, Abel: A Sixth Art. In Abel, Richard: *French Film Theory and Criticism, Volume I: 1907-1929*. Priceton, NJ, Priceton University Press, 1988. 67.
3. Fielding, Raymond: Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture. In *Film Before Griffith*. Szerk. Fell, John L. Berkeley és Los Angeles, University of California Press, 1983. 116-117.
4. Wells, H. G.: *The King who was a King: the book of film*. London, Benn, 1929. 10.
5. Chaplin, Charlie: Foreword. InFawcett, L'Estrange: *Film: Facts, and Forecasts.* London, Goffrey Bles, 1927. v-vi.
6. Rotha, Paul: *The Film Till Now*. London, Cape, 1930. 57.
7. Abel, Richard: *French Cinema: The Fist Wave, 1925-1929*. Priceton, NJ, Priceton University Press, 1984. 241.
8. Abel, Richard: *French Film Theory and Criticism, Volume I: 1907-1929*. Priceton, NJ, Priceton University Press, 1988. 315.
9. Abel: i. m. 241.
10. Epstein, Jean: *Écrits sur le cinéma.* Párizs, Segnhers, 1974. 179-180. Idézi: Charney, Leo: *Empty Moments: Cinema, Modernity and Drift*. Durham, Duke University Press, 1998. 155.
11. Abel, Richard: *French Film Theory and Criticism, Volume I: 1907-1929*. Priceton, NJ, Priceton University Press, 1988. 236.
12. *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud.* London, The Hogarth Press és Institute of Psychoanalysis, 1958. 228.
13. Lindsay, Vachel: *The Art of the Moving Picture.* New York, Liveright, 1970. 22.
14. I. m. 288.
15. Epstein, Jean: Magnification. In Abel, Richard: *French Film Theory and Criticism, Volume I: 1907-1929*. Priceton, NJ, Priceton University Press, 1988. 240.
16. Woolf, Virgina: Walter Sickert. In Uő: *The Captain's Death Bed and Other Essays.* London, Hogarth Press, 1981. 173.
17. Az *Álomfejtés* című könyvében például Freud a „visszatérést" a vizualitásba az álommunka hatásaként vizsgálja. Amellett is érvel, hogy a nyelvrendszerek a „primitív", konkrét képektől az azokat helyettesítő szavakig fejlődnek. Lásd a freudi elméletek ilyetén tárgyalását: *Sigmund Freud's The Interpretation of Dreams: New Interdisciplinary Essays*. Szerk. Marcus, Laura. Manchester, Manchester University Press, 1999. 23.
18. Lásd Rachel Moore kiváló tanulmányát a primitív és a varázslatos izgalmáról a korai filmelméletben: Moore, Rachel: *Savage Theory: Cinema as Modern Magic.* Durham, Duke University Press, 2000. Bár tanulmányom néhány ponton fedi az ő elgondolásait, Rachel Moore könyve e cikk megjelenése után

került kiadásra.

19. Epstein, Jean: Magnification. In Abel, Richard: *French Film Theory and Criticism, Volume I: 1907-1929*. Priceton, NJ, Priceton University Press, 1988. 316-317.
20. Woolf, Virgina: The Cinema (1926). In Uő: *The Captain's Death Bed and Other Essays.* London, Hogarth Press, 1981. 167.
21. Münsterberg, Hugo: *The Film: A psychological study.* New York, Dover, 1970. 48. Magyarul: A film. Ford. Farkas Csaba. *Filmspirál*, 20. és 21. szám
22. I. m. 48
23. Balázs Béla, idézi: Hake, Sabine: *The Cinema's Third Machine.* Lincoln, University of Nebraska Press, 1993. 222.
24. Balázs Béla: *Theory of Film*. Ford. Edith Bone. London, Dobson, 1952. 34. Magyarul: Balázs Béla: *A film*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1961. 39.
25. I.m. 46.
26. I.m. 63.
27. I.m. 64.
28. Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984. 130.
29. Itt a nemi szerepekre vonatkozó kérdések is felmerülnek – noha Balázs „mikrofiziognómiával" kapcsolatos elképzeléseit Asta Nielsen és Lilian Gish arcán szemlélteti, mégis a szövegében a férfire utaló „ember" [*man*] kifejezést használja.
30. Balázs Béla: *Theory of The Film.* Ford. Bone, Edith. London, Dobson, 1952. 34.
31. Faure, Elie: *The Art of Cinaplastics*. Ford. Pach, Walter. Boston, The Four Seas Company, 1923. 31.
32. I.m. 27.
33. I.m. 32.
34. I.m. 39-41.
35. Woolf, Virgina: The Cinema (1926). In Uő.: *The Captain's Death Bed and Other Essays.* London, Hogarth Press, 1981. 171.
36. Faure, Elie: *The Art of Cinaplastics*. Ford. Pach, Walter. Boston, The Four Seas Company, 1923. 40-42.
37. Abel, Richard: *French Film Theory and Criticism, Volume I: 1907-1929*. Priceton, NJ, Priceton University Press, 1988. 215.
38. Bordwell, David: The Musical Analogy. *Yale French Studies 60*, 1980. 141-156.
39. Dickson, William Kennedy-Laurie és Dickson, Antonia: *History of Kinematograph, Kinetoscope and Kinetophonograph.* Twickenham, Middlesex, 1895. 50.
40. Richardson, Dorothy: Continous Performance. *Close Up,* 1927/1., újra kiadva: *Close Up 1927-33: Cinema and Modernism.* Szerk. Donald, James; Friedberg, Anne; Marcus, Laura. London, Cassel, 1998. 160-161.
41. A *New York Herald,* 1896. április 24-i számából idézi Robson, E. W. és Robson, M. M.: *The Film Answers Back.* London, Bodley Head, 1939. 27-28.
42. Richardson, Dorothy: A Tear for Lycidas. *Close Up 1927-33: Cinema and Modernism.* Szerk. Donald, James; Friedberg, Anne; Marcus, Laura. London, Cassel, 1998. 200.
43. Richardson, Dorothy: Slow Motion. *Close Up 1927-33: Cinema and Modernism.* Szerk. Donald, James; Friedberg, Anne; Marcus, Laura. London, Cassel, 1998. 182.
44. Richardson, Dorothy: The Increasing Congregation. *Close Up 1927-33: Cinema and Modernism.* Szerk. Donald, James; Friedberg, Anne; Marcus, Laura. London, Cassel, 1998. 171.

45. Richardson, Dorothy: A Tear for Lycidas. *Close Up 1927-33: Cinema and Modernism.* Szerk. Donald, James; Friedberg, Anne; Marcus, Laura. London, Cassel, 1998. 296.
46. Lásd Hansen, Miriam: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture. *New German Critique 54,* 1991/3. 53.
47. Herring, Rober: A New Cinema, Magic and the Avant-Garde. *Close Up 1927-33: Cinema and Modernism.* Szerk. Donald, James; Friedberg, Anne; Marcus, Laura. London, Cassel, 1998. 51.
48. I.m. 54.
49. I.m. 55-56.
50. Beinecke Library, Yale University, New Heaven CT. Herring, Robert – Correspondance with Bryher. Gen Mss 97, Box 18.
51. Ogden, C. K. és Richards, I. A.: *The Meaning of Meaning.* London, Kegan Paul, 1930. 225.

Irodalomjegyzék

- Abel, Richard: *French Cinema: The Fist Wave, 1925-1929*. Priceton, NJ, Priceton University Press, 1984.
- Abel, Richard: *French Film Theory and Criticism, Volume I: 1907-1929*. Priceton, NJ, Priceton University Press, 1988.
- Arneheim, Rudolf: *Film Essays and Criticism*. Ford. Brenda Benthien. Madison, University of Wisconsin Press, 1997.
- Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984. 130.
- Balázs Béla: *Theory of Film*. Ford. Edith Bone. London, Dobson, 1952. 34. Magyarul: Balázs Béla: *A film*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1961. 39.
- Bordwell, David: The Musical Analogy. *Yale French Studies 60*, 1980.
- Chaplin, Charlie: Foreword. InFawcett, L'Estrange: *Film: Facts, and Forecasts.* London, Goffrey Bles, 1927.
- Dickson, William Kennedy-Laurie és Dickson, Antonia: *History of Kinematograph, Kinetoscope and Kinetophonograph.* Twickenham, Middlesex, 1895.
- Epstein, Jean: *Écrits sur le cinéma.* Párizs, Segnhers, 1974. 179-180. Idézi: Charney, Leo: *Empty Moments: Cinema, Modernity and Drift*. Durham, Duke University Press, 1998.
- Epstein, Jean: Magnification. In Abel, Richard: *French Film Theory and Criticism, Volume I: 1907-1929*. Priceton, NJ, Priceton University Press, 1988.
- Faure, Elie: *The Art of Cinaplastics*. Ford. Pach, Walter. Boston, The Four Seas Company, 1923.
- Fielding, Raymond: Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture. In *Film Before Griffith*. Szerk. Fell, John L. Berkeley és Los Angeles, University of California Press, 1983.
- Gance, Abel: A Sixth Art. In Abel, Richard: *French Film Theory and Criticism, Volume I: 1907-1929* . Priceton, NJ, Priceton University Press, 1988.
- Hake, Sabine: *The Cinema's Third Machine.* Lincoln, University of Nebraska Press,
- Hansen, Miriam: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture. *New German Critique 54,* 1991/3.
- Herring, Rober: A New Cinema, Magic and the Avant-Garde. *Close Up 1927-33: Cinema and Modernism.* Szerk. Donald, James; Friedberg, Anne; Marcus, Laura. London, Cassel, 1998.
- Lindsay, Vachel: *The Art of the Moving Picture.* New York, Liveright, 1970.

- Marcus, Laura (szerk.):. *Sigmund Freud's The Interpretation of Dreams: New Interdisciplinary Essays* . Manchester, Manchester University Press, 1999.
- Moore, Rachel: *Savage Theory: Cinema as Modern Magic.* Durham, Duke University Press, 2000.
- Münsterberg, Hugo: *The Film: A psychological study.* New York, Dover, 1970. 48. Magyarul: A film. Ford. Farkas Csaba. *Filmspirál*, 20. és 21. szám
- Ogden, C. K. és Richards, I. A.: *The Meaning of Meaning.* London, Kegan Paul, 1930.
- Richardson, Dorothy: A Tear for Lycidas. *Close Up 1927-33: Cinema and Modernism.* Szerk. Donald, James; Friedberg, Anne; Marcus, Laura. London, Cassel, 1998.
- Richardson, Dorothy: Continous Performance. *Close Up,* 1927/1., újra kiadva: *Close Up 1927-33: Cinema and Modernism.* Szerk. Donald, James; Friedberg, Anne; Marcus, Laura. London, Cassel, 1998.
- Richardson, Dorothy: Slow Motion. *Close Up 1927-33: Cinema and Modernism.* Szerk. Donald, James; Friedberg, Anne; Marcus, Laura. London, Cassel, 1998.
- Richardson, Dorothy: The Increasing Congregation. *Close Up 1927-33: Cinema and Modernism.* Szerk. Donald, James; Friedberg, Anne; Marcus, Laura. London, Cassel, 1998.
- Robson, E. W. és Robson, M. M.: *The Film Answers Back.* London, Bodley Head, 1939.
- Rotha, Paul: *The Film Till Now*. London, Cape, 1930.
- *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud.* London, The Hogarth Press és Institute of Psychoanalysis, 1958.
- Wells, H. G.: *The King who was a King: the book of film*. London, Benn, 1929.
- Woolf, Virgina: The Cinema (1926). In Uő.: *The Captain's Death Bed and Other Essays.* London, Hogarth Press, 1981.
- Woolf, Virgina: Walter Sickert. In Uő: *The Captain's Death Bed and Other Essays.* London, Hogarth Press, 1981.

© Apertúra, 2010. tavasz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2010/tavasz/marcus-az-ujdonsag-a-vilagba-lep-a-mozi-szuletese-es-az-ember-eredete/

