

Christopher Hight

Inercia és interioritás**A 24 mint a televíziális metropolisz esettanulmánya*****Bevezetés**

Ez a tanulmány a 24 című tévésorozat és az elővárosi metropolisz kapcsolatával foglalkozik. A televízió és az amerikai kertvárosok – mint a mobilitás és kommunikáció technikai infrastruktúrái – párhuzamosan fejlődtek ki. Írásomban a 24-ben megkonstruált társadalmi nemek, tér, szimultaneitás és dinamika vizsgálatával arra keresem a választ, hogy a televízió miképpen ad továbbra is testet az urbanizmusnak. Ezt követően arra térek rá, hogy a sorozat milyen módon hozza létre a terek molekuláris szerveződését és ezek kapcsolatrendszerét. Végül a befogadás tereit veszem szemügyre, melyeket a sajátos montázs szerkezet, valamint a valós idő és az osztott képernyő által hangsúlyozott szimultaneitás implikálnak. Amellett érvelek, hogy a 24 az említett eszközök segítségével megkérdőjelezi a belső tér és az otthon hagyományos társítását, a szubjektív és társadalmi szerveződés minden hozzá kapcsolódó képzetével együtt. A sorozat olyan városformáció képét tárja elénk, amely különálló belső terek kibernetikus kapcsolatrendszerére épül, s mint ilyen a jövő intelligens városi beltérének televíziális előfeltételeit hangsúlyozza. Az elővárosi metropolisz már mindig eleve közvetített.

**Az itt következő tanulmány ...
között játszódik**

Fekete SUV** szeli át az aszfaltóceánt az éjszakában. Az utcai halogénlámpák barnás fénye végigszalad a csillogó karosszérián, az út matt felszínén futó fény-

gömbbé változtatva át az autót, mely elnyeli a háttérben felkölde város kisugárzását. Ez a pulzáló vektor két csomópont között mozog, melyek pontos helye és távolsága ismeretlen, legalábbis nem fontos. Ezt a mozgó pontot, melyet láthatatlan fonál köt össze velünk, föntől követjük nyomon. Utasa nem más, mint a kommunikációs szupersztrádán sűrűlődszerűen közlekedő és szinte azonnal célba érő információ. Snitt: sötét kis szoba. Sápadt, sebesült hősünk biztonságba helyezi a feltört kódot, mielőtt egy másik ismeretlen vektor nyomába ered. Újabb snitt: látjuk, ahogy olajosan fénylő alakja egy másik távoli, de rögtön elérhető színhely felé veszi az irányt.

Íme egy tipikus jelenetsor a 24 című tévésorozatból, ebből a népszerű, esti szappanoperából, mely eláraszt bennünket az emberi és technikai érzékelőhálózatok alakulófélben levő metropoliszának képeivel.¹ A 24 a diszkrét terek olyan különös szerveződését hozza létre, melyre nem érvényesek a belül/kívül, a privát/nyilvános és más hasonló kétpólusú fogalmi felosztások. Célközönsége mindazonáltal leginkább az az elővárosi lakosság, amely a nyilvánosság átfogó információs és képi szerveződésének csomópontjaiból kíséri figyelemmel e sorozatot. A sorozat jó példája az „esemény típusú” műsoroknak, amelyeket olyan hévvel vitatnak meg a munkahelyeken és az internetes fórumokon, ahogy korábban a politika kérdéseit.

Tekintettel arra, hogy a televízió és az amerikai elővárosok – mint a mobilitás és a kommunikáció társadalmi és technikai rendszerei – párhuzamosan fejlődtek ki, okkal feltételezhetjük, hogy a televízió nem csupán visszatükrözte az elővárosi értékeket. Számos média-

* A fordítás alapja: Hight, Christopher: Inertia and interiority: 24 as a case study of the televisual metropolis. *The Journal of Architecture* 9 (Autumn 2004) pp. 369–383.

** SUV (sporty utility vehicle) – utcai terepjáró, szabadidő-terepjáró. [– a ford.]

1 Tanulmányomban csak a sorozat első évadjával foglalkozom, mely eredetileg 2001. november 6. és 2002. május 21. között volt látható a Fox Networkön. Írói: Joel I. Surnow és Robert Cochran.

kritikai tanulmány² rámutatott arra, hogy a háborút követően a „képdoboz” aktív szerepet játszott az elővárosi térszerkezet és az itt lakó emberek formálásában.³ A televízió a film és a XX. századi nagyváros háború utáni elővárosi kiterjesztése, melyben sokak szerint a filmes térszemlélet ölt testet.⁴ Azt a módot, ahogy a filmmontázs feldarabolja a látómezőt és történetként újrendezi, hasonlították már a modern város hol disztópikus, hol felszabadító hatásához, mintha csak a kettőnek ugyanaz volna az alapja.⁵ A második világháborút követően a filmpaloták nyilvános, de anonim spektakuláriumát – melynek megvolt a maga városi kószáló közönsége – a nappali otthonos környezete, a „képdoboz” és a nukleáris család együttese egészítette ki. Számos tévésorozat ebben az otthoni környezetben játszódik, és ezeket a komoly vagy humoros sorozatokat hasonlóképp kialakított és berendezett nappalikban nézik.⁶ A televíziális médiát az ábrázolás és a befogadás e kétszeres otthonhoz kötöttsége következtében az elővárosi házak köznapis szobabelsői és társadalmi kontextusa hatja át. Ha a film a modern nagyváros – s vele a társadalmi tagozódás felszámolásának – ígéretét

hordozta, a tévé, úgy tűnik, visszahelyezte jogaiba a polgári magánszféra minden csökevényét.

Itt azonban felmerül egy probléma: az építészeti diskurzus a televíziót (és általában a médiát) továbbra is különválasztja az építészettől, és a „valódi” urbanizmushoz képest kiegészítő szerepet szán neki; a médiakritika pedig jellemző módon konvencionálisan kezeli a térbeli kategóriákat, vagyis nem problematizálja azokat. Ebben a diszciplínák közötti résben a „másik” (az építészet számára a média, a médiakritika számára a tér) naturalizált és redukált entitásként képződik meg.

Ez különösen akkor válik kérdésessé, ha a háború utáni elővárosi metropolisz erősen mediatisált viszonyainak történeti és elméleti problémáival szembesülünk. Amennyiben az elővárosi metropolisz alapja a „nyilvános tér” összeomlása, akkor a magánszféra tereiben is hasonló változást kell nyugtáznunk. Az intim belső tereket többé nem társíthatjuk automatikusan a „privát” és az otthon fogalmaihoz, szembeállítva a külső városi terekkel, már csak azért sem, mert sok olyan funkciót látnak el, amit korábban a nyilvános terekhez rendelünk. Ennek következtében pedig a privát tér átértelme-

2 Tafuri azt hangsúlyozta, hogy a művészi montázs feltérképezte a kapitalista gazdaság dinamikáját, ahol minden érték mobil csereértékké redukálódott, illetve azt, hogy a jelek ezen „valószínűtlen” összemosódásának kvintesszenciális megnyilvánulása a nagyváros. Az általam hozott példára – Moholy-Nagy: *A nagyváros dinamikája – vázlat egy filmforgatókönyvhöz* (lásd alább) – úgy kell tekintenünk, mint ami megtestesíti a montázs ezen urbanizálását, a várost, mint a megismerés tárgyát és mint szimulakrális jelölőrendszert. Miközben a 24 általam kínált elemzése felhasználja Tafuri gondolatát azáltal, hogy összefüggést teremt a televíziális montázstechnika és a létrejövő városi lehetőségek technológiája között, Tafuri ideológiai pozícióját az absztrakt gépezetek deleuze-i koncepciójával váltja fel. Tafuri, Manfredo: *Architecture and Utopia*. Cambridge: MIT Press, 1976. pp. 86–89. Lásd még: Heynen, Hilde: *Architecture and Modernity: A Critique*. Cambridge: MIT Press, 1999. pp. 129–131.

3 A televízióról és az elővárosi övezetről e tanulmányban kifejtett gondolatokhoz nagyban hozzájárultak az alábbi munkák: Baxandall, Rosalyn – Ewen, Elizabeth: *Picture Windows: How the Suburbs Happened*; Beuka, Robert A.: *Suburbia Nation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*; Lang, Peter – Miller, Tam (eds): *Suburban Discipline*; Massey, Doreen: *Space Place and Gender*; Morley, David: *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*; Morley: *Home Territories: Media, Mobility and Identity*; Silverstone, Roger: *Television and Everyday Life*; Smith, Anthony – Paterson, Richard (eds.): *Television: An International History*; Williams, Raymond: *Television: Technology and Cultural Form*.

4 Írásomban a „film-” kifejezés az audiovizuális média montázseltre épülő idő- és mozgásalakzataira utal, nem pedig olyan konkrét technikai eszközökre, mint a televízió és a film.

5 A film és a modern nagyváros kapcsolatáról lásd többek között Stan Allen, Walter Benjamin, Peter Clark, Beatriz Colomina, Fredric Jameson, Marshall McLuhan, Mark Shiel és Katherine Shonfield műveit.

6 A tévé, az otthon és a szexualitás összefüggésével foglalkozó kritikai irodalomban a televíziót legerőteljesebben a maskulin szemlélet, valamint a polgári értékek és hatalom beírottsága miatt bírálják. Ez nem azzal kapcsolatos, hogy a média mennyiben befolyásolja cselekvéseinket, hanem azzal, hogy milyen mértékben járul hozzá új térszerveződések és szubjektumok társadalmi és technikai konstrukciójához.

zódik. Az „elővárosokat” egyre kevésbé tekintjük a város „külső” részének, egyre kevésbé van helye annak a tipológiának, amely egyszerűen szembeállítja őket a sűrűbb urbanisztikus alakzatokkal. A „szuburbanizáció” nem megszilárdult forma, hanem az expanzív interiorizáció, az intenzív privatizáció és a kollektív izoláció komplex, dinamikus *folymata*, amelynek során a posztglobális gazdaságban megszűnik az emberek és a dolgok közelsége. Mint azt a Giuliani-korszak utáni New York mutatja, az elővárosiasodás nagy sűrűségben is előfordulhat.

Ezen elővárosiasított metropolisz felépülésének egyik kulcsfontosságú tényezője és gyakorlóterepe a televízió. Ez a mindent átható „hideg médium”, amely évtizedek óta „beáramlott” a legprivátabb terekbe, közösségi térré vált, és döntő szerepet játszik a XXI. századi társadalomban, vagy inkább abban, ami a társadalom helyébe lépett.⁷ Írásomban később amellet érvelek, hogy a televízió befogadását és szubjektivitását szükségképpen nem humanista, kibernetikus keretben kell megértenünk. Amiképpen a filmet és a modern nagyvárost a városlakóhoz társítottuk, a televízió, az elővárosi metropolisz az emberek, a rendszerek és a dolgok „hálózati” hibriditása felé mutat.

A 24 e felderengő valóság gazdag televényét tárja elénk. A kritikai kultúrákutató és az építészet domináns médiadiskurzusával ellentétben a 24-et én nem

egy „valódi” hely reprezentációjaként elemzem, és nem is abból a szempontból, hogy miképpen jeleníti meg a média térátalakító hatását. Inkább az foglalkoztat, milyen „mobil matériát”⁸, milyen térbeli és rendszerfogalmakat kínál az elővárosi metropolisz értelmezéséhez.⁹ A sorozat „nem reprezentál semmit, semmiféle valóságot, hanem egy olyan valóságot konstruál, amely a jövő felé mutat, a valóság új fajtáját”.¹⁰ Egyszóval, a sorozatot a kortárs városalkotó képzelet és a háború utáni kiépített környezet keretei között működő absztrakt gépezetként veszem szemügyre.

Mielőtt azonban az elemzésbe fognék, felhívom a figyelmet arra, hogy a 24 egyetlen képkockáját sem használom mondandóm illusztrációjaként, mégpedig azon egyszerű okból, hogy az elemzett struktúrák és effektusok montázsként és időbeli szekvenciákként működnek, nem pedig statikus képekként, reprodukálásuk tehát félrevezető lenne. Lehetőség szerint deskriptív módon közelítettem meg a tárgyat, mindenestre az első évad DVD-n könnyen hozzáférhető.

Paranoid magánterek

A 24 bemutatása a „high concept sorozatok”^{*} felfutását jelezte. Ebben az esetben a nagy ötlet az volt, hogy

7 A „hideg médium” fogalmát Marshall McLuhan alkotta meg 1964-ben. Vö.: *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Routledge, 1994. [1964] pp. 308–337. [Magyarul: McLuhan, Marshall: *A Gutenberg-galaxis: a tipográfiai ember létrejötte*. (trans. Kristó Nagy István) Budapest: Trezor, 2001.] A televízió par excellence hideg médium, mivel alacsony felbontású képe szükségessé teszi a nézőközönség nagyfokú részvételét, amellyel a hiányzó információt kipótolja.

8 Foucault, Michel: *The Archeology of Knowledge*. New York: Pantheon, 1982. pp. 40–55., 126–131. [Magyarul: Foucault, Michael: *A tudás archeológiája*. (trans. Perczel István) Budapest: Atlantisz, 2001.]; Rodowick, David Norman: *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press, 1997. pp. 40–41.

9 Az elővárosi metropoliszhoz lásd: Lerup, Lars: *After the City*. Cambridge: MIT Press, 2001.; Lerup: *Toxic Ecologies*, megjelenés előtt.

10 Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. p. 142. Lásd ugyanehhez még: „Az absztrakt gépezetek összetevői megformálatlan anyagok és nem-formális funkciók. ...Mindegyik absztrakt gépezetre tekinthetünk úgy, mint a tartalom és a kifejezés egymásba éró platformjára. Az itt jelzett absztrakt gépezet egy önmagához kombinatorikusan viszonyuló virtuális alaprendszer.” (pp. 108–115); „Az ilyen diagrammaszerűen definiált absztrakt gépezet se nem egy minden végső fokon determináló alap, se nem transzcendentális idea, amely a legfelsőbb instancia szintjén determinál. Inkább egyfajta kísérleti szerepet játszik.” (p. 142). Hasonló absztrakt gépezetekkel találkozunk a komputertechnológiában, olyan virtuális alapozású Turing-gépekkel, amelyek két rendszer között közvetítenek, sokszor oly módon, mint a számítógép rendszerlehetőségeit érintő gondolat-kísérlet.

* A high concept sorozatok jellemzője, hogy több, az egész évadon (vagy több évadon) átfutó történetvonal vonul végig bennük, vagyis az epizódok nem elszigetelt, önmagukban is megálló egységek. [– a ford.]

a sorozat „történelmi valós időben zajlanak”¹¹, vagy mindegyik egyórás epizód egyórányi narratív időt fog át.¹² Tehát minden évad 24 epizódjából egyetlen nap története áll össze. Ezt a napot a főszereplő, Jack Bauer (Kiefer Sutherland) élete legrosszabb napjának nevezi, és a fő történetzál egyfajta paranoid önletrajzként bontakozik ki. A burjánzó katasztrófák ezen naplójának mindegyik bejegyzése egy-egy epizód, amelynek az aktuális óra adja a „címét”; az első évad a kaliforniai elnöki előválasztás napján, pontban éjfélkor kezdődik és másnap 23 óra 59 perc 59 másodperckor ér véget. A történet az afroamerikai elnökjelölt, David Palmer (Dennis Haysbert) ellen tervezett merénylet körül forog, amit egy fiktív államvédelmi szervezet, a CTU (Counter Terrorism Unit – Terrorizmus Ellenes Egység) megpróbál megakadályozni. Bauer a CTU Los Angeles-i irodájának első embere. Ehhez az akciófilm-krimi alaptörténethez folytonosan elágazó mellékszálak társulnak, melyek keresztül-kasul átszövik a huszonegy epizódot/órát, felforgatják a történet linearitását, és elfedik a cselekmény egyre szaporodó kitöltetlen helyeit. A 24 ellenáll a narratív elemzésnek, mivel szerkezete és tartalma szintiszta rokkó, szubsztancia nélküli történet, egy csokornyí cselekményszál, melyek spirálisan emelkedő kusza ívei a semmibe tűnnek.

A sorozat helyszíne a kiterjedt elővárosi metropoliszok mintapéldája, Los Angeles. De jellemző, hogy a város mérhetetlenül elterpeszkedő térségei nem tűnnek föl benne. Noha a televíziózás formai, technikai, pénzügyi és logisztikai korlátai jól körülhatárolt forgatási körülmények kialakítására ösztönöznek, önmagukban ezek nem magyarázzák a sorozat sajátosságait. Az a helyzet, hogy a sorozat nem egyszerűen alkalmazkodik ahhoz, hogy a televízió hagyományosan a lakásbelső zárt terét részesíti előnyben, de végletekig feszíti és kifordítja ennek képi ökonómiáját. A sorozat magas költségvetését nem külső forgatásra költötték, hanem a helyszínek megsokszorozására,

hogy aztán a cselekmény újra és újra ezeket a különálló helyszíneket érintse.

E helyszínek mindegyike belső tér, ha nem is mindig lakásbelső. Mindegyik helyszín a cselekmény egyik mellékszálának ad „otthont”, s ezek lényegében különálló családi drámák – Bauer családjának elbráslása; Palmer házasságtörése; Dennis Hopper váratlan feltűnése szerb terroristaként, aki gyerekének halálát akarja megbosszulni Baueren és Palmeren; kémkedés a CTU jellegzetesen családi rendőrségi szervezetében (ez a leginkább ödipuszivá tett kisközösség a *Star Trek* óta) stb.

A 24 a nemzetközi kém-történet családi szappanoperává való átfordításával feszültséget teremt a televízió és ama helyszín között, amelybe minden héten bevilágít, s ami a médium tipikus ábrázolási közege. Mint arra Lynn Spiegel rámutatott, a televízió a háború utáni Amerikában lényegi szerepet játszott a nemek és az otthon társadalmi konstrukciójában.¹³ Ez sokak szerint veszélyeket rejt magában, minthogy ily módon – s immár az internet révén is – a család terrénuma ahhoz a kiterjedt technológiai hálózathoz kapcsolódik, mely összemossa a belső és a külső, a nyilvános és a magánszféra, valamint a lokális és a globális határait. Ekképpen a televízió felbolygatja a családi körben felépülő szubjektum területi érvényét. E fenyegető potenciál miatt gyakran magát a televíziót is domesztikálják, oly módon, hogy fókuszában éppen az a tradicionális családi élet áll, amelyet potenciálisan felforgat. Azonban Spiegel hangsúlyozza, hogy számos olyan sorozat, amelynek az alapját a családi élethelyzetek és a technika mágiájának együttese adja, saját cselekménye részévé teszi ezeket a televízióval, a nemekkel és a családdal kapcsolatos szorongásokat (például *I Dream of Jeannie*, *Bewitched*, *Lost in Space*, *Star Trek*).¹⁴

Az emberek és életterük eme mágikus-technológiai átfordítását abban a nagyobb keretben kell megér-

11 Ahogy ez első epizódok elején ezt tudatják is velünk.

12 A 24 felvétele szigorú értelemben nem valós idejű, hanem a montázs, a forma, az adásidő és a történet szinkronitására épül. A ténylegesen „valós idejű” filmre Mike Figgis *Timecode*-ja (Columbia/Tristar, 2000) ad példát.

13 Spiegel, Lynn: *Welcome to the Dream House: Popular Media and Postwar Suburbs*. Durham: Duke University Press, 2001. pp. 31–59.

14 *ibid.* pp. 51–55; 107–140.

tenünk, amely a stabil modellekkel szemben a szimulakrumot helyezi előtérbe. Ahogy azt Sadie Plant megjegyezte, a nők testét és munkáját régóta a mechanikus-elektronikus reprodukció olyan technikáival társítják – a szövőszéktől az írógépig –, melyek aláássák az autentikusság maszkulin modelljeit.¹⁵ Donna Haraway egyenesen amellet érvelt, hogy a női test és az információs technikák összekapcsolása a kiborg alakjában a tér, a domeszticitás és a nőiesség uralkodó rendszereinek szétzúzásával kecsegtet. „A nők konkrét helyzete [egy kibernetikus korban] nem más, mint integrálásuk/kihasználásuk a termelés/újratermelés és a kommunikáció világrendszerében. [...] Az otthon, a munkahely, a piac, a nyilvános tér és maga a test is szinte végtelenféle, polimorf módon szóródik szét és kapcsolódik össze, és ennek óriási jelentőségű következményei vannak a nőkre [...] nézve [...]. A kiborg egy változat a szétszerelt és összeszerelt, posztmodern közösségi és személyes énré.”¹⁶

A kiborgnak nincs otthona, nincs léte, nincs „lényege”, csupán tisztátalan létesülése.¹⁷ Ha a nőiség tradicionális tere a háztartás mint tartály (oikos) köré szerveződik, a kiborgokat nem lehet térbelileg az otthonhoz társítani, minthogy ezek eredendően borzongatóan idegenek, kísértetiesek (unheimlich).¹⁸ Szimulakrumok, autorizáló (maszkulin) eredeti híján levő reprodukciók, melyek bámulatra méltó módon szaporodnak és hoznak létre mutánsokat. Az internet és a „kibertér” audiovizuális médiuma megismétli és felerősíti a domeszticitás és a domeszticitás alanyának televízió általi potenciális lebontását.

A 24 formát ad a nyilvános és a privát elővárosi szubjektum kísérteties összefonódásának. Bauer bajai abból származnak, hogy személyek hatolnak be elektronikus úton otthoni környezetébe, akik másnak adják ki magukat, mint akik. A lányát azért rabolják el,

mert e-mail levelezést folytat egy fiúval, akiről kiderül, hogy terrorista ügynök, míg a feleségét azért, mert megbízik egy férfin, akivel telefonon keresztül ismerkedett meg. Ezek ugyanazt a paranoiát testesítik meg, ami a gyerekek internethasználatát, az internetes pornót, a chat szobákat, a kiberszexet, a honlapok jogi kontrolljának lehetetlenségét és más efféléket körüllegli. Ráadásul a sorozatban felbukkanó nők vagy áldozatok, akik csak apjuktól-férjüktől remélhetik szabadulásukat, vagy kettős ügynökök. Az utóbbiakra jellemző a teleinformatikai technológiák beható ismerete, hiszen ezeket használják fel Bauer és Palmer családja ellen. A sorozat legelején egy fotóst csábít el egy terrorista nő, csak azért, hogy ellopja a személyi iratait. Akárcsak Haraway kiborgjai, ezek a nők is tetszés szerint konstruálják és manipulálják az identitásukat, s ily módon elvetik a szubjektivitás naturalizált modelljeit. Nagy hatalmú és veszélyes negatív hősök ők, akik az információs technológiában való jártasságuk révén a múltba utalják az otthon tereit.

Eközben Bauer, a főszereplő gyakran ki van szolgáltatva az elektronikus eszközöknek, amelyeket rendszerint nem tud használni (és többnyire egy női szereplő segítségével szorul). És a végén sem kerül ki győztesen: az egyik kettős ügynöknő megöli a feleségét, aki látta, miképpen változtatta meg az elektronikus nyilvántartást, nehogy leleplezzék mint árulót. A negatív hősök az elektronikus reprodukció technológiáinak segítségével manipulálják az identitást, a magukét éppúgy, mint másokét.

A 24 ily módon szövevényes képet nyújt a domeszticitásról és annak szubjektumairól: rájátszik a televízió hagyományos igazodására a lakásbelsőhöz, mégpedig úgy, hogy nyomban „felszámolja” az otthon kategóriáit, de csak azért, hogy „újraalkothassa” őket

15 Plant, Sadie: *Zeros + Ones*. New York: Doubleday, 1997. pp. 60–69; vö.: Hayles, N. Katherine: *How we Became Post-Human*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. p. 200.

16 Haraway, Donna: A cyborg manifesto. In: Haraway: *Simians, Cyborgs and Women*. London: Routledge, 1991. p. 163. [Magyarul: Haraway, Donna Kiborg-kiáltvány. (trans. Bocsor Péter) In: Bókay Antal et al. (eds.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest: Osiris Kiadó, 2002. pp. 510–511.] A társadalmi nem és a kiborg kérdéséhez lásd még: Kirkup, Gill (et al.): *The Gendered Cyborg*. London: Routledge, 1999.

17 Benjamin, Andrew: At Home with Replicants. In: Benjamin: *Architecture and Philosophy*. London: Continuum, 1990. pp. 161–166.

18 Vö.: Vidler, Anthony: *The Architectural Uncanny*. Cambridge: MIT Press, 1994. pp. 147–151.

borzongatóan idegen enteriőrként. A szobabelső a 24-ben Plant és Haraway feminista kiborgját idéző módon nem az otthon tere, és nem is olyan humánidentitás táptalaja, amit az elektronikus eszközök „inváziója” fenyeget. Épp ellenkezőleg, a kibernetikus interioritást az információs hurok rövidre zárt visszacsatolásaként határozza meg, egy olyan, mindig már eleve tisztátalan létesülés tereként, mely az információk összeillesztett alakzatai és ennek ama mediális hordozója között jön létre, amit a humanisták valaha „testként” emlegettek.

Molekuláris modalitás

Az identitás, a domeszticitás és a technika ezen paranoid megjelenítése döntő szerepet játszik annak megértésében, hogy a 24 városképlete formai szinten miként teremődik meg. A sorozat epizódjaiban az *oikos* már nem organikus formai egységként ölt alakot; az egy családhoz tartozó háztartás világa különböző tagjainak kapcsolódásai mentén minduntalan kis téregységekre osztódik. Noha e terek mindegyike az otthon körébe tartozik, a szereplők a klausztrófób távolságtartás spiráljában keringenek egymás körül. A szereplők egyetlen epizódon belül tucatnyi társadalmi hálózatban tűnnek föl, minduntalan átfedéseket teremtenek közöttük, és új kapcsolatokat hoznak létre. Bauer, akárcsak az összes többi szereplő, állandóan útban van valahova: elmegy a CTU-ból valamilyen információ nyomába eredve, különböző belső terekben üldöz valakit, kerül tűzpárbajba, aztán visszarohan a CTU-ba, hogy lenyomozza a kártyán lévő információkat, amelynek birtokába került, telefonál a feleségének, aztán elindul egy másik „találkozóra” egy másik cselekményszálakat követve.¹⁹ A szereplők úgy szelik át a cselekményszálakat és a különféle társadalmi közegeket, ahogy az ember az interneten szörföl a node és a hub, vagyis a csomópontok és a központi elosztó berendezés közt ugrálva. Amiképpen a hálózat-

méletben a csomópontok, a hubok a leginkább belinkelt és legsűrűbben látogatott „site”-ok (például a CTU és a Palmer-kampány főhadiszállása), míg a node-ok kevésbé látogatottak, és gyakran számos lépcsőfok választja el őket egymástól, ami azt jelenti, hogy egy szereplő csak közvetítőkön keresztül tud eljutni egy másik csomóponthoz. De ellentétben az internet vagy a modern társadalom hírhedt hatlépcsős közvetítésével²⁰, a 24-ben minden szereplő és helyszín legfeljebb három áttétellel kapcsolódik egymáshoz – ily módon hozva létre egy redundáns, bonyolult kapcsolatokkal körülfont hálózatot.

E hálózatok mindegyike oly módon van kitalálva és filmezve, hogy a teret még kisebb egységekre bontsa – melyek közül sokban csupán egy-két színész számára van hely. Annak megítéléséhez, hogy hol is vagyunk éppen, többnyire nincs külső támpontunk, így a szereplők és a helyszín kapcsolata bizonytalan marad, és a néző sem alkothat átfogó képet a különböző helyszínek topográfiájáról. A CTU központja például egy irodából és egy nagy nyílt munkatérből áll, amelyre Bauer fölülről lát rá az irodájából. De ez a hatalmas alsó szint térelválasztókkal van tagolva, úgyhogy az itteni jelenetek egy-két méter széles kis boksokban játszódnak. Ezt a fajta beszorítottságot erősíti az is, hogy a gyakran kézben tartott kamera előszeretettel közelít rá a szereplők arcára, amely elfoglalja a képmező felét, míg a másik fele elmosódott szürkességben marad. Egy képmezőben ritkán jelenik meg kettőnél több szereplő, és testük a zárt információs hurokban mintegy zárójelek közé fogja a teret. Ráadásul a belső terek rendkívül sötétek, és tele vannak tükröző üveg- vagy fémfelületekkel, amelyek megsokszorozzák az LCD és CRT monitorok mindent bepetyező fényét. A CTU-központ párja a Palmer-kampány központja egy hotelben, ez a labirintusszerű cella- és lakástérrendszer nem más, mint kis szobák sora, ahol minden egyes szoba a bútorok, a világítás és a kamera látószöge által kimetszett kisebb terek

19 Sutherland tökéletesen ráhangolódik Bauer szerepére, aki nem annyira akcióhósként vagy Bond-féle szuperkémként áll előttünk, hanem elcsigázott irodafőnökként, aki számára a vállalati érdek az első.

20 A „hatlépcsős közvetítés” (six degrees of separation) kifejezés, azon felül, hogy egy díjnyertes dráma címe, arra az empirikusan bizonyított tényre utal, hogy a nagy hálózati szervezetekben, legyen az a világháló vagy a való világ, maximum hat áttétellel bárki felveheti a kapcsolatot bárki mással.

együttese. Mi több, a legkisebb téregységek maguk az egyes szereplők, akiket különbözőképpen filmeznek (Bauert például általában premier plánban látjuk vagy hektikus követőfelvételen, Palmert pedig többnyire félközeli, középre komponálva, alulról veszi a kamera).

Ezeket az elkülönült belső tereket egy sor vektor teszi bonyolult hálózattá, sztrádákön száguldó autók, olyan hordozható telekommunikációs eszközök, mint a mobil vagy műholdas telefonok, PDA-k és más kutyik. Minden helyszín tele van efféle interface-ekkel, melyek mintegy megsokszorozzák a tévéképernyőt. A szöveg mintegy harmada telefonbeszélgetésben hangzik el.²¹ Csaknem mindegyik főbb történelemében és helyszínváltásban szerepet játszik az információk közvetítése vagy dekódolása. Összességében tehát azt mondhatjuk, hogy a sorozatot egy linkekkel keresztülfont nem skaláris hálózati topológia működteti: „kis világok” kapcsolódnak egymáshoz az elektronikus eszközök kovalens kötéseivel, amelyek megszüntetik a közelség, a közelités és a közösség fogalmainak térhez kötöttségét.

A „filmidejű”* metropolisz

Ezt a molekuláris térbeli hálózatot teszi még nyilvánvalóbbá az, hogy a 24 montázsai rendszeresen használják az osztott képmezőt, és van úgy, hogy hét különálló képkockát látunk egyszerre. Olykor az egyik képkockában feltűnő szereplő (személyesen vagy elektronikus módon) egy másik képkockában látható szereplővel kommunikál, vagy két külön szálon futó esemény kerül egymás mellé. Máskor ugyanazt a történetet egyidejűleg különböző kameraállásokból látjuk. Olykor pedig ezek a variációk egyetlen pillanatban keverednek össze.

Bár elsőre úgy tűnik, mintha az 1960-as évekbeli osztott képmezős filmek (például *A Thomas Crown-ügy* [*The Thomas Crown Affair*]) ihlették volna, a 24 osztott képernyője nem pusztán retro-hip. A korábbi esetekben (melyeket a Godard-féle ugró vágások hollywoodi megfelelőjének tekinthetünk) a képmező megsztása oly módon történt, hogy a filmkép egységes és expanzív kompozíciós jellegén nem esett csorba. Noha több külön képkockát láttunk, ezek olyan dinamikus kompozíciós egyensúlyt alkottak, akárcsak egy Mondrian-festmény. A régebbi osztott képmezők azt a grafikai technikát alkalmazták, amit Moholy-Nagy használt *A nagyváros dinamikája – vázlat egy film forgatókönyvéhez* című filmregényében.²² Moholy-Nagy négyezőkre osztotta a nyomtatott oldalt, melyeket változó szélességű fekete vonalak választottak el – ez utóbbiak jelezték a filmmontázs idejét, ritmusát és vágásait (1. ábra). Mindegyik „képkocka” egy-egy városi „jelenetet” ábrázolt, vagyis az oldal „olvasása” a filmes montázs hatását szimulálja. A képeken a modern metropolisz sokszínű, expanzív és nyitott társadalmi mezője jelent meg.²³ Az 1960-as években használt osztott képmező ugyanígy fenntartotta a filmi kép egységét, mint a materiális és társadalmi interakció egységes mezőjét.²⁴

Ezzel szemben a 24-et a kis képmező túlsúlya határozza meg. Itt nem is annyira a televízióra utalok, hanem a számítógép-monitorra, a Windows-alapú PC-re és az Apple új Expose interface-eire. Amikor a képmező sok kisebb képeretere osztódik, ez látszólag esetlegesen történik, megbontva az összkép egységét. A 24 osztott képmezője – Moholy-Nagy *Filmvázlatától* eltérően – szétforgácsolja a sokszálú cselekményt, és mindegyiket egy-egy külön kis világként jeleníti meg. A molekuláris terek molekuláris képekké válnak. Továbbá az osztott képernyőn megjelenő többszálú történetekre egyszerre, „valós időben”, mégis külön-

21 Ez a hányad az első évad hat epizódjának empirikus megfigyelése alapján becsült szám.

* Az eredeti „*real time*” („filmszalag”-idő) kifejezés a *real time*-ra (valós idő) rímel. [– a ford.]

22 Eredetileg a bécsi *Ma* közölte 1922-ben. [Ténylegesen a *Ma* 1924/8–9. számában jelent meg – a ford.]

23 A *Filmvázlat* egy megvalósítani sohasem szándékozott, virtuális film diagramja volt, maga is a nagyváros képződményének analízise. Az az olvasat, amit a 24-ről itt adok, ennek épp fordítottja: egy televíziális kép analízise, azért hogy eljussak virtuális városképződményének diagramjához.

24 Nem a közvetlen hatás lehetőségét akarom itt hangsúlyozni, hanem a diszkurzív formáció folyamatosságát.

külön kerül sor. Egy jelenetet, eseményt vagy szereplőt gyakran egyszerre három különböző kameraállásból követünk nyomon, mintha egy film vágatlan, nyers változatát látnánk. A „valósídejűség” nyomatékosításához nem elegendő egyszer látnunk a megjelenített eseményt, ugyanazt a pillanatot több oldalról kell szemügyre vennünk. Ez nem csupán megbontja a filmmontázs szekvenciális idejét, hanem a PC desktop ikonjait vagy a modern televízió „kép a képben” effektusát reprodukálja. Ez arra utal, hogy itt nem is hagyományos értelemben vett cselekménnyel van dolgunk, hanem képgeneráló gépezettel: amelyben mindegyik kép saját világának különálló „ablakában” jelenik meg mint hol a háttérben dolgozó, hol a többiekkel információkkal ellátó alkalmazás. A 24 ekképpen nem is igazán televíziós történet, hanem egy olyan sokfunkciós operációs rendszer, amely egy sor programot futtat folytonos visszacsatolásban.

Nagyvárosi inercia, avagy „Az autómban érzem magam a legnagyobb biztonságban”²⁵

Ha a 24-re immár úgy tekintünk, mint a különálló, egymással telekommunikációs kapcsolatot tartó belső terek hálózati társadalmának képgenerátorára, ideje, hogy szemügyre vegyük recepciós tereit, a mediatisztált elővárosi metropolisz hordozófelületeit.

Az osztott képernyőre és az elektronikus kiegészítőkkal, monitorokkal, áttételekkel kiteljesedett házi-mozi molekuláris tér-képére gondolok. A tévékészülék, mely történetileg a kandalló helyébe lépett, még bútordarab volt, melyet gyakran faragott faszekrénybe helyeztek el, hogy mintegy a többi bútor közé illesszék, az idegenszerű technikai eszközt otthoni környezetük stílusához idomítsák. A plazmaképernyők korábban a tévé már nem a „nappali” speciális bútordarabja; már nem tárgyként tekintünk rá, hanem

mint építészeti karakterű felületre, egyfajta interaktív falra. A helyzet iróniája, hogy a 24 televíziális osztott képernyőjét az teszi lehetségessé, hogy a háztartások többségében falrésznyi képernyőmérettel találkozunk. Ezt a fejleményt követte a térhatású hang kifejlesztése. Mára a házimozit csak a legprózaibb értelemben tekinthető „szobának”. Norman Klein jegyzi meg, hogy ezeket úgy tervezik és hirdetik, mint amelyek a környezetbe való teljes elmerülést szolgálják, ahol a nyilvános és a magánszféra összemosásához társuló aggodalmak elvesztik életüket.²⁶ Sokan felpanaszolja az efféle spektakulumok passzív jellegét, figyelmen kívül hagyva, hogyan ássák alá a figyelem új fajtaíait.²⁷ Ha a televízió valaha bele volt zárva egy dobozba, egy bútordarabba, most a tér vált egyfajta mindent bekebelező médiummá.

Mint azt Paul Virilio állítja, van egyfajta „titkos összefüggés a lakóterek dizájnja [...] és azon audiovizuális hordozó inerciája között, amely az interaktív város [...] csúcsra járatott lakótereit jellemzi.”²⁸ A televízió (mint technológia és médium) manapság egyfajta elektronikus „találka”-helye a publicitás olyan időben utána következő interface-eivel (PC, PDA stb.), amelyek a befogadó hagyományos szerepét a közvetítés és a továbbadás aktív funkciójával egészítik ki, ezáltal még mélyebben beleékelve a kiterjedt társadalmi hálózatokba a lakásbelsőket. E közelítés egyik példája, a TiVO nem más, mint egy kisméretű komputer nagy teljesítményű meghajtóval, amely egy modem segítségével „veszi le” a programokat és a korábbi nézettségük alapján osztályozza őket. A Google-hoz hasonlóan, amely hubként, központi elosztóként igazít el a világhálón, a TiVO olyan keresőrendszer, mely a mértéktelen információhalmozásban személyre szabott hozzáférést tesz lehetővé. A plazma- és LCD képernyők, melyek komputer monitorként is használhatók, szintén e konvergencia példái, akár csak a webkamerák és a Microsoft Xbox platformra kifejlesztett, internet alapú játékok. A privát tér a televízió képernyőn és társain keresztül

25 Numan, Gary: *Cars. Asylum/Beggar's Banquet*, 1979.

26 Klein, Norman M.: *The Vatican to Vegas: A History of Special Effects*. New York: New Press, 2004. pp. 283–299.

27 Cray, Jonathan: *Suspensions of Perception*. Cambridge: MIT Press, 2000. pp. 1–79, 149–280.

28 Virilio, Paul: *The Last Vehicle*. In: *Looking Back on the End of the World*. New York: Semiotext(e), 1989. pp. 114–115.

azonnal betagozódik az interaktív belső terek hatalmas hálózatába, amelyek kiterjesztik a „nyilvános-ságot”. Úgy tűnik, hogy a többszörösen keretezett képernyők (CRT, LCD, plazma stb.) a XXI. században olyan szerepet töltenek be, mint az üveg és az átlátszóság a XIX. század végén: olyan kiválasztott matériát jelentenek, amelyen keresztül megjelenik – és elképzeltetődik – a saját technikai kultúrájának megfelelő építészet és városalakzat.

Ez ad magyarázatot arra, hogy a 24 miért fetisizálja a „valós időt”, miért tűnik fel újra és újra a digitális óra, amely másodpercnyi pontossággal jelzi a történések idejét. A sorozat valósidejűsége kép-a-képben világunk tapasztalati valóságára és a médium ama formai fogására rímel, amely 12 percenként szállít valamilyen izgalmas helyzetet a reklámok előtt, minden héten egy órányi izgalmat.²⁹ Az „5.1-es surround hangzás” (térhatású hang), a „párhuzamos feldolgozás” és a „szabályozott sokfunkcióság” a szimultaneitás alanyainak technikai és normái. A „háziózi” a figyelem ezen apparátusainak színtere, a szimultaneitás alanyainak tökéletes kiképzőterepe. A *flâneur*, a városi kószáló és az elővárosi otthonok lakóinak szórt figyelmét felváltja a koncentrált, de széles körben terített ágens, aki a korpuszkláris programok hálózatának foglyaként folytonos készenlétben formálja és továbbítja az információt.

Azt, hogy a 24 a teret szinte egyszemélyes rekeszekre aprózza, melyeket az átvitel vektorai kötnek össze a járművekkel, az átvitel másik döntő „hordozójának” vagy helyszínének eltúlzott formája is hangsúlyossá teszi. E túlméretezett és találóan Chevy Suburbannak nevezett városi terepjárók belső tere méretében hasonlatos a többi színhelyhez.³⁰ Akárcsak a 24 irodaterai, a városi terepjárók belseje is különféle képernyőkkel, interface-ekkel és kommunikációs eszközökkel van telezsúfolva. A sorozat szereplői, akárcsak az elővárosokból dolgozni járók, utazásuk nagy részét telefonálással töltik. Ez a szó szerinti televízió jól mutatja, hogy a városi terepjáró egyfajta

nappalivá vált, telefonnal, GPS-szel, térhatású hanggal és DVD-lejátszóval felszerelve, hogy az utazás mindinkább elhúzódó ideje alatt se unatkozzunk. A többi hordozóhoz hasonlóan az autósztroda is olyan vektor, amelyen térbuborékok ezrei suhannak egymás mellett, anélkül, hogy ugyanabban a szociális térben léteznének.

E túlméretezett járművekre eső túlzott hangsúly rávilágít a 24 legfurcsább sajátosságára: a sorozatban az események „valós idejű” megjelenítése meglepően következetes, egyetlen vissza-visszatérő momentumot leszámítva, és ez az utazási idő. A szereplők percek alatt jutnak el Los Angeles egyik végéből a másikba, ahelyett, hogy egy órát utaznának. Ha az utazási idővel is számolni kellene, nem jutna idő semmi más eseményre, a szereplők ott dekkolnának a hírhedt Los Angeles-i forgalmi dugókban. A városi terepjáró olyan sebesen szállítja a hősöket, ahogy a mobiltelefon közvetíti az információt.

Még fontosabb következmény, hogy az utazási idő eltörlése megszünteti a távolságokat. Ennek van egy bizarr, ámde elkerülhetetlen velejárója: a sorozat látszólag feszített tempója és nyilvánvaló dinamikája ellenére valójában senki sincs mozgásban. Csupán saját buborékukon belül folyik az információs adok-kapok. Akárcsak a többi szintérről, a városi terepjárókról is elmondható, hogy nem lokalizálhatók a város földrajzi térképén; csupán egy információs hálózat csomópontjai. A nagyváros mértékegysége nem a kilométer (a távolság mértékegysége) vagy a kilométer/óra (a mozgás mértékegysége), hanem a *baud* (az információátvitel mértékegysége). A szereplők és történeteik – akárcsak a molekulák – ezekben a térbuborékokban zizegnek az entrópikus hanyatlás különböző stádiumaiban.

Mindez alátámasztja Paul Virilio feltevését, miszerint a mobilitás XIX. század végi döntő fontosságú hordozói (a repülőgép, a vonat és az autó) a XXI. században átadják helyüket az „*audiovizuális hordozóknak*”.³¹ Virilio azt állítja, hogy mára a motorikus

29 McCarthy, Anna: *Ambient Televisoin*. Durham: Duke University Press, 2001. pp. 117–154.

30 A Chevy Suburban súlya (több mint 3000 kg) akkora, hogy az Egyesült Államok szövetségi szabályozása szerint mezőgazdasági gépként adó-visszatérítésre jogosult.

31 Virilio: *The Last Vehicle*. pp. 108–109.

járművek „optikai értelemben vett keretté [...], az otthon mozdulatlanóságának kiterjesztéseivé” váltak.³² Az autó immár nem sebesen mozgó tárgy, hanem egy újabb képernyő, „reprezentációs eszköz, a környező tér hihetetlenül gyors optikai effektusának csatornája”.³³ Most, hogy a „heads-up display”, a szélvédőre vetített kijelző a katonai repülőket után az autókban is felbukkant, ezt akár szó szerint is érthetjük. Az autó-mint-képernyő a 24-ben úgy jelenik meg, mint a szélvédőn át megpillantott város, az autó LCD monitorjainak tükröződése az üvegen és a főhős visszapillantó tükörben tükröződő, kamerába néző képe. E felületek segítségével egymásra vetülnek a képek a szereplők, az esemény és a nézők között, s az utóbbiak is belevonódnak a történetbe. Jellemző, hogy egy sztrádan száguldó autó oly módon jelenik meg előttünk, ahogy azt a televízióban mutatott helikopteres rendőrségi üldözéseknél látjuk, például O. J. Simpson híres Los Angeles-i üldözésének lassított felvételén, vagy olyan valóságshow-knál, mint a *COPS* vagy *A világ legveszélyesebb rendőrségi esetei*. Los Angeles viszont, amely valaha a Nyugat mitikus határszéle volt, önmagába zárult és végtelen számú kapura bomlott. A városon már nem áthaladunk, hanem egy ablakon keresztül jelenik meg előttünk, miközben egy komputer vagy egy tévé képernyőjén mozgunk, szörfölünk az adatok között. Amiképpen a mozgás szabadsága, amit az autó és az előváros ígért, örökös forgalmi dugóvá változott, a szabadulás vektora is, aminek ígéretét hajdan a gépkocsi hordozta, a mediatisált inercia diadaláról tanúskodik.

Ekképpen a 24-et összevethetjük az Archigram által tervezett Suitaloonnal. Ez utóbbiban az otthon felvehető, testre szabott műanyag burokká változik át, mely ideiglenes társadalmi köteléket teremtve egy

másikhoz cipzározható. Érdekes emlékeztetni arra, hogy a „kiborg” szót először az úrhajósok számára kifejlesztett, testre szabott mesterséges környezet problémájával kapcsolatban használták.³⁴ A Suitaloon az otthon képzetétől megszabadítva használóját, egy tisztán külsődleges és promiszkuis városformációt vetített elének. A Suitaloon a modern járműmobilitás szélső pontját jelzi – olyan jármű, amit mindig magadra vehetsz, és amellyel egy „nem otthont” alkotsz a nomád technológia vektora mentén. Új testet kínált egy új természeti képződménynek. A Suitaloon nem magába fogadta az emberi lényt, hanem egy kiborgot konstruált meg a városi térben, egy konceptuálisan éppolyan végtelen lehetőség és szabadság hordozójaként, mint a világlűr.

Ugyanígy a 24 végletesen felaprózott terei, színterei és tágas utasterei, mint valami ruha, a szereplőket a maguk külön légtérébe burkolják és bugyolálják. Miközben ezek a mikroterek óvóhelyet jelentenek a paranoiások számára. A sorozat sugárzása mindössze néhány héttel a World Trade Center elleni támadás után a Bush-féle Amerika expanzív geometriai képzeletének történeti végét jelezte.³⁵ A 24 a Suitaloon ígérte felszabadító mobilitással szemben olyan világ szülötte, amelyben az amerikaiaknak azt tanácsolták, hogy elővárosi otthonaikban alakítsanak ki „bombabiztos szobát”, a szobabelsőket szövetszálás ragasztószalag és műanyagfólia segítségével egy második légmentes burokkal fedve le.³⁶ Az ellenség befészkelte magát közénk, minden épület, minden autó, minden test határvonal, melyet bármikor átléphet, olyannyira, hogy Irakban az elhárítás a domeszticitás megelőző jellegű exportálásává válik.³⁷

32 ibid. p. 114.

33 ibid. p. 114.

34 Clynes, Manfred – Kline, Nathan: *Cyborgs and Space*. In: Gray, Chris Hables et al. (eds.): *The Cyborg Handbook*: London: Routledge, 1995. pp. 29–34.

35 Ami azt illeti, a sorozat népszerűsége nem érthető meg a „terror elleni háború” légköre nélkül.

36 A tér ezen bezárulásáról tanúskodnak a háborút követő rendszerek technológiai és történelmi. Vö.: Edwards, Paul: *The Closed World*. Cambridge: MIT Press, 1996. pp. 303–352.

37 Az al-Kaida szervezet egy óriási, nem skaláris hálózathoz, a World Wide Webhez kapcsolódik. Lásd: Barabási, Albert-László: *Linked*. New York: Plume, 2003. pp. 223–224.

Összegzés: a montázs város – a coupe anatomique-tól egy „nem emberi szem látomásáig”

A 24-ben az idő és a mozgás olyan absztrakt gépezet formáját ölti, mely fénytörésbe állítja azokat az aggodalmakat, melyek a nyilvános tér média általi elfedését kísérik. Ugyanakkor városformációként e konstrukció meglepően nagyszabású kiterjesztését adja a mediatisztált belső térnek.

Nem véletlen, hogy a belső terek és a városformációk ezen komplex topológiáját a televízió jeleníti meg. Ha meg akarjuk érteni, mi is forog itt kockán, nem árt felidézni Gilles Deleuze-nek a filmmontázsról írt szavait: „*az emberi szem [vagyis a testet öltött szubjektum] nézőpontjából a montázs kétségkívül konstrukció, de már nem az egy másik szem nézőpontjából, hanem egy nem emberi szem tiszta víziója, olyan szemé, amely magukban a dolgokban van. [...] Az érzékelést [...] a montázs beviszi a dolgokba, az anyagba emeli.*”³⁸

Deleuze nem humaista vonatkoztatási rendszerében a filmi reprezentáció (beleértve a televíziót is) problémájának megértését nem a jelentés egy befogadó szubjektum számára történő dekódolása adja, hanem annak megértése, hogy e reprezentáció miképpen működik mint kép- (vagy jel-) rendszereket létrehozó gépezet. Ez döntő hatással van arra is, hogyan értelmezzük a montázst alkalmazó média szerepét. A montázs Deleuze számára végső soron nem antropomorf, hanem *gépies* rendezési elvet jelent. Az építészet és az urbanizmus síkján ez olyan térfelfogás kialakítása felé mutat, amely a belső teret nem mossa össze a magánszféra és az otthon fogalmaival, és nem is állítja szembe az antropomorf térfelfogás olyan alapvető, rendezőelvként szolgáló kategóriáival, mint a nyilván-

os és a külső.³⁹ Megköveteli továbbá, hogy az információs technológiára ne úgy gondoljunk, mint a „valós” térrel szembeállított „virtuális” képre, és ne is úgy, mint a mozdulatlan kategóriákat szétromboló formáló erőre. A média nem olyasvalami, ami eltörli a teret és a távolságot (ahogy azt Virilio hirdeti); és nem is egy korábban már létező térbe vagy zárványba vezet, hanem a szubjektum/objektum, természet/kultúra, valóság/reprezentáció fogalmi ellentétpárjain túllépő alloplastikus sémát alkot.⁴⁰

A tárgyak és az emberek, a technológiák és az érzékelés ezen kevert hálózatai olyan montázsuniverzumot alkotó anyagtartalom-konstrukciók, amelyeknek az emberi tényező csupán az egyik komponense. Ez nem azt jelenti, hogy létezésük nem vet fel kérdéseket, de megértésükhöz nem visz közelebb, ha a tér fogalmainak és elveinek naturalizálására törekszünk, pusztán azért, mert ezek ismerősebbek számunkra.

A 24 azon absztrakt gépezetek genealógiájában helyezhető el, amelyek egy jövőbeli világról adnak hírt. Diana Periton szerint a XIX. század végi metropolisz építésében és társadalmi alakulataiban, a város rendjének elgondolásában nagy szerepet játszott egy konkrét rajztípus, a *coupe anatomique*. A „*Hausmann által elképzelt életstílus teljes megvalósítása szinte megköveteli ezt a fajta ábrázolást [ti. a coupe anatomique ábrázolásmódját] [...], minthogy a rajz ezen típusára jellemző analitikus és szintetikus módszer egybevágh azzal, ahogyan a város térben artikulált összetevőit egybefogták az emberek és tárgyak nagy tömegeit kontrollálva.*”⁴¹ A *coupe anatomique* a várost minden ízében összehangolt gépszerű organizmusként jelenítette meg; a szervezet egyetlen metszete – egy organikus, filmi városformáció példjaként – láthatóvá tette azokat a különféle egyidejű aktivitásokat, amelyek egy egységes társadalmi egészben a nyilvános és a magánszféra fogalmi köré szerveződtek.

38 Deleuze, Gilles: *Cinema 1: The Movement Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. p. 80. [Magyarul: Deleuze: *A mozgás-kép*. (trans. Kovács András Bálint) Budapest: Osiris Kiadó, 2001. pp. 112–113.]

39 Deleuze szerint a gépek mindenekelőtt társadalmi képződmények. Deleuze, Gilles: *Foucault*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. p. 39.

40 Az alloplastikus kifejezés a kognitív sémák és a környezet párhuzamos kialakítására utal, továbbá az élő szervezetekbe való olyan, nem organikus szövetek beültetésére, ami a technikai és biológiai élet hibridjeinek létrejöttét eredményezi.

41 Periton, Diana: The „Coupe Anatomique”. *Society of Architectural Historians Annual Conference*. Providence, R. I. April 15, 2004.

Másfelől a 24 időbeli montázsát adja annak a városformációnak, melyben a járművek mozgó folyamát a szimultaneitás inerciája és az információ áramlása váltotta fel, ahol külső tér nem létezik, csupán belső terek végtelen hálózata. A szubjektum–objektum dichotómia a hajdani belső és külső testi érzékelése köré szerveződik. Ezt az antropomorf jelentést a hagyományos belső/külső, magán/közösségi felosztás a mikro- és makrokozmoszra is rávetíti. De mióta felfedezték, hogy a DNS az evolúciós biológia mozgatója, a test nem egyéb, mint a génállományban kódolt mobilis információ közvetítésének csatornája.⁴² Az osztott képernyő többek közt azt demonstrálja, hogy ez a városképződés már nem alkot egyetlen szervezett egészet (összehangolt elbeszélést), hanem szétszórt rendszerek heterotópiája. Ily módon a 24 montázssefektusai Deleuze nem emberi, materiális észlelő hálózatait léptetik életbe.

Ma az épített környezetben mindenfelé találkozunk a Deleuze-féle montázsgépezetekkel. A közlekedési és biztonsági kamerák, az RFID-címkék, a smart dust és vezeték nélküli hálózatok olyan technikai eszközök, amelyek az észlelést szó szerint beágyazzák az anyagba, a város szövetét ténylegesen is átváltoztatva érzékelő anyagkultúra-konglomerátumok hatalmas ideghálózatává. Ennek köszönhető, hogy a kortárs formatervezésben egyre nagyobb teret kap a „reaktív környezet” és az intelligens épület, amely telekommunikációs eszközöket alkalmaz építőanyagként. Ennek ellenére az „okos ház” elképzelése integráns része a háború utáni elővárosok létlehetőségeinek. Amiképpen Hausmann Párizsa azt igényelte, hogy a várost az anatómiai rajzok módjára olyan testként ábrázolják, amelyről végtelen számú filmes képkocka, metszet készíthető, az elővárosi metropolisz az audiovizuális eszközök általi megjelenítést igényli, minthogy szétterülő, de zárt érzékeléshálózatának történeti a prioriját a montázs adja.

Beck András fordítása

42 Canguilhem, Georges: *The Knowledge and Living*. In: Canguilhem: *A Vital Rationalist*. New York: Zone Books, 1994. pp. 316–319.

Metropolis

Felhívás cikkekre

TERVEZETT ÖSSZEÁLLÍTÁSOK:

ANIMÁCIÓS FILM
ROBERT ALTMAN
MAGYAR FILMKÁNON
DOUKMETNUMFILM-ELMÉLET
HERSKÓ JÁNOS
GLOBALIZÁCIÓ ÉS FILMKULTÚRA
MAGYAR MŰFAJI FILM

109

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

METROPOLIS

Levélcím (address):
1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 36-20-483-2523 (Kozma Kriszta),
e-mail: metropolis@c3.hu