

A film mint médium – a felvevőgép és a vetítövászon között

Történet és látvány(osság)

BUSTER KEATON: *SHERLOCK JR.* (1924) és

DZIGA VERTOV: *EMBER A FELVEVŐGÉPPEL* (1929)

Mindkét film a filmtörténet korai szakaszában készült, Vertové egyedülálló abból a szempontból, hogy a hangosfilm megjelenése után sem használja a hangot. Buster Keaton filmjének hőse egy moziban dolgozik, gépészként, Vertov címhőse pedig egy operatőr, akit végig munka közben láthatunk a filmen. Kétfajta szereptanulást láthatunk: Buster elalvása közben válik detektívvé és egy másik film hőségé, így nyeri vissza hölgyét, Vertov operatőre pedig az új embertípus az új, szocialista orosz társadalomban. Azt szeretné mutatni, ami van – Buster Keaton pedig ironikusan azt, amiről csak álmodni lehet. Számos különbségük ellenére közös bennük az önreflexivitas, ahogyan felülvizsgálatát adják a filmnyelvnek, a médium használatának, illetve a fikciónak és a filmben megalkotott világnak.

A két elemzett film mindamelllett, hogy kiváló táptalaja mindenféle elméleti megközelítésnek, mégis magán viseli a történetiség igényét, lenyomatát. A történetiség alatt egyszerre értem a hagyomány tudatos felhasználását/elutasítását, illetve magát az ábrázolt világ narratív jellegét is. Mindkét filmben találunk magára mutató, kiemelő gesztusokat, ezek az ablak-metaphora illusztrációi is lehetnek - ezt a fajta önreflexivitást magamutatásként/attrakcióként – vagy pedig keretes elbeszélésként is értelmezhetjük.

A film használata alatt magának a film világának, nyelvének használatát is érthetjük az anyagszerűség mellett. Mindkét filmben a hipertexthez hasonlóan magunk szerkeszthetjük/forgathatjuk a filmtekercset, majd amint megjelenik a vetítövászonon, beléphetünk annak világába, és ezáltal a filmszalagra is felkerülhetünk. Nyitott az is, hogy ugyanabban a világban ébred-e fel Buster, mint amelyikből kilépett? Mennyire válik Vertovnál az eredetileg realtime-érzetű film/forgatás fikcióssá, játékfilmivé a kinokok által újravágott filmkockák által? A megfigyelés alatt végzett montázs pedig szintén ilyen újraszervezési elem szerepét tölti be (lásd Dziga Vertov *Filmszem* c. írását).

Pudovkin úgy határozza meg a montázst, mint „a film külön-külön felvett részeinek művészi összeszerelése oly módon, hogy az a nézőben a cselekmény folytonosságának érzetét keltse.”¹ Pudovkin tehát maga is narratíváról beszél. Vertov elméleti írásaiban ehelyett „valóságot”, és egyfajta szimultaneitást fogalmaz meg. Tagadja azt, hogy ők elbeszélést teremtenének a filmben, azzal, hogy elhatárolja magát a hagyományos elbeszélésektől: az irodalomtól, a színháztól. Nem használ feliratokat, forgatókönyvet és szereplői gárdát sem. Az első önreflektív gesztust tehát a film kezdő feliratában találhatjuk.² Részlet egy operatőr naplójából – egy műfaji behatárolás, amely mégiscsak feltételez valamilyen kontinuitást, szervezőelvet, sőt, szubjektív jelleget is. Mikhail Kaufman tehát szereplővé is válik.³

Buster Keaton másképpen válik szereplővé, hőssé, mégis, fikció-a-fikcióban jellegén kívül, a film kifele is utal: magára az IRM-re, a kialakulóban levő vagy már kialakult hollywoodi elbeszéléstípusra, illetve a vetítés folyamatára mint álmra, álmképek sorozatára. Buster egy szebb valóságra ébred fel álmából: a rejtélyt nemcsak álmában, de már azelőtt sikerült megoldani, megtalálni az igazi tolvajt, és visszahódítani „álmai hölgyét”, utána pedig, a vászonnól ihletet merítve, megkérni a kezét.

A két film címe szintén nem érdektelen: Arthur Conan Doyle regényhőisére utal, ezenkívül pedig a második történetet, Buster vágyott énképét helyezi előtérbe, a sikeres nyomozót, illetve a/mindkét filmben a happyendet. A Jr. nemcsak a generációs különbségre utalhat, hanem a kisszerűsége is, ami egy burleszk hőshöz közelíti Buster Keatont. Az *Ember a felvevőgéppel* Jurij Tsivian szerint, aki maga is közreműködött a film gyártásában, ironikus cím, rejtélyes, krimiszerű történetre készíti fel a nézőt, mint pl. A vasálarcos (The man with the iron mask). Zalán Vince szerint viszont a Kinokok egyetemes szándékát fejezi ki, azt, ahogyan az ember(iség) kamerával felszerelve megismerheti a valóságot, illetve az igazságos társadalmat is felépítheti segítségével.

D. N. Rodowick könyvét a szokásostól eltérő „rövid filmtörténettel” kezdi: 1924, a *Sherlock Jr.* készítése éve szerepel első dátumként, szerinte a klasszikus mozi ezzel a filmmel vált nagykorúvá.⁴ Kissé meglepő, hogy a montázs nagykorúvá válását nem teljesen az

¹ Idézi Baudry: A filmi apparátus ideológiai hatásai c. tanulmányában (Apertúra, 2006. ősz)

² „The man with the movie camera - An excerpt from the diary of a cameraman. For viewers attention: this film prevents an experiment in the cinematic communication of visible events without the aid of intertitles (a film without intertitles), without the aid of a scenario (a film without a scenario), without the aid of theater (a film without acts, actors, etc). This experimental work aims at creating a truly international absolute language of cinema based on its total separation from the language of theatre and literature.”

³ Jay Leyda szerint „a film nyilvánvaló célja az volt, hogy megmutassa a felvevőgép határtalan lehetőségeit és precizitását. De Vertov és operatőr testvére nem elégedett meg azzal, hogy a filmezési gyakorlat egyszerű szótárát mutassa be, az operatőr itt a szovjet élet eseményeinek hősi részesévé válik” (Leyda 1967).

⁴ „The classic cinema has perfected its geometry of forms, its logic of spatiotemporal exposition, and its „laws” for the linking of actions through montage. In *Sherlock Jr.*, Buster Keaton plays a young projectionist who

eizensteini, avagy vertovi értelemben használja: 1924 Dziga Vertov *Kinoglaz* (Filmszem) című filmje elkészülésének éve is egyben. Vertov ekkor már több filmelméleti írást publikált, illetve a Kinok egyesületet is létrehozta. Ők a montázst, ahogyan magát a filmet is, a látható világ megszervezésére, pontos és hiteles szerkesztésére alkalmas eszköznek találták. A kamera, a filmszem pedig egy eszköz, amivel a világot fel lehet térképezni, úgy, ahogy az van, s ezáltal a megismerés által a társadalmat nagyobb öntudatra ébreszteni. Az ébredés, a letisztult látás kiemelt fontosságú az *Ember a felvevőgéppelben*, ahogy Buster Keatonnál is a filmvetítő ébredése. Viszonyuk a fikcióhoz, a kerettörténethez azonban eltér.

(Történet a gegben, geg a történetben)

Lisa Trahair a filmtörténetben a vígjáték megjelenését a téridő szempontjából szinkron, ám tartalmilag elütő események összekapcsolódásában illetve ezeknek az álomszerűséggel való átítatottságában látja. A kérdés pedig úgy tevődik fel, hogy Keaton mennyiben rendelte alá a komikumot a narratívának, vagy mennyiben történt ez fordítva? A szembenállást a bordwelli/gunningi attrakció-elbeszélés fogalompárra is le lehetne szűkíteni. A kettő viszonyának együttélése főként Buster Keaton egészestés filmjeire jellemző – itt volt szükség egy átfogó történeti szál megalkotására, a gegeknek koherens egészet, folyamatos dramaturgiát kellett formálniuk. BUSTERNEK ez bevallottan nehézséget okozott – az improvizált gegnek ugyanis inkább erőssége voltak, mint a folytonos fejlődési ívet követő elbeszélési forma. Filmjei egészében fontos szerephez jut a véletlen egybeesés, balszerencse vagy szerencsés megmenekülés. Bordwell szerint az ok-okozatiság felszámolása a vígjáték egyik konvencionális eleme (1982. 30).

Gunning operacionális esztétikum-fogalma lényegében az attrakció-elmélet kibővítése, amelyben a gép kiemelt szerepet kap. Szerinte a vetítógép „egyszerűen csak a gépezet működésének bizonyítéka”, ám Buster Keaton szó szerint az ellenkezőjére törekszik *Az operatőr* című filmjében, és bár kifinomultabban, ugyanezt teszi a *Sherlock Jr.*-ban is: finom gúnyal kérdőjelezi meg a rendszer működőképességét.

A geget Gunning egy apparátus diszfunkciójaként határozza meg. Egy élettelen tárgy a szereplő útját keresztezi, akadályozza. Buster „élettelen tárgya” meglehetősen áttételes – egyrészt a könyv, amiből tanulni próbálja a detektívmesterséget, másrészt maga a vetítívásznon megjelenő „árnyékvilág”. Kovács András Bálint értelmezése szerint a film narrációs folytonossága egy könyvekbeli-filmbeli élet, azaz mesterkéltnél és valós élet közötti

divides from himself in lap dissolve, entering the rectangle of the screen as the space of his own dream” (Rodowick 1997. 3).

ellentétre épít, mondván, hogy Buster nem a könyvből, hanem filmen tanulja a sikerhez vezető utat. A „How to become a detective” könyvecskét ugyanakkor az álombeli film forgatókönyveként is érthetjük, amely része a (talán tudatalatti) szereptanulásnak, ami később az álomban teljesedik be.

Amennyiben az attrakciós (geges) logikát megfeleltetjük a vígjátékkal kapcsolatosan említett álomlogikának, nem világos, hogy Buster melyiket is követi tulajdonképpen. Mert ha a kettő fedi egymást, akkor álomban miért nem tud egycsapásra természetesen viselkedni a vásznon? Inkább kelti egy ébren lévő ember benyomását, igazi álombeli énje pedig csak később jelenik meg, a dandy detektív személyében. Ugyanúgy csetlik-botlik kezdetben az eredetileg vetített film világában, ahogyan nem érti később, felébredése után azt sem, hogyan jelent meg hirtelen a vágás után a sok kisgyerek a pár mellett, hogyan utánozhatná ő most ezt is.

Gunning azt mondja, hogy a geg megtöri ugyan a narratíva folytonosságát, mégis pont ezáltal a kibillentés által válik annak alkotóelemévé – és ez érvényes az attrakcióra is általában – végül beépül az elbeszélés egészébe. Ez a kibillentés Buster Keatonnál egészen két(több)értelmű gesztus: párbeszédbe kerül, látszólag megtanul egyfajta, klasszikus hollywoodi elbeszélői stílust, majd könnyedén a saját képére alakítja, azt is mondhatnánk, hogy kibújik alóla.

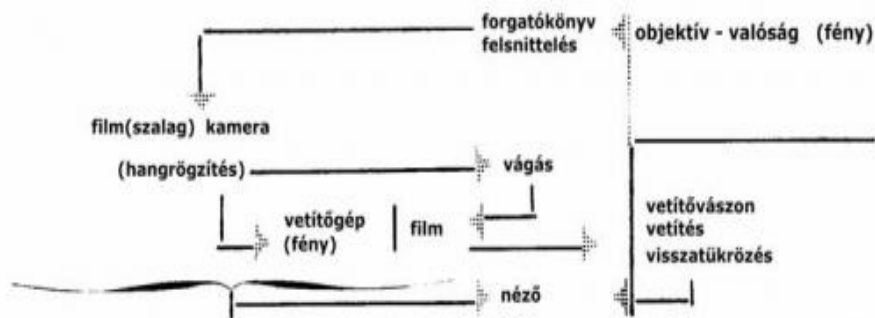
Buster Keaton nem követi százszázalékosan a látott/vetített film szabályait, inkább sajátokat teremt: a saját történetét szervezi tovább álomban is – egy, méghozzá könyvbeli mintával, a Sherlock Holmes-szal. Később le is leplezi a fikciót, amint Kovács mondja, ez apologetikus és nem kritikai gesztus. Kérdés viszont, hogy melyik fikciót is leplezi le valójában – felébred ugyan, ám az „igazi”, eredetileg vetített filmhez viszonyul kritikusan. Talán nem tetszik neki az a futószalagszerű magabiztosság és gördülékenység – még Sherlock detektív is vízbe pottyán az autóból kiszállva. Trahair mondja, hogy Buster Keaton számára a gépek elsődleges eszközök a világhoz való alkalmazkodásban, ugyanakkor biztosítják az ő folytonos jelenlétét/létezését a filmben.⁵ Így az előbb említett autós jelenet visszaütal Buster álmon kívüli énjére, lényegében előkészíti a felébredését, biztosítja a csetlés-botlás folytonosságát – végülis ez a Buster védjegye, hogy a legmagátólértetődőbb helyzetekben is képes csetleni-botlani, az életveszélyt meg hidegvérrel megússza.

⁵ „machines... are his primary means of adapting to the world in which he lives and they justify his continuing existence in the film” (Trahair 2005).

(Felvevőgéptől a vetítésig)

Jean Louis Baudry tanulmányában a filmi reflexivitás ideológiákkal kapcsolatos viszonyát vizsgálja, ebben nem kevés szerepe van a szubjektumnak, az álomnak és a pszichoanalízisnek sem: „idézzük csak fel, milyen zavart okoz a (mozgást helyreállító) vetítés során egy műszaki hiba, mikor is a néző hirtelen visszazökken a diszkontinuitásba - valójában a test, valamint az *elfeledett* technikai apparátus érzékelésébe. (...) A folytonosság visszaállításával egyben a jelentés és a tudat folytonossága is helyreáll.”

A filmkészítés-befogadás folyamatát vázolja Baudry a következő sémán:



A megszakítottságnak, a filmvetítésnek mindkét filmben jelentősége van. Baudryhoz visszatérve: „A mozi vetítövászon-tükrének paradox természete, hogy ugyan képeket tükröz, de nem az éppen adott „valóság” képét; a tükröz (reflektál) szó, lévén tárgyias ige, megoldatlanul hagyja ezt az ambiguitást. Mindenesetre ez a „valóság” a néző háta mögül érkezik, s ha megfordulva közvetlenül szembenézne vele, csak a rejtett forrásból érkező, mozgó fénynyalábokat látná.” A vászonra lépés utáni csetlés-botlást nézhetjük gecsorozatként is, illetve beavatási rítusként is: csak ezek után születhet meg a „mesterelméjű”, „messze földön híres detektív” Sherlock Jr. A produkció ugyanakkor emlékeztet a hajdani bohóc számaira is. Bustert magát pedig a vetítés folyamata szakítja meg, amit az imént még ő irányított. Pszichoanalitikus szempontból tehát az identitás részeire eséséről, majd újrakonstruálásáról is beszélhetünk: lényeges, hogy ő maga vetíti ezt maga számára - ez adja a rendezett jellegét a történeteknek, így ő kétszeresen is rendező-szereplő egyben.

Baudry sémáját Vertovra alkalmazva kiderül, hogy a film többszörösen is „montírozva” van, egyrészt a filmszereplő operatőr tekintete által, majd az által a tekintet által, aki őt mutatja, végül a vetítőteremben ülő nézők tekintete által is. Vertov könnyedén mutatja be magát a munkafolyamatot – a mű létrehozásának folyamatát, majd annak befogadási aktusát is. Tekintetünk olyanná válhat, mint a filmbeli operatőré – egyszerre fogadhatja be és szervezheti a látványt.

(Mágia, fantázia – illuzórikus világok)

A *Sherlock Jr.*-ban a vetítógép fénynyalábja is fikcióvá, filmivé válik, Vertovnál is. A prologusban a kameraman belép a moziba, majd a függöny mögött a vászonba – ezzel jelképesen, ugyanúgy, ahogyan Buster is, belép a film világába. A terem valószínűleg ugyanaz, mint ahol bemutatták később Vertov filmjét. A vetítő ugyancsak a film eredeti tekerceit teszi be a gépbe. Dokumentumfilmként és mágikus műsorként egyaránt működik a film: a székek ütemesen, láthatatlan erő hatására nyílnak-csukódnak.

A mágikusság, az elkápráztatás igénye úgy Vertovnál, mint Buster Keatonnál fellelhető. Vertov a mágus megmutatása után (aki a pénzerméket cserélgeti villámgyorsan a tálak alatt) a nézőt teszi mágussá, akinek tekintetének hatására az állvány magától mozog, a kamera a dobozból kikerül, felpattan az állványra, sőt, még egy keveset forog is. Amint az állvány és a kamera elmennek, a moziterem van bevágva – egy újabb kerete a történetnek, vagy történetnélküliségnek. A kamera valóban attrakcióként jelenik meg – ahogy a nagyváros életéről készített jelenetek célja szintén a figyelemfelkeltés, a propaganda volt. A filmbeli operatőr megfeleltethető a voyeur, ugyanakkor a film nézőjének szerepével is, magát kvázi nem az események kiválasztójaként, aktív szervezőjeként, hanem mindössze szemlélőjeként értelmezi ily módon.

A másik „mágikus tett” a filmben szép példa a mediális átjárásra is: a vágószobában a film elveszti folyamatosság-jellegét, az idő megáll, az utolsó képkocka pedig kimerevítődik, fotóvá válik. Kimerevített képek: a szereplők megfagynak, örökkévalóvá válnak – ami a filmnek a fotóval való kapcsolatában közös lehet: dokumentálni, rögzíteni. Az ezt követő vágás, a filmszalag újraszerkesztése után elevenednek meg újra a képek – ismét egy mágikus, teremtő aktus. A munkafolyamat megmutatása Baudry szerint a film tudatalattijának felel meg. A fantasztikum jelenlétére példa pedig amint az operatőr a város fölé nő, felülről filmezi őket.

A mágikusság másfajta, önreflexív gesztus Buster Keaton filmjében. Ahogy Kaufman „saját magát alakítja” a vásznon, Buster is megteszi ezt, bűvésztudása révén. (Komikusi képességeit a cirkuszban sajátította el pályafutása elején.) Peter F. Parshall ebben és a film mint médium használatában Buster Keatont Georges Méliès-hez hasonlítja.⁶

⁶ „As much as any filmmaker since Georges Méliès (a practising magician himself), Keaton sensed the potential of the film medium to transform the quotidian into marvelous” (Parshall 1997).

Buster ébredése után elveszti a szuperdetektív tudását, rámenősségét, s a filmen kívül ismét a film világához nyúl tanácsért, onnan lesi el a következő jelenetet, tennivalót. A film vége a tanácstalan gesztus miatt nyitott, természetesen könnyed is, nem minden parodisztikus él nélküli (a házassági ajánlat és a csók után egyből a sokgyermekes család képe következik a vetített filmen). A *Sherlock Jr.*-nak külső referenciapontjaként tehát az IRM szolgálhatott, és ezért a hollywoodi mese ironikus (ön)bírálataként is működik⁷ – utánozza ugyan, de utána egyszerre hitetlenkedve és bizonytalanul meg is vakarja a fejét Buster.

Az ébredés Vertovnál nem kevés ideologikus tartalmat is hordoz. A lány ébredésének jelenete után a későbbi felirat a plakáton a dokumentarista játékfilm irányába tereli az értelmezést. Mintha a nő álmodná a forgatást, az ébredés metaforájának jelentése pedig: felrázni az embereket a játékfilmek álomvilágából (lásd később álomgyár). Erre következik a városban az élet beindulása, az első villamosok stb. A magánszféra-közös sféra közötti átmenet tovább folytatódik: képi párhuzamok a mosakodás jelenetekor - az ablaktisztításra következik az arctörlés, a szemek pislogása, ezt pedig az optikával való párhuzam követi. Ahogy az apertúra fokozatosan nyitódik-csukódik, úgy élesedik-halványul a kép is, amit a zsaluk ki-becsukódása zár le. Vertov mondja a felvett anyaggal, rendezéssel kapcsolatban: „A műteremből ki kell lépnünk az életbe, az egymással összezapó, látható jelenségek örvényébe, ahol minden valódi, emberek, villamosok, motorkerékpárok, vonatok találkoznak és válnak el egymástól, minden autóbusz a saját útvonalán halad, ahol gépkocsik cikáznak a saját útjaikon, a mosolyok, a könnyek, halálok és kötelességek nem engedelmességek a filmrendező vezényszavainak” (id. Zalán 1983). Ennek ellenére mégis belépteti a nézőt a műterembe, a vágószobába.

(Alternatíva-e a narratíva? Attrakció az avantgárd városfilmben)

Az *Ember a felvevőgéppelben* megtaláljuk számos, Gunning által elemzett korai némafilmes formaelem továbbélését, és mindenképp a megmutatás szándékának túlsúlyát a történetmeséléssel szemben. Vertov formanyelve azonban, Lumière-éktől és Méliès-től eltérően, tudatos, ha úgy tetszik, negatív előjelű választás. Az elbeszélői forma elutasítása azonban nem a műfajiság (narrativitás formáinak) eltűnését, hanem mindössze annak lecsupaszítását, másfajta irányvonalát képezi. Az avantgárd ugyanakkor az attraktív formákat részesíti előnyben, amelyekkel kizökkentő-sokkoló hatást kíván elérni és ezzel a diegetikus világ lerombolását, annak ellehetetlenülését hirdeti. Talán épp ezért nem is tud teljesen

⁷„a film that is profoundly aware of the institutions and practises of cinema, that forces the spectator to think about what it means to watch a movie and what place Hollywood fantasy plays in our lives” (Jenkins 1997. 30).

lemondani a narratív formákról, s a distanciát a narrativitástól csak az apparátus hangsúlyos jelenléte segítségével tudja megteremteni. Vertov sajátos szerzői elképzelését – éppen a szerzőiségről való lemondás, illetve a kameraszemmé tökéletesedett látásmód jelenti (nyilván az emberi szem totálisan nem cserélhető fel vele).

Gunning hangsúlyozza, hogy a narrativitás tiszta formája lényegében sehol sem található meg, ez nem fedti teljesen pl. a klasszikus hollywoodi elbeszélés fogalmát. Gunning szerint az attrakció olyan nézői élvezetet vált ki, amely az előreláthatatlan és állandóan megszakított epizódok nem narratív logika mentén való szerveződéséből fakad. Vertovnál a megszakítottság különös értelmet nyer: a film a maga anyagszerűségében a vágóasztalra kerül. Ezáltal mégsem csak az események jelenidejű látása szervezi a filmet, hanem kialakul az időrendbe való szervezés igénye is (pl. az ébredés, a reggeltől tartó szál egészen a délutáni szabadidős tevékenységekig).

A hangsúlyozott jelenidejűsége az attrakciós mozinak egybecseng a futurista jellegű gépek megmutatásával, a vetítés jelenidejűségének hangsúlyozásával, és nem utolsósorban a jövő-építés optimista üzenetével is. A szintén jellemzőnek tartott apoteózis-típusú végződést is megtaláljuk a filmben: egy rövid, összegzésszerű, pörgő ritmusú képsorozat, a film fő motívumaival. Kérdéses, hogy mennyire a kamera mögé, a vágószobába bújó ember, vagy a felvevőgép a film igazi hőse? Mindketten szerepelnek a filmcímbe is, nem véletlenül tartják tehát kevert műfajúnak, dokumentarista játékfilmnek az *Ember a felvevőgéppel*.

(Összegző)

Amennyiben Vertovéknál a formateremtés („új nemzetközi abszolút nyelv”) a cél, Buster Keatonnál inkább a meglevő felülnézete. A *Sherlock Jr.* hőse többszörösen és tudatosan/tudattalanul (álmában) hős próbál lenni, az elbeszélés alakulása tehát egy ilyen, nem teljesen logikus, belső meghatározottságú fonalat követ (Buster elalvása előtt a lány már rájön az igazságra). Az *Ember a felvevőgéppel* legfennebb az új társadalom hőségé próbál lenni,⁸ s ez, bármennyire is próbálja valós képekkel igazolni magát, mégis felmutat egy fantáziavilágot – mindkét film tartalmaz tehát attrakciós elemeket. A filmszem metaforája, hogy a nézés alakítja a történeteket, eszerint ellentmondást tartalmaz, ami a dokumentarista jelleget illeti – ám éppen ebben a kettősségben rejlik Vertov filmjének művészi értéke. Mindketten, ha más-más szándékkal is, fontos lépést tettek a filmnek a saját világán belüli médiumként való használatában.

⁸ „For Vertov, film is the technology that will provide the utopian inspiration and practical means for the arrival of socialism” (Beller 1999).

Szakirodalom:

BAUDRY, Jean Louis

1970 A filmi apparátus ideológiai hatásai, *Cahiers du cinema* 7-8, 1-8.
(magyarul megjelent az Apertúra 2006 őszi számában, fordította Huszár Linda,
<http://apertura.hu/2006/osz/ baudry>)

BELLER, Jonathan

1999 Dziga Vertov and the Film of Money, *Boundary 2*
(<http://muse.jhu.edu/demo/boundary/v026/26.3beller.html>)

GUNNING, Tom

1995 *Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and the Origins of American Film Comedy*. In: Jenkins and Karnick (eds.): *Classical Hollywood Comedy*.

JENKINS, Henrick

1997 „This fellow Keaton seems to be the whole show” Buster Keaton, interrupted performance, and the vaudeville aesthetic. In: Andrew HORTON (ed.): *Buster Keaton's Sherlock Jr.* Cambridge Film Handbook Series (books.google.com)

KOVÁCS András Bálint

1997 *A modern film irányzatai*. Budapest, Palatinus.

LEYDA, Jan

1967 *Régi és új. Az orosz és szovjet film története*. Budapest, Gondolat.

PARSHALL, Peter F.

1997 Houdini's Protégé. In: Andrew HORTON (ed.): *Buster Keaton's Sherlock Jr.* Cambridge Film Handbook Series (books.google.com)

D. N. RODOWICK

1997 *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press (books.google.com)

TRAHAIR, Lisa

2005 *The Narrative-Machine: Buster Keaton's Cinematic Comedy, Deleuze's Recursion Function and the Operational Aesthetic*
(http://www.sensesofcinema.com/contents/04/33/keaton_deleuze.html)

ZALÁN Vince

1983 *Fejezetek a dokumentumfilm történetéből*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum