

Smid Róbert

DOBBANTÁS, DOPPELGÄNGEREK ÉS DROGOK

AZ ANALÓG ÉS DIGITÁLIS HÁROM EPIZÓDJÁNAK RÖVID ÖSSZEFOGLALÁSA A FILM KITTLERI MÉDIATÖRTÉNETÉBEN

Annak, hogy Friedrich Kittler életműve itthon nem került a filmelmélet legtöbbet idézett szakirodalmi tételei közé,¹ az is oka lehet, hogy a jeleméletet és narratológiát kidolgozó strukturalizmussal szemben nem annyira metodológiai szerszámkészletet kínált a filmek befogadásához és elemzéséhez: a film médiatörténetére vonatkozó írásai (az *Optikai médiumok* előadássorozata vagy a *Grammophon Film Typewriter*) inkább médiahistoriográfiai töresek, mediális konkurenciákat és konvergenciákat azonosítanak. Ezekből pedig kiderül, hogy az analóg és a digitális interakciója már jóval a digitális filmrögzítés és a streamingszolgáltatások előtt meghatározta a filmes médium létét. A német médiaelmélet következő nemzedékével ellentétben a Kittler-nél látens módon jelenlévő dichotómia nem úgy tematizálódik, hogy a technológiai médiumok maguk válnának az analóg és digitális létmódok kibomlásának egyik fázisává,² és nem is úgy, hogy az analóg és a digitális technikák egymást remedializálnák.³ Kittler mediális diskurzusanalízisében az analóg és a digitális a médiumok összjátékának köszönhetően kapcsolódik össze konkrét mediális episztemékben. Ennek három meghatározó epizódja a film médiatörténetében a következő: a XIX. századi eleji *avant la lettre* film a maga digitalitásában, amely majd Étienne-Jules Marey zoétrópiájában és taumatrópiájában, valamint az ezekhez kapcsolódó kísérletekben⁴

¹ Üdítő kivételként Hornyik Sándor munkássága említhető. Lásd Hornyik Sándor: A Kép Odüsszeiája. A „vizuális kultúra” tudományelmélete és politikája. *Apertúra*, 2010. tél. <https://www.apertura.hu/2010/tel/hornyik-a-kep-odusseija-a-vizualis-kultura-tudomanyelmelet-es-politikaja/>; Uő.: A képek és a dolgok. A vizuális kultúra archeológiája a fotográfia mentén. *Disegno*, 1 évf. 1. szám. http://real.mtak.hu/19604/1/Disegno_05_Hornyik-Sandor-1.pdf; Uő.: *Idegének egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák*. Budapest, 2011.

² Bernhard Siegert: *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500–1900*. Berlin, 2003. 15.

³ Jens Schröter: Analog/Digital - Opposition oder Kontinuum? *Analog/Digital - Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Hrsg. von Böhnke, Jens Schröter. Bielefeld, 2004. 1–30.

⁴ Lásd ehhez: SR: A ló meghal, a médium él. Médiumgenealógiák az antropológiai differenciához mint kultúrtechnikához. *Milyen állat? Az állatok irodalmi és nyelvelméleti reprezentációjáról*, szerk. Balogh Gergő, Fodor Péter, Pataki Viktor. Debrecen, 2020. 259–67.

mediatizálódik optikai médiumként; a későromantikus és a koramodern irodalom és a némafilm egymás melletti létezése; a világháborúk technológiai *a priori*jaként szolgáló filmtechnikák.

EP. 01.

Bár az *Optikai médiumok*ban felvázolt filmgenealógia a képzőművészetekkel kezdődik, a film kísérleti stádiumának⁵ kezdete ugyanitt Wilhelm és Eduard Weber nevéhez, illetve az emberi végtagok működéséről 1836-ban publikált munkájukhoz köthető. A testvérpár a járás mechanikájára irányuló fiziológiai kísérleteivel nyilvánvalóvá tette, hogy az emberi mozgásról való gondolkodás egy korábbi paradigmája véget ért: ha Newton differenciális egyenletei az égitestek kötött pozícióváltozásainak leírására megfeleltek is,⁶ és ha azokat a korban szintén alkalmasnak gondolták az állati mozgások leírására, az embernél már nem voltak használhatók. A Weber-testvérek munkája azon alapvetésre épített, hogy egy megtett lépés bármely diszkrét (tehát digitális⁷) stádiumának kimerevíthetőségéhez a teljes analóg mozgáskontinuumot ismerni kell, és annak visszamodellezése nem sima, csakis parciális differenciálegyenletek segítségével kivitelezhető, tekintettel a háromdimenziós térre és az idő egydimenzionalitására. A differenciálegyenletek összességéként vált felírhatóvá az emberi járás. Műveletileg mindez nem mást jelentett, mint a járás és a futás matematizálását, ennek megfelelően pedig a lábak differenciálművekké alakítását. Weberék tehát – bár nem optikailag, hanem egyenletek segítségével demonstrálták a térd, a csípő, az ízületek és az izmok pozícióját, ebből pedig a mozgás (pl. futás, ugrás, dobantás stb.) fázisaira külön-külön rekonstruáltak egy-egy csontvázat⁸ – pontosan úgy jártak el egyenleteikkel, ahogyan majd a korai mozgóképek; leginkább a deviáns mozdulatokra koncentráló *slapstick* (lásd Charlie Chaplin korai filmjeit) vagy Jean-Martin Charcot patológikus gesztusokat kronofotográffal rögzítő felvételei, tehát azok a filmek, amelyek a legkülönfélébb mozgásfajták analizisét és rögzítését hajtották végre. Kittler ezzel kapcsolatos intelme a mediális kultúratudomány számára megfontolandó: a tényleges mozgás prófétái előbbre jártak a mozi úttörőinél, úgyhogy a médiaelmélet számára a Weber-testvérek *Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge* című könyve relevánsabb lehet, mint Marey *La machine animale*-ja.⁹ Weberék kísérletei két okból azonosíthatók a film médiagenealógiájának egyik kez-

⁵ A technológiaorientált médiaelméletben a médiumok kísérleti stádiumainak értelméhez és azok jelentőségének magyarázatához lásd SR: Sigmund Freud és Jacques Lacan *papírgépei. A pszichoanalízis inherens médiumarcheológiai diskurzusa*. Budapest, 2019. 224–9.

⁶ Friedrich Kittler: *Man as a Drunken Town-Musician*. Ford. Jocelyn Holland. *MLN*, 2003/3. 641.

⁷ Kittlernél a diszkrét és a digitális nagyjából lefedik egymást, ugyanis a kortárs digitális-tapasztalat eredetéként Alan Turing Univerzális Diszkrét Gépét jelöli ki, amely a 0 és az 1 általi bináris kódolással mindenfajta folyamatot felbonthatóvá tett.

⁸ Uo., 649.

⁹ Uo., 651.

dőpontjaként: egyrészt egyenleteikkel véget vetettek a karteziánus „világkép korának”, mely azon alapult, hogy „a szubjektum számára önmagát előállító képzetet mint olyat még egyszer elképzeli”¹⁰ (vagyis megkétszerezi egységes önképét, önmagánál való jelenlétét önmaga képzetével, énként való reprezentációjával), miután ezt a képzetet fiziologizálták, hovatovább a mozgás diszkrét fázisokra bontásával fel is darabolták (ahogy Kittler fogalmaz: „a filmkészítés elvben nem több, mint vágás és ragasztás; a folyamatos mozgás feldarabolása”¹¹); másrészt az analóg kontinuum felszabdálása nem csupán a mozdulatok tetszőleges térbeli kombinációját és sorrendjük időbeli átrendezését tette lehetővé (egyszersmind az idő térbeliesítését), hanem olyan szimbolikus uralmat is biztosított a testek felett, amelynek imaginárius pendant-ja legközelebb a filmben mint optikai médiumban tűnik fel újra.

EP. 02.

Bár az előző századfordulón megjelenő új médiumok újdonsága abban állt, hogy az addig a közvetítés, a tárolás és a feldolgozás művelethármaságának monopóliumát magáénak tudó, diszkrét jelekből felépülő és digitálisan (binárisan) kódoló írással ellentétben analógok voltak, a film azért volt képes megcsalni az emberi érzékszerveket, mert a diszkrét egységeket analóg folyamként jelenítette meg. Kittler mediális diskurzusanalízise szerint az analógban rejtőző digitalitás egy olyan mediál-episztemológiai küszöb a XIX. század végén, ahol a film az emberi érzékelés és önkép új feltételrendszerét állítja elő. Ezzel párhuzamosan egy olyan technológiai differenciát is bevezet ember és gép között, amelynek áthidalhatatlansága azóta csak egyre markánsabban jelentkezik: a néző percepciók küszöbe alatti gyorsasággal pörgő filmkockák a csatornát és a kódot elválasztani képtelen írással szemben – és az imaginárius egységesítő munkájának köszönhetően – a befogadók számára egységes szekvenciává állnak össze. Kittler ennek allegóriáját a *Dr. Caligari*-ban¹² találja meg. A film keretezett történetében Francis saját elmegyógyintézetébe zárhatja a gyilkos Caligarit, aki egy középkori legenda megszállottjaként – amelynek egy Caligari nevű varázsló a főszereplője – segédjével, az alvajáró Cesaréval ártatlanokat gyilkolt meg. A kerettörténetből aztán kiderül, hogy valójában Francis elmebeteg, pusztán Dr. Caligarira, az elmegyógyintézet vezetőjére vetíti agresszív vágyait. Amellett, hogy a három Caligari egy és ugyanaz a személy is lehet, a segéd is megkettőződik, amikor Caligari Cesare bábuhasonmásával csalja lépre Francist. A bábu azonban semmivel sem kiszolgáltatottabb neki, mint az alvajáró Cesare, ami megelőlegezi a későbbi filmekben alkalmazott dublőrök szerepét is. E megsokszorozódások közepette a befogadó képtelen eldönteni, melyik narratíva igaz; mivel a keretezett történetben Caligari egyszerre igazgató és gyilkos, a kerettörténet pedig nem mutat többet belőle,

¹⁰ Friedrich Kittler: *Optikai médiumok. Berlini előadás, 1999*. Ford. Kelemen Pál. Budapest, 2005. 74.

¹¹ Friedrich Kittler: *Gramophone, Film, Typewriter*. Ford. Geoffrey Winthrop-Young, Michael Wutz. Stanford (CA), 1999. 117.

¹² *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Wiene, 1920, 80’.

mint a közös jelenetét Francisszel, ezért akár mindkettő is lehet.¹³ A film egységesítő imagináriusának köszönhetően a néző nem tud differenciálni, úgyhogy részint Francis pozíciójába kerül, akit átéjt a bábu, amikor azt az alvó Cesarének hiszi, de részint a bábuéba is, amelyet Caligari, az elmegyógyintézet ura (tehát az ottani szcéna rendezője) ugyanúgy irányít, mint a hipnózis segítségével Cesarét.

Tehát a film optikai technológiája, amely eltörölte az őrült és az orvos, a keretezett és a kerettörténet közötti különbséget, hipnózist okozott, nem pedig hallucinációt, mint a fehér alapon fekete betűk szériái. A film vizuális ingerei a kreativitáson alapuló képzelődés ösztönzése helyett zsigeri szinten hatottak az idegrendszerre. Bár Kittler megengedi, hogy az irodalmi művek is képesek lehetnek filmszerű epizódokat előállítani, azt is hangsúlyozza, hogy ez a típusú emuláció csak az alfabetizált testek esetében működik,¹⁴ tehát azoknál, akiket kiképeztek a szövegek befogadására. Ennyiben az itthon is sokat hangoztatott tételnek, mely szerint a magas irodalom egyetlen biztos technológiai ismérve, hogy megfilmesíthetetlen,¹⁵ a másik oldala az kell legyen, hogy miután az audiovizuális szenzualitást átengedte a filmnek, a szépirodalom aszketikusan a fekete betűk mögé zárkózott be – amelyik szöveg pedig nem így tett, és továbbra is a hallucinációparadigmában mozgott, lektúrként lett elkönyvelve.¹⁶ Az alfabetizált test itt jelentőséggel bír: Kittler Novalisra hivatkozik, aki szerint ha helyesen tudunk olvasni, valódi látványvilágot képeznek meg bennünk a szavak – ehhez a „helyes olvasáshoz” persze az szükséges, hogy az egyes betűket és a könyv materialitását figyelmen kívül hagyjuk.¹⁷ Ezzel szemben a filmnél a befogadást nem kellett tanulni, a nézők reflexből figyelmen kívül hagyták annak hardveres működését, az analóg képsor előállítását pedig elvégezte helyettük maga a médium – digitális és analóg összejátékának köszönhetően Caligari bábujának pozíciójában találták magukat, percepcióis rendszerükkel pedig a médium azt kezdhetett, amit csak akart. Miközben a szemüket a vászonra szegezték, testük elernyed, és a médium vagy kimerevítette ezt az állapotot úgy, ahogyan az általa mutogatott természetellenes helyzeteket felvevő testeket,¹⁸ vagy felizgatta, stimulálta őket, mivel kezdetben a befogadók váratlanul érték, ezért idegrendszerükre még inkább hatással voltak a filmekben megelevenedő olyan események, mint a bal- és halálesetek,¹⁹ de irányíthatta is testüket a médium (pl. bizonyos jeleneteknél előredőlték vagy eltakarták a szemüket).

¹³ Kittler 1999. i. m. 147.

¹⁴ Friedrich Kittler: *Discourse Networks 1800/1900*. Ford. Michael Metteer, Chris Cullens. Stanford (CA), 1990. 117.

¹⁵ Uo., 248.

¹⁶ Uo., 117.

¹⁷ Friedrich Kittler: *Romantik - Psychoanalyse - Film. Eine Doppelgängergeschichte. Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht. Frankfurt/M, 2013. 99.

¹⁸ Uo., 102.

¹⁹ Lásd: Hegedűs Máté: *Idegesség az 1900 körüli magyar novellairódalomban*. *Prae*, 2019/1. 40-7., illetve Uó: *Kinematográf és halál* (kézirat).

A filmnek idegileg kiszolgáltatott test a megcsalatott érzékszerveivel már nem csupán képződött a hasonmásokról, mint a romantikában, hanem láthatta is Doppelgängereit a vásznon,²⁰ a film analóg differenciatorlése pedig ellehetetlenítette annak eldöntését, hogy melyik az eredeti – akárcsak a három Caligari esetében –, miközben a médium a látó és a látott testet, a nézőt és a szereplőket is egymás tükörképeivé tette. Míg a romantikus irodalom tüköralakzatai kényelmes testhatárokat szabtak fikció és valóság között, a film nemcsak tükrözte a testeket, de a saját testet el is idegenítette azzal, hogy az egységes testről szőtt imaginációkat ugyanúgy feldarabolta, ahogy a Weber-testvérek diszkretizálták a mozgó testeket²¹ – a digitális hauntológiája az analóg látvány létrejöttékké lépett működésbe. A Doppelgänger már nem az olvasás elsajátított készségével gyakorolt arc- és hangkölcönzésből jöttek létre, hanem önkéntelenül, test és énkép kettéhasított egységéből, amely tükrözte a film digitális képkocáiból újra összeállított analóg képet. Kittler megjegyzése szerint a film első évtizedeiben, például *A prágai diákban*²², *A gölemben*²³ és *A másikban*²⁴ megjelenő Doppelgänger nem pusztán a romantika örökségének tudhatók be.²⁵ Azt mutatják, mi történik azokkal az emberekkel, akik az új médiummal szembesülve azonosulnak a hőssel.²⁶ Ahogy a nézők az idegenséggel való találkozásban ahhoz az identifikációs rutinhoz nyúltak, amelyre irodalmi képzésük tanította őket, úgy *A másik* főügyésze azt deríti ki, hogy ő maga követte el a filmbéli bűntényt.²⁷ A Doppelgänger itt intő példája annak, hogy az alfabetizált testek más híján ugyanazokat a mintákat követték az új médium befogadásakor, mint amiket az előzőnél. Ugyanakkor a Doppelgänger magának a filmezésnek is a figurája: *A prágai diákban*, mint Kittler fogalmaz, amikor a színházi színész megkapja filmes negatívját, akiből hiányzik a szennvedély, gesztusai pedig sterilek, a film valóban filmként jelenik meg.²⁸ A steril, filmes Doppelgänger annak a helyzetnek a megtestesülése, amikor a kamera felfüggeszti a színész és közönsége, illetve a színész és saját maga közötti közvetlen visszacsatolást.

EP. 03.

A film mint technológiai médium térnyerésével többé nem korlátozódott a test analízisére vagy tükrözésre, hanem hatóköre kiterjedt a testek irányítására is –

²⁰ Kittler 2013. i. m. 102.

²¹ Az ilyesfajta rekurzió nem áll távol a kittleri médiatörténetektől, sőt, magától az életmű alakulásától sem, lásd ehhez SR: Birdlandtól Ladylandig – és vissza. *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái.* szerk. Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán, Lénárt Tamás. Budapest, 2017. 524–50.

²² *Der Student von Prag*, Ewers – Rye, 1913, 60’.

²³ *Der Golem, wie er in die Welt kam*, Wegener – Boese, 1920, 91’.

²⁴ *Der Andere*, Wiene, 1930, 104’.

²⁵ Kittler 1990. i. m. 246.

²⁶ Kittler 1999. i. m. 149.

²⁷ Kittler 1990. i. m. 248.

²⁸ Kittler 2005. i. m. 194.

Thomas Pynchon *Súlyszivárvány* című háborús extázisának a végén a filmszínházba csapódó V2 rakétára nem véletlenül az a közönségreakció, hogy „valami pergett tovább, egy film, amit még nem tanultunk meg nézni”.²⁹ Nem tanultuk meg, de legkésőbb a második világháborúban a kittleri filmtörténet szerint tapasztalnunk kellett – igaz, már nem feltétlenül optikai-mediális formában. Ellentétben Paul Virilio vagy Siegfried Zielinski alapvető munkáival a film és a háború kapcsolatáról, Kittler nem pusztán genealogikusan kapcsolja hozzá előbbit utóbbihoz, hanem mint materiális médiumot: haditechnikaként tartja számon. Bár a *Becstelen brigantyk*³⁰ mozijában bennéő német vezérkarnál nehéz kittleriánusabb képet elképzelni, ahogy Samuel Colt hatlövetűje is megkerülhetetlen volt a kamera szerialitáson alapuló működéséhez, Kittler számára a film a globális, ennyiben pedig analfabéta³¹ háború technológiai előfeltételeként jelenik meg. Egyrészt mint a vizuális adatok feldolgozásának módja a Weber-testvérektől kezdve, másrészt (a vágás révén) mint az időtengely-manipuláció első valódi médiuma. Ez utóbbi abban érhető tetten, hogy az analóg időkontinuum digitalizálásával, tehát diszkrét elemekre vágásával, majd az időpillanatok újrendezésével és újbóli összeragasztással a film végtelen loopokat képes létrehozni, vagy éppen reverzibilisnek mutatja az időt – mindezek elengedhetetlen feltételei a háborús szimulációknak, a légelhárító ütegek működésének és a nyomkövető rakéták kalibrálásának egyaránt.³² Ennek eklatáns kittleri példája az *Önműködő mészárszék*³³ ahol a címszereplő gépezet (a felvevőgép groteszk metaforája) feldarabolja a sertést, majd a böllérek egyenként kiemelik és izlésesen elrendezik a darabjait egy asztalkán, hogy a kamera részekre osztott egészlegességében megörökíthesse – mintegy³⁴ megelőlegezve, hogyan fogják megörökíteni a haditudósítók kamerái az első világháborúban a gépfegyverekkel halomra ölt katonákat.³⁵ A filmmel szemben alkalmazott azonosulós befogadói hozzáállás (vagyis a romantika azon öröksége, hogy az olvasó/néző a főhős helyzetébe képzeletileg magát) végét is jelenti a filmnek effajta technológiai médiumként való önprezentációja, mivel a katonák halálával való szembesülés a második világháborúban általában felszámolta a harci kedvet, az első világháborúban pedig a lövészárkok ingerszegénysége miatt a hősiességükről, a harc mindennapjairól nem lehetett megfelelő propagandafelvételeket készíteni – legfeljebb a monoton látványhoz szokott haderőket lehetett közönségfilmekkel stimulálni a katonák számára rendezett vetítések során.³⁶ A második

²⁹ Thomas Pynchon: *Súlyszivárvány*. Székely János fordítását enyhén módosítottam. Budapest, Magvető, 2009, 764.

³⁰ *Inglourious Basterds*, Tarantino, 2009, 159’.

³¹ Kittler 2005. i. m. 198.

³² Kittler 1999. i. m. 127.

³³ *La Charcuterie mécanique*, A. Lumičre – L. Lumičre, 1895, 1’.

³⁴ Friedrich Kittler: Real Time Analysis, Time Axis Manipulation. Ford. Tóth-Czifra Júlia, SR. *Prae*, 2016/3. 7. Elérhető: <https://www.prae.hu/journal/114-zaj/>

³⁵ Kittler 1999. i. m. 124 sk.

³⁶ Kittler 2013. i. m. 176.

világháború kitörésekor pedig a filmtechnológia beleépült a modern hadviselés pusztító fegyvereibe, onnantól kezdve médiumként feloldódott a haditechnikában.³⁷

Kittler számára, aki az irodalom és a film konkurenciáját, nem pedig remedializációját vallotta, Pynchon regénye azért lehet mintaszerű, mert effektíve a film médiatechnológiájának a haditechnikában való feloldódásáról beszél. A *Súlyszivárvány* egy olyan multimedialis drogtrip, amely a második világháború nézőinek megváltozott tapasztalatát rögzíti; azt, amikor azok szembesültek a valós időben felvett, nem pedig – mint az elsőben – utólag rekonstruált események színes és hangos felvételeivel.³⁸ A tömegesemény-jellegre építve pedig szépen artikulálja a háborús és a szórakoztató komplexum közötti átjárhatóságot, a hullahegyek mögötti és a percepció küszöb alatti médiaharcot egyes technológiák túléléséért.³⁹ Az immár a kibernetikára építő haditechnika (ballisztika, hírszerzés, elhárítás, numerikus meteorológia, geofizika), ami pusztán a célpontok beméréséről és kilövéséről, a kódolásról és a kódok feltöréséről, illetve az előrejelzésről szól, minthogy valószínűségekkel és az időtengely digitális hajlításaival dolgozik, a filmnek ahhoz a digitális technikai alapjához visz minket, amelynek narratívába rendezése csak kaotikus cselekménysorokat eredményezhet. Pynchon regénye ennek megfelelően olyan stochasztikus interfészként működik, amely nem azonosulást vár el a befogadójától, nem barátságosság (jó és rossz) szerepeket alkot meg, hanem arra mutat rá, hogy a gépesített hadviselés ellehetetlenítette az identifikációs narratívákat és a kollektív cselekvőket (nincs „népek harca”), és hogy az adatok és előrejelzések digitális delíriumában az irodalom önkompensációként legfeljebb olyan belső tapasztalattá teheti a háborút, amely végső soron filmként kezd el pörögni az elbeszélő szövegben. Snittszerű váltásokkal, montázstechnikával és a vágásoknak köszönhetően például olyan ugrásokkal, hogy az utolsó V-2-es rakéta, amely 1973-ban (tehát a regény megjelenésének évében) a filmszínházba csapódik, már 1945-ben fel lett löve. A háború villanásai, villongásai és fehér zaja a jobb esetben legalább egy pillanatra feltűnő ellenséggel és a rakétával – amely túllépi az emberi reakcióidőt, így ha meghallják és látják a karakterek, haláluk borítékolható – mindez együtt teszi az egész regényt egy rossz trippé, ami nagyban különbözik az első világháborúban a lövészárkok szünetekor a katonáknak mutogatott filmekről.

A regénybeli Göll filmje vissza van zajosítva – ez a zaj a filmrögzítés hátere és a háború velejárója –, hogy régebbinek tűnjék,⁴⁰ és elhitesse a német katonákkal, hogy soraikban feketék szolgálnak. Miközben a katonák az ellenséget sem látják, ahogy a rakéták kapcsolótáblája mögött szolgálatot teljesítő beosztott sem látja az általa termelt holttesteket,⁴¹ az ilyen propagandát legalább képesek befogadni. Így válik a film a háborús percepció médiumává, amely már nem elbizonytalanítani

³⁷ Uo., 198.

³⁸ Uo., 224.

³⁹ Friedrich Kittler: Medien und Drogen in Pynchon's Zweiten Weltkrieg. In: Kittler 2013. i. m. 115.

⁴⁰ Uo., 123.

⁴¹ Kittler 1999. i. m. 131.

akarja a nézőjét, mint a *Dr. Caligari*, vagy kitakarni a kedvezőtlen fordulatokat, mint Ernst Jünger az első világháború sikertelen luddendorfi ütközetében kimerevített német rohamosztagosaival.⁴² A filmtechnika immár nemcsak a háborús technológia része, de maga is *par excellence* haditechnika, amikor hagyományos – tehát emberi és nem kibernetikai-gépi – perspektívából már csak a film segítségével lehet szemlélni az eseményeket, aki pedig a narrativitás legutolsó megmaradt szegmensét uralja, mint Göll az áldokumentumfilmjével, az a digitális, vizuálisadat-feldolgozó technológiája mellett a film analóg imagináriusát is képes kihasználni a háborúban.

Bár akkor még igaza lehetett Springernek, hogy „[m]ég nem. Talán még nem egészen [„egy baszott mozi” – S. R.]. A maga helyében minden percét élvezném, amíg lehet. Egyszer majd, ha a film nagyon gyorsan forog, a vetítő elfér a zsebében, és nem lesz vele nyűg, és az emberek is megengedhetik maguknak, és nem kell majd ezer wattos lámpa, se hangszóró, *akkor... akkor...*”⁴³ mindenesetre kittleri szempontból a mozgó test, miután analóg képsorokkal bódították vagy éppen stimulálták, és digitális időtengely-manipulációkkal kezdték szimulálni az őt célbavevő rakéták becsapódásának helyét, mely rakéták analóg érzékelése már nem nyújt semmifajta védelmet – a mozgó test végleg a film technológiai függvényévé vált.

⁴² Uo., 133.

⁴³ Pynchon 2009. i. m. 527. A fordítást enyhén módosítottam.