

Tiszta érzékek? Az absztrakt filmtől a digitális képekig

Absztrakt

Ez a cikk a „film mint érzékelés” [film as sensation] koncepcióját tanulmányozza. Az absztrakt film gyakorlatainak újfajta megközelítését nyújtja, és azt szemlélteti, hogy ezek a „tiszta érzet” ideáját foglalják magukba. Ennélfogva az absztrakt filmet nem volna szabad kizárólag csak strukturálisan és fogalmilag értelmezni. A szerző mellett érvel, hogy a „film mint érzékelés” a kezdetektől fogva a film lényegi része. Az okfejtés az absztrakt film történetének rövid felülvizsgálatából indul ki azzal a szándékkal, hogy bemutassa, miként van jelen a „film mint érzékelés” a filmtörténet kitüntetett pillanataiban. Azt állítja továbbá, hogy a film ezen koncepciója nem feleltethető meg a film és vizuális hatások „tiszta szórakoztatásként” való felfogásának, hanem „kritikai törésként” érthető meg. A „kritikai törés” ezen elképzelése elméleti támaszát az „észlelési sokk” vagy „észlelési trauma” koncepciójában találja meg, amelyből Walter Benjamin az újonnan született művészet esztétikai szándékait indokolta.

Szerző

Patrícia Castello-Branco a liszaboni Universidade Nova (Új Egyetem) posztdoktori kutatója. Kutatási területei közé tartozik a film esztétikája és filozófiája, a kép, a test és a technológia témaköre, valamint az újmédia.

Tiszta érzékek? Az absztrakt filmtől a digitális képekig

Benjamin felfogása: a film mint „fizikai sokk”

Az 1930-as évek közepén Walter Benjamin nézete a filmélményről a film megértésének radikálisan új módját kínálta. Benjamin szerint a film elsősorban az éles váltásokról, mozgásról és defragmentációról szól. Értelmezése erőteljesen azt sugallja, hogy a film közönsége a mozgásnak és a vágásnak köszönhetően „traumatikus élményt” él át, amelyben a lélekjelenlétet fizikai sokk helyettesíti. Ez a sokk elsődlegesen érzéki és észlelési. Ellentétben egy festménnyel, amely lehetővé teszi, hogy a nézői szem elidőzzön a külső ingereknél és alkalmazkodjon hozzájuk, a moziközönség a film ritmusának és a képek sokkoló egymásmellettségének van kitéve. Benjamin a filmélményt a dadaizmus traumáival is összehasonlíttja, és úgy véli, a film meghaladja ezeket. Ahogy maga Benjamin mondja (1936): „[a] fizikai sokkhatást, melyet a dadaizmus még valamiféle morális sokkhatásba csomagolt, a film technikai struktúrájánál fogva szabadította ki ebből a burokból”.^[1] A filmet tényleges fizikai sokk és fizikai trauma hatja át, míg a dadaizmus a morális sokkra és morális traumára korlátozódik. Sőt, míg a hagyományos műalkotások rituálisak voltak és a néző koncentrációját követelték meg, addig a film „kikapcsolódásként” [*distraction*] élhető át.

A kikapcsolódás fogalma, ahogyan Benjamin használja, szintén nagy jelentőséggel bír, mivel megalapozza a fizikai és a kritikai összeolvadásának lehetőségét, vagyis a fizikalitáson keresztül a kritikaivá válás módját kínálja fel, de nem teljesen tudatosan. Ennek megfelelően a filmnek kritikai, ugyanakkor szórakozó [*distacted*] közönsége van. Benjamin nézőpontjából a kikapcsolódás potenciális hatalma inkább a változó, bizonytalan észlelésben, mintsem reprezentatív vagy kognitív szinten található meg. Minthogy a film felgyorsítható és lelassítható, különböző nézőpontokat és időket mutathat nekünk, a szórakozó néző a valóságot fizikailag képlékenynek éli meg. A közönség azt látja, amit a kamera lát, és ezért elismeri, hogy az átalakíthatja a világot. A film ahelyett, hogy elfogadná a világot olyannak, amilyen, arra ösztönzi a nézőt, hogy menjen és maga alkossa meg a világot. Körvonalakban ez képezi Benjamin leírását a film „fizikai sokkhatásáról” és annak következményeiről.

Ez a cikk a „fizikai sokk” fogalmára fókuszál, és azt tárgyalja, hogy ez mennyiben esik egybe a „film mint érzékelés” elgondolásával. A film mint érzékelés elméleti alapfeltevése az első absztrakt filmek óta mindig is jelen volt, ekként kezdettől fogva a film lényegi részét képezi. A ritmus, a vágás és a vizuális effektusok révén a filmkészítők úgy tekintettek a filmre, mint a hétköznapi

észlelések esztétikai kritikájának módjára, ami új észlelési, testi élményeket kínál fel. Következésképpen az absztrakt filmes gyakorlatok ún. strukturális értelmezését felül kell vizsgálni. A „film mint érzékelés” ideájának meghatározása maga után vonja az absztrakt film történetének újragondolását ebben az új megvilágításban. Ez a narratíva a Leopold Survage-féle „színes ritmustól” elindulva a francia avantgárd és a német abszolút film első néhány filmes kísérletére, aztán Oskar Fischinger és Len Lye animációs filmjeit követően a Harry Smith-hez és Jordan Belsonhoz hasonló filmalkotók eredményeire összpontosít, majd pedig John Whitney digitális ábrázolás felé tett előrelépésével zárul.

A survage-i film mint „színes ritmus”

Akik jártasak az absztrakt filmben, azoknak eszébe juthat Survage 1914-ben megjelentetett híres cikke, amelyben a művész fejtegetései a film dinamikus művészetként való felfogását állítják előtérbe, melynek leglényegesebb eleme a „színes vizuális forma”. Survage szerint ezt „az elemet három tényező határozza meg: 1. A szorosan vett (absztrakt vizuális forma); 2. A ritmus, azaz a forma mozgása és átalakulása; 3. A szín” (1988 [1914]: 90 – magyarul: 29). Survage esszéjében két egymással összefüggő elképzelés domborodik ki: egyrészt a film azon fogalma, amely mentes a narratív, az expresszív és a reprezentatív elfogultságtól, másrészt pedig a képi manipuláció és a ritmus jelentősége. Survage számára a film végső soron ritmust, absztrakt formákat és színt jelent. Ez a nézet esztétikailag természetesen azokhoz a forradalmakhoz igyekszik igazodni, melyek az absztrakt és a kubista festészetben mentek végbe, és amelynek egyik fő képviselője Survage volt. Egyúttal viszont ez módot ad annak megállapítására is, minek kellene képeznie a film lényegét, azaz hogy milyen legyen az igazi filmművészet. Survage számára kétségtelen, hogy a film nem az irodalom vagy a színház lefordítása vizuális formává. A filmnek a képkezelésre összpontosító igazi vizuális művészetté kellene válnia, amely az időben és az időn keresztül bontakozik ki. Survage – eltávolodva a narratív elemektől és regiszterektől – egy új típusú filmet magasztal, amelyben a mozgásból, színekből és formákból felépülő ábrázolás úgy működik, mint a zeneművekben a hangok. Amint a művész fogalmaz: „Az a mód, ahogyan az elemek időben egymást követik, hasonlatosságot mutat a zene – a hangzó ritmus – és a szín-ritmus között, melynek mozgóképvetítővel történő megvalósítását tartom legjobbnak” (90 – magyarul 29).

A film ezen fogalmában Survage egy másik elgondolása is benne rejtőzik, amely nagy jelentőséggel bír és amelyet érdemes kiemelni: a színes ritmus azzal a képességgel rendelkezik, hogy valóban elbizonytalanítja a hétköznapi észlelést, és ezt a kubista és az absztrakt festészetnél jóval sikeresebben teszi. A filmmel összehasonlítva „[e]gy mozdulatlan absztrakt forma még nem sokat jelent. Legyen kerek vagy hegyes, hosszú vagy szögletes, egyszerű vagy összetett, a forma csak egy igen zavaros érzetet kelt, nem más, mint képi jelölés” (91 – magyarul 30). Survage ezen fogalma a filmről – amely főleg a vizuális forma és a ritmus szövetségét hangsúlyozza – összhangban áll a benjamini elgondolással, miszerint a film fizikai sokk, s bomlasztó hatást gyakorol a vizuális és észlelési rendszerekre. A film által létrehozott érzékek mindkét esetben a

megszokott észlelési rend teljes összezavarásával kapcsolódnak össze. A film helyi katalizmákat idéz elő (Walter Benjamin a film tekintetében észlelési traumáról beszél) és ez jelenti a „kiutat” a megszokott mindennapi képiség [*imagery*] kliséiből.

Noha Survage-nak sohasem sikerült befejeznie terveit, elképzelései fontos szerepet játszottak a film jövőbeli fejlődésében, kitarva a kaput nemcsak a teljesen absztrakt film, hanem az absztrakt filmbe nem sorolható „tisztá film” előtt is (vö. Haas 1985: 131-134). A képeket – megszabadulva a reprezentáció elsődleges vonatkozásától – mindkét esetben a „tisztá érzetek” felfedezése érdekében manipulálták. Egyszóval a „tisztá érzetek” ezen elgondolása elsődlegesen észlelési és fizikai, nem pedig reprezentatív, kognitív vagy emocionális. Amint korábban említettem, ez közvetlenül a mozgás, a ritmus és a vizuális effektusok ideáinak függvénye. A következő rész az első francia avantgárd és a német abszolút film vonatkozásában Survage elképzeléseinek másféle megközelítését nyújtja.

A német és a francia avantgárd: plasztikus és zenei analógiák

Az 1920-as években a francia avantgárd címkéje alatt a film impresszionista elméleteinek olyan keverékét találjuk, amely magába foglalja például Germaine Dulac és Jean Epstein elgondolásait (hogyan csak néhányat említsünk); a szürrealista irányzatokat (mint amilyen Man Ray elmélete); a realistább, illetve a társadalmilag és politikailag elkötelezett áramlatokat (például Vuillermoz és Louis Delluc munkásságát), valamint a plasztikus és absztrakt nézeteket (Henri Chomotte, Marcel Duchamp és Fernand Léger). A teoretikusoknak valójában nehézségeket okozt ezt a mozgalmat meghatározni, illetve azt, vajon mozgalomnak tekinthető-e egyáltalán. Mindazonáltal, bár ezek a nézetek és vizsgálódások különböznek egymástól, valamennyien osztoznak abban a hitben, hogy a film mint művészeti forma egyedisége nem a színházi és az irodalmi paradigmák átvételének tulajdonítható, hanem az alapvetően vizuális hatások kutatásának. Ezeknek a koncepcióknak a háttérében az a szemlélet áll, hogy a film elsősorban éles váltásokról, mozgásról és defragmentációról szól. És ez az a szemlélet, amely a korszak fotoindexikus és animációs filmjeiben egyaránt teret nyert. Nagy általánosságban szólva azt lehetne mondani, hogy mindkét tendencia filmesei meg voltak győződve arról, hogy a filmek újfajta érzetek kiprovokálásának képességével rendelkeznek, amelyek megzavarják és széttörik hétköznapi észlelésünket, megszabadítanak bennünket a világgal való klisészerű viszonytól, és hogy elsősorban fizikai, mintsem mentális vagy kognitív szinten működnek. Amellett érveltek, hogy a film a ritmikusan mozgásba hozott formákról és színekről szól, és a világ megszokott tárgyai (egy fa, egy szék vagy egy arc) is csak úgy tehetnek szert esztétikai értékre, mint sajátos ritmust mutató színes formák. A közönség élményére támaszkodva ezek a filmkészítők úgy gondolták, hogy az ilyenféle film nyilvánvaló fizikai sokkal jár együtt. Ez az a fizikai sokk, amelyre általában „tisztá érzetként” hivatkozunk (Porte 1926: 10).

Nézzük a „tisztá érzet” ezen elképzelését részletesebben! Ez két kulcsfogalomra, a fotogéniára ^[2] és a kinetikus látványra támaszkodott. Az előbbi olyan filmes hatásnak tekintették, amely a

felvételek (vagyis ami a kamera előtt van), a mechanika (a kamera, a vágás és a vetítés), valamint a filmkészítő kombinációjából születik. Utóbbi pedig a képek vágásához és ritmikus sorozatba rendezéséhez kapcsolódik. Minthogy a film felgyorsítható és lelassítható, különböző látószögeket és időt mutathat nekünk, a néző új módokon éli át a valóságot, s ezek elsődlegesen fizikai szinten működnek. A film elidegenítés és új észlelési, illetve fizikai realitások felnyitása. A fotogénia koncepciója időnként valójában teljesen elsőbbséget ad a ritmus eszméjének. A kinetikus látvány aztán tisztább és még radikálisabb megmunkáláson megy át Marcel Duchamp *Anémic cinéma* (*Vérszegény mozi*, 1927) című művének kísérleteiben, valamint Henri Chomette absztrakt filmjeiben, például a *Jeux de reflets et de la vitesse* (*A reflexiók és a sebesség játéka*, 1923) és a *Cinq minutes de cinéma pur* (*A tiszta film öt perce*, 1925) című alkotásokban, amelyekben a művész igyekszik a gyakorlatba átültetni a film azon lehetőségeivel kapcsolatos elméleteit, miszerint „a hanggal egyetemben létrehozza a fény, a ritmus és a formák birodalmát” (Chomette, 1988 [1925]: 372). A kinetikus látvány közvetlenül kapcsolódik ahhoz az elképzeléshez, miszerint a film lényegében mozgás és ritmus. Ezt az elgondolást világosan kifejtette Germaine Dulac (1926), aki például így érvel: „A filmbeli mozgás, amelyben a zenei ritmusoknak megfelelő vizuális ritmusok adnak a teljes mozgáshoz jelentést és hatalmat”, a film alapvető eleme (36).

A film ritmus, vágás és vizuális manipuláció, és a filmnéző észlelési rendszerének megszólítását és annak elbizonytalanítását célozza meg fizikai sokként. A francia avantgárd filmben a „film mint érzékelés” ideájának ez a magja, amely ragaszkodik ahhoz, hogy a filmes érzékszervi élménynek – legkivált a ritmusnak és a mozgásnak – elsődlegesen fizikai szinten kellene működnie. Ezt jelenti a „film mint érzékelés”. Azt az álláspontot képviseli, hogy a filmes érzékszervi élményt abból a szempontból kellene megértenünk, hogy mennyiben sikerül vagy nem sikerül új vizuális területeket megnyitnia, ahol a pontos referenciák elmosódnak: a fizikai érzet és az új észlelések a filmes élmény fontos alkotórészét képezik. Ezt a véleményt széles körben osztották a korabeli avantgárd művészek, akik elutasították azt az elképzelést, miszerint a film *raison d'être*-je expresszív képességein nyugszik: „Nem hiszek a filmben mint kifejezőeszközben” (Duchamp 1990: 117 [Magyarul: Duchamp 1991: 205]).

A filmnek megvan az a képessége, hogy elbizonytalanítsa a látást, olyan hatásokat idézzon elő, melyek közvetlenül fizikai szinten működnek, ténylegesen hatást gyakorolnak a közönség testére. Amint Picabia fogalmaz: „a filmnek szédülést kellene nyújtania nekünk; egyfajta mesterséges paradicsomnak, intenzív érzetek előidézőjének kellene lennie, felülmúlva a repülőgép »bukfenceit« és az ópium örömet” (1985 [1924]: 137). Ugyanezek a törekvések jelentették Abel Gance egymásra fényképezéseinek és polivizuális technikáinak lényegét is, melyeket a *Napoléon* ban (1927) vagy a *Száguldó kerék* (*La Roue*, 1922) híres jelenetének felgyorsított ritmusában figyelhetünk meg. Azzal, hogy ezek a fotoindexikus filmek a kinetikus látványra összpontosítanak, a vizuális ritmussal radikálisan kísérleteznek, valamint a vizuális formákat egyszerű, mozgásban lévő formaként és színként, nem pedig indexikus realitásként gondolják el, lényegét tekintve az absztrakt animációval azonos problémákon és esztétikai célokon osztoznak. Előfordult, hogy a két technika együttesen érvényesült, amint azt Fernand Léger és Dudley Murphy *Ballet Mécanique* (*Gépi balett*

, 1924) című filmjében láthatjuk, amelyben Man Ray is közreműködött.

Ahogy a francia filmkészítők a gyorsított lejátszást [*time lapse*], a sebességet és a ritmust használták, az tulajdonképpen egybeesett az animációnak az időt alakító és tömörítő képességeivel, azzal, ahogyan lehetővé teszi élettelen tárgyak (formák, festmények stb.) mozgását, és új értékekre tesz szert, amint az a német abszolút filmben, például Walter Ruttmann, Hans Richter és Viking Eggeling műveiben megfigyelhető. A vágásnak és a ritmusnak tulajdonított jelentőség továbbá mindkét irányt közelebb hozta a zenei szerkezetekhez, vizuális zenei kompozíciók kivitelezésének kísérletéhez. Ezt a vágyat fedezhetjük fel Ruttmann „vizuális szimfóniáiban”, amelyek a hangok által létrehozott zenei érzékek vizuális területre történő átfordításaként működnek. Világos példái ennek Ruttmann korai filmjei – az *Opus I.* (1921), az *Opus II.* (1923), az *Opus III.* (1924) és az *Opus IV.* (1925) –, melyek teljesen absztraktak és kimondottan a képi ritmus kutatása érdekében születtek. És bár Ruttmann *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) című filmjében fotografikus képeket használt, ezt a filmet a ritmus és a zenei kapcsolatok szimfóniájaként alkotta meg. Nem maga Berlin városa, hanem inkább annak átváltozásai és ritmusa képezik a film fő tárgyát.

Ugyanez a vágy mutatkozik meg Hans Richter és Viking Eggeling műveiben. Ők a zenét modellként alkalmazták olyan hatások vizsgálatára, amelyek – Richternél négyszögekként, Eggelingnél pedig vonalakként tételezett – egyszerű vizuális egységek mozgásaira, valamint ezeknek az elemi egységeknek a kapcsolataira és kölcsönhatásaira fókuszáltak. Eggeling a *Diagonális szimfónia* (*Symphonie Diagonale*, 1924) című filmjében például az ellentétek elméletén dolgozott, a feszültség és a mozgás ellentétes pólusait hozta létre. A film fekete háttér előtt elhelyezkedő fehér, absztrakt formákból, nevezetesen vonalakból, görbékéből és ellengörbékéből áll, amelyek néha szimmetrikusan ellentétben állnak egymással, és szimmetrikusan egy átlós tengelyen nyugszanak. Az ellentét és a feszültség azonban gyakran jelenik meg a vágás eredményeként, a képkockák váltakozásával is, melynek során az azonos alakzatok ellentétes pályát írnak le: egy emelkedő átlós vonal a következő képkockán ereszkedő átlós irányban jelenik meg. A ritmus fogalma döntő módon járul hozzá az alakzatok nagyítása vagy kicsinyítése által fokozott kontraszt és feszültség hatásainak létrehozásához. Eggelinghez hasonlóan alapvetően Richtert sem önmagában a fotoindexikus tárgyak vagy vizuális formák foglalkoztatták, hanem inkább a mozgás lehetőségeinek feltárása és a formák új kapcsolatainak létesítése iránt mutatott érdeklődést. Richter saját szavaival élve: „nem a »forma« érdekelt bennünket, hanem a kapcsolatokat irányító elvek” (Richter 1997: 64). Richter szuggesztív módon *Rhythmus 21*-nek elnevezett első filmjét négyzetek és téglalapok alkotják, ezek különböző tónusaival (a fehérrel, a feketével és a szürkével) játszik, és a formák közötti kapcsolatok elvét aknázza ki, melyre Richter „ellentét-analógiaként” utalt. A felületek kapcsolatai folyamatosan változó mozgást, sajátos ritmust hoznak létre. Richter a film által véghezvitt mozgás eredetiségét bizonygatja: „Nem a természetes mozgás az, amely a filmben kifejezést kölcsönöz a tárgyaknak, hanem a művészi mozgás, vagyis a ritmikus mozgás, amelyben a változatok és lüktetések a művészi terv részét képezik” (Richter 1927: 70). Richter nézőpontja szerint „a ritmus nem végleges vagy megszokott térbeli vagy időbeli

egymásutániség, hanem olyan egység, amely az összes részt egybekapcsolja” (52).

Igen meglepő módon a vizuális ritmussal való kapcsolat a korabeli francia avantgárd fotoindexikus filmjeinek is alapvető célkitűzése volt, és ez magyarázatot ad arra, hogy a filmeket miért szinte egyöntetűen zenei analógiákkal határozzák meg: „zenei szimfóniaként”, „plasztikus zeneként” vagy pedig – Gance híres kifejezéseit használva – „fényzeneként” (Gance 1923: 4) és „fényszimfóniaként” (Gance 1959: 73). Ezeket a fogalmakat helyenként egymás szinonimáiként használják. Amint Marcel L’Herbier (1978 [1931]) állítja: „A filmkészítés képek, hangok, ritmusok zenéjének feltalálása, vizuális értékek megkomponálása, amelyeknek nincsen megfelelője a művészet semmilyen más formájában sem” (28).

Így egyfelől a zene, másfelől pedig a festészet és a tiszta vizuális értékek jelentették mindkét tendenciának a lényegét. A filmet a plaszticitás és a mozgás felől értették meg. Ez nyilvánvaló Léger és Murphy *Ballet Mécanique* című filmjének egymást váltó és egymásba áttűnő formáinak radikális kísérletezéseit tekintve éppúgy, mint Ruttmann *Opus II.* és *Opus III.* című munkáit illetően, amelyeknek alapvető problémája a képi illuzionizmus, a kétdimenziós jelleg kutatása, vagy éppen ellenkezőleg, a mélységillúzió kutatása. Marcel Duchamp *Anémic Cinéma*-ja (1927) a kinetikus illúziót fürkészte, amely megfigyelhető Ruttmann *Opus IV.* című filmjében is: a vízszintes redők játékos nyitódásán és záródásán keresztül a művész a vászon kétdimenziós terét szemlélteti annak töredékessége és redőzése révén, vagy olyan négyszögek bemutatása segítségével, amelyek eltűnni látszanak a vásznon, majd visszatérnek a felületre, háromdimenziós illúziót teremtve ezzel. Ugyanez történik Richter *Rythmus 21* című filmjében, ahol is a felület különböző kontrasztos tónusai komplex térillúziót hoznak létre az összeköttetések közötti bizonytalan egyensúlyozással és a képi élmények olyan, kizárólag a filmre jellemző alkalmazása segítségével, mint például a vászon kétdimenziós tere, a filmes illúzió korlátai és a negatív film darabjainak használata.

A francia avantgárd és a német abszolút animációs film – egyre erősebben meggyőződve arról, hogy a film lényegében *azonos* a ritmus és a képek szerkesztésével -, elidegenítésre és új észlelési s fizikai realitások megnyitására sarkallt. A moziban a néző új, prekognitív észleléseket él át, amelyek elsődlegesen fizikai szinten működnek. A film ezen szemlélete, valamint az a mód, ahogyan az absztrakt alakzatok és animációs technikák efféle használata feltárja a sebességben rejlő különböző potenciálokat, a formák kapcsolatainak eltérő lehetőségeit, illetve ahogyan megérti a mozgás szerepét a formák megszerkesztésében és egymásban való feloldódásában, az teljesen egybevág az általuk létrehozott hatások kutatásával: a valódi észlelési sokkal, amely a megszokott sebességet és a formák hagyományos viszonyait felforgatja. A sebesség ezen új dimenzióira és a formák kapcsolataira való összpontosítással a film teljesen új, forradalmi esztétikai élményt kínált fel a publikumnak.

Bár a „film mint érzékelés” a hangosfilm megjelenésével csaknem eltűnt a francia színtérről, továbbélt az animációs film legkreatívabb alkotói közé tartozó Oskar Fischinger és Len Lye

munkásságában. Ezek a filmesek a „film mint érzékelés” korábbi koncepcióit új, misztikus tendenciákkal ötvözték. Vagyis az absztrakt festészet áramlatai fontos szerepet játszottak ebben a változásban, filmesek révén fedezve fel azt, hogy a sajátos filmszerű hatások miként gyarapították új fejleményekkel a festéssel létrehozott vizuális kísérleteket. A „film mint érzékelés” új jelentésre tett szert, amit a képi manipuláció új, radikális technikáinak feltalálása bátorított.

Oskar Fischinger és Len Lye: miszticizmus és mozgó vizuális formák

Részben mert hitt annak a lehetőségében, hogy a film új észleléseket eredményez, és radikálisan megkérdőjelezi a mindennapi kapcsolatokat a világgal, Fischinger egy sor új filmes technikát fedezett fel, új kísérleteket ambicionált az animációs filmben. Ezt példázzák 1921 és 1926 között viasszal végzett kísérletei. Ezek hatperces válogatott változata a *Wachsexperimente (Viaszkísérletek)* (vö. Moritz 1974: 83-5). A ritmikus struktúrák vizsgálata volt Fischinger másik érdeklődési köre, ami nyilvánvaló azokban a kísérleteiben, amelyeknek „alapvető látványvilága ritmikus mintázatokban fel-le mozgatott, éles körvonalú párhuzamos sávokból állt” (Moritz: 85). A művész papírból vagy fából vágta ki ezeket a sávokat, és *Orgelstäbe (Orgonarudak)* címmel mutatta be a velük készült mozgóképeket (1923-1927). Úgy tűnik, az optikai illúzió maradt Fischinger egyik fő törekvése. Az *Orgelstäbe* esetében például helyenként bonyolult vágási eljárásokat használt, öt egymásra filmezett képréteget kombinált, s mindegyiknek saját önálló mozgása volt. Pontosan ugyanezt az eszközt alkalmazta a *Seelische Konstruktionenben (Lelki konstrukciók, 1927)* és a *Spiralen (Spirálok, 1924-1926)* című, töredékekből készült összeállításában is, melynek képein mozgásba hozott körök és koncentrikus spirálok hivatottak létrehozni az optikai illúziót.

Ahogy a német abszolút film és az első francia avantgárd film, Fischinger is a néző fizikai bevonását célozta. A képeket a „tisztá érzetek” kutatása érdekében manipulálta. Vagyis a „tisztá érzetek” ezen ideája észlelési és fizikai volt, nem pedig reprezentatív vagy emocionális. Abel Gance egymásra fényképezéseit és poliviziós technikáit idézve Fischinger többvetítés technikákat fejlesztett ki, ezúttal absztrakt alakzatokhoz. *Fieber (Láz, 1926-1927)* című filmjét, amelynek – úgy tűnik – nem maradt fenn egyetlen kópiája sem, többvetítés bemutatásra szánta. Fischinger olyan többvetítés rendszert tervezett, amely egyszerre három képet vetített három, egymás mellett párhuzamosan elhelyezett vászonra. Egyetlen megmaradt többvetítés rendszerét (három vagy öt vetítővel és számos egymást átfedő filmmel) *R-1 ein Formspielnek (R-1, egy formajáték, 1927)* nevezte, mely Fischingernek az animációs technikák számos aspektusában szerzett szakértelméről árúékkodik.

Ugyancsak Fischinger alapvető célkitűzései közé tartozott, hogy színes formákkal kísérletezzon. Műveiben bizonyos tekintetben azoknak a filmművészeti elveknek a feltárását lelhetjük fel, amelyeket Surville magasztalt: a film dinamikus művészet, melynek alapvető eleme a három tényező – vizuális forma, ritmus és szín – által meghatározott „színes vizuális forma”. Ez a szín iránti érdeklődés magyarázza, hogy Fischinger közreműködött a *Gasparcolor*nak nevezett színezési eljárás feltalálásában, amit a *Kreise (Körök, 1933)* című absztrakt filmben hasznosított. Fischinger

geometrikus absztrakcióiban a szín voltaképpen alapvető elem, s a művész számos színezési eljárással kísérletezett a filmjeiben. Fischinger közvetlenül a „film mint érzet” koncepcióján munkálkodott, mivel ez is egyértelműen a mozgás, a ritmus és a vizuális effektusok ideáin nyugszik. Osztozott abban a meggyőződésben, miszerint a képek vizuális manipulációja az észlelés új területei előtt tárja ki a kaput. Fischinger filmjeiben mindazonáltal az „érzékelés” új jelentésre tett szert. Míg a korábbi irányzatok alapvetően magukra a formákra és azok formális értékeire fókuszáltak ennek az észlelési sokknak a megfelelő elérése érdekében, addig Fischinger ugyanezt a törekvést a későbbi tudományos és spirituális érdeklődések komplex keverékével egyesítette. A teozófia mellett Fischinger művei különböző realitások, például a keleti miszticizmus – jelesül a tibeti buddhizmus és a mandala meditatív struktúrája -, Einstein relativitáselmélete és a Heisenberg-féle új fizika közvetlen hatását mutatják.

<http://www.youtube.com/watch?v=KnyfysH3h9A>

Ezek az új hatások is a festészet absztrakt irányzatainak befolyásából, például Kandinszkij absztrakciójából és Mondrian plaszticizmusából származtak, s új jelentéssel gazdagították „az érzékek moziját”. Ez az új jelentés a fizikai jelleg (az élettelen materiális tárgyak és a nézők testének) szempontja volt, melyet a spiritualitáshoz vezető útként fogtak fel, s azt tartották róla, hogy hozzákapcsolódik a kozmikus törvényekhez – ezek a mögöttes struktúrák pedig minden anyagra hatást gyakorolnak. Kandinszkijt és az ő teozófiai elméleteit követve úgy gondolták, hogy a test mint materiális elem képes fizikailag kapcsolatba kerülni belső materiális erőivel. A „film mint érzékelés” többek között azt célozta, hogy lehetővé tegye ezeknek a kapcsolatoknak az újraegyesítését. Nyilvánvaló, hogy ez olyan erős miszticizmusok következménye, mint a teozófiai elméletek (amelyek Kandinszkij számára köztudottan döntő fontosságúak voltak) és a keleti miszticizmusok.

Moritz érthetően elmagyarázza, hogy a *Radio Dinamics (Rádiódinamika, 1942)* talán a legjobb példa arra, hogy ezek a hatások hogyan kapcsolódtak össze Fischinger munkásságában. Moritz szerint (1974) a film

magának a jógának a struktúrájával rendelkezik: először gyakorlatsorokat látunk, csak éppen a szemnek vagy a látóérzéknek szánt gyakorlatokat, hullámzó és nyújtott négyszögletes tárgyakat; azután két, meditációt reprezentáló ikon bemutatását látjuk, az egyik képen véges mozgás által határolt végtelen örvényt látunk röpködni, a másik képen pedig két szem írisze nyílik és tágul/húzódik össze, miközben közöttük a belső/kozmikus tudat harmadik szeme növekszik. Ennek a három témának rövid, bevezető expozícióját követően mindegyik hosszabb, továbbfejlesztett változatban ismétlődik, a gyakorlatok komplex stroboszkópikus vibrálásba fordulnak, és a táguló/összehúzódó szemek hipnotikus ritmusai egyesülnek az örvény eltűnedező gyűrűinek mozgásával, a repülést kétirányúvá, befelé és kifelé irányulóvá téve, úgy repül az örvénnyel a megfigyelő szeme, mint a világegyetem szeme. A tetőpont pillanata a változó színek, méretek és sebességérzet manipulációjával Einstein relativitáselméletének egyik aspektusát fejezi ki –

az energia, az anyag és a sebesség közötti egyensúlyt -, tisztán, de emocionálisan, egyszerű, mégis finom és komplex módon, teljes mértékben vizuális, ami történik, és szavak hozzáadása nélkül közvetlenül is megérthető. (157)

Fischinger kísérletei a filmmel mint fizikai entitással, mely a materiális és spirituális elemekhez egyaránt kapcsolódik, Len Lye radikális technikáiban találtak visszhangra, például a közvetlenül a filmszalagra történő kézi festésben és a film materiális elemei által hagyott nyomok használatában. Ebben az az érdekes, hogy Lye technikái azt tűzték ki célul, hogy a film és a filmnézés materiális aspektusait mint a filmélmény meghatározó alapfeltételeit tudatosítsák. A képeket a „tisztá érzetek” feltárása érdekében manipulálta Lye. A „tisztá érzet” ideája tehát az észlelési, a fizikai és a materiális szinttel összekapcsolódva közvetlenül a mozgás, a ritmus és a vizuális hatások eszméire támaszkodik.

Lye műveiben a film mint fizikai entitás materialitásának tudatossága az észlelési aktus és a filmes befogadás fizikai jellegének tudomásulvételével párosult. Az anyag mindkét esetben utat nyitott a spirituális felé. Lye meggyőződése szerint a spiritualitás jelen van az olyan fizikai erőkből és elemekből, mint a néző teste. Ez hatalmas elmozdulást jelentett a korábbi francia és német kísérleti filmes irányzatok vizuális egységeinek és ritmusainak szigorúan formai használatától. Ezekhez a tendenciákhoz hasonlóan azonban Lye szerint is felszabadító élményt jelent a filmnézés a fizikai sokk és az észlelési trauma folytán. Sőt, Lye úgy gondolta, hogy ez a fizikai sokk felszabadíthatja az elnyomott és termékeny energiákat. Éppen ezért Lye olykor erősen absztrakt stílusában kapcsolatot fedezhetünk fel a testi reakciók és a szürrealista élmények között. A *Free Radicals* (*Szabad gyökök*, 1957) vagy a *Particles in Space* (*Részecskék a térben*, 1961-1968) című filmekben például Lye olyan eszközöket használ, amelyekkel párhuzamos vonalakat rajzol a fekete-fehér film megkarcolásával. A vonalak mozgását az afrikai rituális zenével szinkronizálja, a struktúrák hasonlóak a testmozdulatokhoz és törzsi díszítőrajzokhoz. Filmjeinek számos képsorát spontán módon festette, anélkül, hogy előre végiggondolta volna, hogy ezáltal közvetlenül a tudatalatti elméhez és a testi energiákhoz forduljon, s hogy a „tisztá érzetek” kutatása érdekében közvetlenül a mozgás, a ritmus és a vizuális effektusok ideáira támaszkodjon. Tehát a „tisztá érzetek” ezen elgondolása észlelési, fizikai és materiális szinten közvetlenül a mozgás, a ritmus és a vizuális effektusok ideáin nyugszik, és közvetlenül kapcsolódik az amerikai absztrakt film és a digitális képi manipuláció későbbi kísérleteihez.

http://www.youtube.com/watch?v=cEs_qxyIAK0

Az amerikai absztrakt film: a digitális képek felé – érzékelés vagy matematikai intuíció?

Fischinger és Lye kísérleteihez hasonlóan a „film mint érzékelés” amerikai környezetben is közvetlenül a korábbi európai kísérletekből született, de mutatott némi különbséget is. Mit jelenthet hát a „film mint érzékelés” amerikai kontextusban, és hogyan kapcsolódik a korábbi

absztrakt filmekhez? Jóllehet néhány amerikai absztrakt filmest – akárcsak Fischingert németországi tartózkodása során – a Kandinszkij és Mondrian nézeteitől örökölt erős miszticizmus ihlette, oly módon, ahogyan az nem volt jelen korábban az európai avantgárdban, a ritmus és a vágási lehetőségek kutatására irányuló érdeklődésük éppúgy közös volt, mint az a meggyőződésük, hogy a film valóban forradalmi módon változtatja meg az észlelést és új észleleti területeket tár fel. Egyaránt hittek abban, hogy a film és a vágás által lehetővé tett vizuális hatások képesek megváltoztatni a hétköznapi észlelést, hogy új elképzelések, új dimenziók felfedezése előtt törjenek utat. Sőt, néhányuk osztotta azt az álláspontot is, hogy az új eszmék és a korábban ismeretlen realitások ideái csakis új észleleti terek révén válnak hozzáférhetővé, amelyek újfajta, fizikai jelleget követelnek meg. Ez összekapcsolja őket az „érzékelés” észlelési sokként szemlélt francia és német leírásaival. Ennélfogva érdekes megfigyelni, hogyan egyesült a korábbi kísérleti film a nyíltabb misztikus beállítódással, illetve az elidegenítés és a fizikai sok korábbi koncepciói itt miként épültek be az érzékszalódásos és az észlelést módosító kísérletekbe.

Az „film mint érzékelés” formalisztikusabb felfogása az európai avantgárdban nyilvánvaló különbségeket mutat az amerikai filmkészítők misztikusabb beállítódásához képest, ennek ellenére a cél mégis alapvetően ugyanaz maradt: hogy lehetővé tegyenek és előidézzenek új észleléseket, illetve a fizikai jellegen keresztül elérjék az észlelés új szintjeit a Benjamin által 1936-ban szorgalmazott kritikai és fizikai összeolvasztása érdekében. Emellett az az erős képi manipuláció, ami jelen van ezekben a filmekben, szintén ahhoz a törekvéshez kapcsolódott, amely kezdettől fogva áthatotta a „film mint érzékelés” eszméjét, ez pedig a kép és a hang, vagyis a film és a zene analógiája. A vizuális kompozíciókat irányító struktúrák hasonlóak azokhoz, melyek a zenét irányítják. Mindeközben a sajátos ritmus, struktúra és mintázatok keresése során matematikai szigorral ötvöződik a képi manipuláció. S minden bizonnyal ez ad magyarázatot arra, miként találja meg a „film mint érzékelés” eszméje saját folytatását a kortárs digitális képiségben.

Harry Smith az egyik példája annak, hogyan öröklődik az amerikai absztrakt filmben Walter Benjamin és az európai avantgárd a „film mint érzékelés” eszméje, s ezt az absztrakt képalkotás és annak ritmikus alkalmazása biztosította. Smith első három filmje, a *No. 1.* (1939-1942), a *No. 2.* (1940-1942) és a *No. 3.* (1942-1946) teljesen absztraktak és nem fotokémiai rögzítéssel készültek. Ezekben az esetekben – hasonlóan Lye műveihez – a „batiknak” hívott módszert követve közvetlenül a celluloidon eszközöltek beavatkozást. A „batikolt” animációban Smith „borotvával vágott ragasztószalagot vagy gyárilag előállított tapadós korongokat helyezett a képkockák felületére, majd színnel fújta be őket. A színes felületeket védőszerrel, például vazelinnel kezelte, a ragasztókat eltávolította és a védtelen felületeket bepermetezte” (Le Grice 1977: 78). A *No. 1* című filmet Smith úgy írja le, mint a „piszkos formák animációja – az orgazmus hosszára redukált földtani időszak története” (Smith, Sargeant-nál, 1997: 93), a *No. 2*-t pedig úgy magyarázza, mint „»batikolt« animációt stb. stb. A történés vagy a Nap belsejében, vagy a svájci Zürichben megy végbe” (94). Noguez szerint Smith *No. 1* és *No. 2* című filmjei nagyon hasonlítanak Richter *Rhythmus 21* és *Rhythmus 23* című munkáihoz, az előbbieket azonban maga a háttér folyamatosan változik. Ez rendkívül hallucinatív képeket eredményez, az alakzatok nagyon komplex módon

kapcsolódnak egymáshoz. Smith a következőképpen írja le a filmet: „Az élettelen négyzetekből készült »batikolt« animáció a legkomplexebb kézzel festett film, amely elképzelhető” (Le Grice, 1977: 78).

A következő filmek – a *No. 4* (1950), a Fischingernek ajánlott és *Circular Tensions*-nek (*Körkörös feszültség*) nevezett *No. 5* (1950), valamint a *No. 7* (1951) – esetében Smith felhagyott azzal a technikával, hogy közvetlenül a filmre dolgozzon, és hagyományosabb fotografikus képkockát kezdett használni. Le Grice szerint (1977) ezekben a filmekben a „mozgás a kameramozgás és a zoom révén valósult meg, nem pedig a vizuális elemek animációjával a statikus kamera előtt ” (78). A *No. 7* Smith talán a legösszetettebb absztrakt filmje, „csodás pszichedelikus mesterséges tűz” (Noguez 1985: 106), amely erősen hallucinációs. Smith azt állítja, hogy a filmet kokain hatása alatt forgatta, s a következőképpen magyarázza: „Pitagoreizmus négy mozdulatban, négyzetekre, körökre, rácsszerkezetekre és háromszögekre támaszkodva, egy kísérlethez kapcsolódó közjátékkal.” (Smith, Sargeant-nál, 1997: 95)

Nagyon érdekes megfigyelni mindezekben az állításokban, hogy Smith mennyire a matematikai okfejtés és az élő tapasztalat, az absztrakt gondolkodás és a materiális fizikai állapot, az érzékelés és a megismerés keverékeként írja le filmjeit. A francia és a német avantgárdhoz, később pedig Fischinger és Lye animációs kísérleteihez hasonlóan a vágás és a vizuális hatások itt is új érzékek előidézési módjaként tárulnak fel. A test ennél fogva útnak tekinthető mind a létezés, mind pedig a tudat különböző dimenzióinak eléréséhez.

A „film mint érzékelés” koncepcióját illető misztikus álláspontja közel hozza Smith-t Jordan Belsonhoz. Bár ezek a filmkészítők nem használták a fogalmat, az „érzékelés” iránt mutatott érdeklődés mindig is jelen volt a kísérleteikben, melyekben a képeket azért manipulálták, hogy közvetlenül a mozgáson, a ritmuson és a vizuális effektusokon mint észlelési, fizikai és materiális szinteken nyugvó „testi érzeteket” fürkésszék. Belson voltaképpen egyike azoknak, akik ezeket az elképzeléseket az absztrakt filmre alkalmazták. A hallucinogén drogok használata még segítette is őt kreatív folyamatai során ^[3] – nyilvánvalóan ez ihlette egyik filmje, az *LSD* (1954) címét. A tagadhatatlan különbségek dacára technikája az európai avantgárd világos hatását mutatja, amely egyértelműen látszik abból, ha a filmjei során használt hallucinogén anyagok hatását összehasonlítjuk Francis Picabia „szédülésre és ópiumra” vonatkozó, korábban már idézett állításával.

Az európai avantgárd hatásának másféle példáit találhatjuk meg Belson első két filmjében, a *Transmutationban* (*Átalakulások*, 1947) és az *Improvisations No. 1*-ben (1948), melyek Richter *Rhythmus 21* című filmjéhez hasonlóan festett tekercsekkel készültek, és minden egyes rész egymást követő fotografikus képkockákra osztódott. Következő filmjei, a *Mambo* (1951), a *Caravan* (1952) és a *Mandala* (1953) körkörös formáikkal bizonyos esetekben a szívverés ritmusához közelítettek, meditációs módokat látszottak bemutatni, mégis valójában Fischinger erős hatásáról árulkodnak. A *Vortex Concertsben* (*Örvény-koncertek*, 1957-1959) közreműködve – a *Flight* (*Repülés*, 1958), a *Raga* (1959) és a *Séance* (1959) című munkákban – Belson teljesen új módon használta fényvetítők és

hangsugárzók keverékét, hogy totális műsort hozzon létre, s ezeket a koncerteket „az elektronika, az optika és az építészet kombinációján alapuló új színházi formaként... közvetlenül az érzékszervekhez forduló tiszta színházként” (Belson, Curtisnél, 1971: 58) magyarázta. Belson mozija tehát megidézte az értekek európai avantgárd moziját, még Gance radikális háromvásznas technikáját, illetve Fischinger többvetítés kísérleteit is. Belson tulajdonképpen az értekek moziját és a szürrealista tendenciákat kombinálta. Amellett állt ki, hogy a képi kombinációk és a vetített hangok közvetlenül irányuljanak egyfelől a tudatalatti, másfelől pedig az érzékszervek felé – a fények geometrikus mintázatai és a hozzájuk társuló hangok közvetlenül az egyén tudatalatti állapotát célozzák.

Az absztrakt film ezen tendenciája továbbra is a képi manipulációra és a képek ritmikus és formai kapcsolatainak kutatására helyezte a hangsúlyt. A filmkészítők technikai találmányai és kísérletei a misztikus célokat egyesítették a formai törekvésekkel, és mindig is az észlelés új, alternatív módjait kínálták fel, amelyek továbbra is az észlelési sokkal függtek össze. Nem érdekelték őket a film reprezentatív, narratív, sem pedig fotoindexikus lehetőségei, ehelyett inkább az volt a meggyőződésük, hogy a formai kapcsolatok és a ritmikus struktúrák jelentik képi manipulációik lényegét – ebben az értelemben az európai avantgárd „film mint érzékelés” ideáját örökölték. „Új értekek” és új észlelések feltárása érdekében lényegében közvetlenül a mozgásra, a ritmusra és a vizuális effektusokra támaszkodtak. Ezeknek a művészi tendenciáknak az együttesét gyakorta kifejejtik a filmtörténeti összegzésekből: történetük azt a kutatást körvonalazza, amely a film alapvetően vizuális hatásainak megismerésére irányul, s ennek során feltárja és leleplezi e képi manipulációk mélyen érteki és felforgató hatalmát.

Láttuk, hogy pontosan ugyanez a meglátás ihlette Walter Benjaint 1936-ban, amikor a film észlelési sokkjáról és traumájáról beszélt, és annak szokványos hétköznapi életünket felforgató és azt felszabadító hatásai mellett emelt szót. Benjamin esszéje számos olyan filmes kísérletnek ad hangot, amely a mozgóképek által kivitelezett észlelési és fizikai zavarok ideájára összpontosít. Azt is láttuk, hogy ez mennyiben járult hozzá a „film mint érzékelés” eszméjének kereséséhez a francia avantgárdban, és hogyan működött közre annak elméleti védelmében, felfedezve a verbálissal ellentétes fizikai érzék területét. A film és a zene közelítése egymáshoz, illetve eltérésük a verbális és az írott nyelvtől, itt alapvető jelentőséggel bír.

Annak kiemelésével szeretném befejezni, hogy ugyanez az absztrakt tendencia vetette el a magjait annak, ami az elmúlt évtizedekben a legnagyobb forradalmat hozta a filmben: ez pedig a digitális képi manipuláció. Az elmozdulást a materiális alapú animációs filmkészítéstől a számítógép által generált képalkotás felé részben a „vizuális zene” egyik kísérletezője kezdeményezte, aki a hang és a kép szinkronizációja iránt tanúsított érdeklődést: John Whitney. Ennélfogva közvetlen kapcsolat mutatható ki az európai „tiszta film” és „abszolút film”, valamint a digitális képi manipuláció között. Maga Whitney az, aki megvilágítja ezt a kapcsolatot:

Sohasem hallottam ilyenfajta filmről. Azt gondoltam, én már feltaláltam az absztrakt film fogalmát... Csak amikor visszatértem Kaliforniába, akkor hallottam Oskar Fischingerről és

a húszas évek elejének párizsi avantgárd filmeseiről. (Whitney 1970: 28)

John Whitney legfontosabb elképzeléseinek alapja az audiovizuális szerkezetek koncepciója, egy olyan elgondolás, amely szoros kapcsolatot teremt a materiális és a testi erővel, mintázatokkal és érzékekkel, melyek közvetlenül a vizuális zene és a képi manipuláció révén szólíthatók meg (Whitney, 1980). Az érzékek ideája ismét csak közvetlenül a mozgás, a ritmus és a vizuális effektusok fogalmaira támaszkodik. Ez létesít direkt kapcsolatot Whitney, illetve a német és a francia avantgárd, továbbá az amerikai absztrakt filmes kísérletek és az észlelési sokk benjamini fogalma között is. Whitney azonban mindezeket forradalmain új elemmel toldotta meg. Egészen új technológiát vezetett be, a képek számítógépes létrehozását és manipulációját. Az a tény, hogy ezek közvetlenül az absztrakt film és a tiszta film kísérleteiből származnak, már önmagában olyan realitás, ami csak megerősíti az érzékszervi téren rejlő óriási tartalékokat, és hozzásegít minket ahhoz, hogy megértsük az elmozdulást a „film mint érzékelés” ezen ideájától az újmédia felé.

Következtetés

A filmtörténet egészen végig tekintve, beleértve az úgynevezett hegemonikus tendenciákat – a narratív és dokumentarista filmet, amelyekben a jelenetek lineáris láncolata az események vagy tények logikai sorozatában következik -, mindig is létezett egy másik trend. Ez a mozgókép történetének elhanyagolt területe: annak a története, ami a filmeknek a nézőkre gyakorolt alapvetően vizuális hatásait kutatja, s ennek során feltárja és leleplezi ennek a technológiai eszköznek mélyen érzéki és felforgató hatalmát. Pontosan ugyanez a belátás ihlette Walter Benjaminget 1936-ban, amikor a film észlelési sokkjáról és traumájáról beszélt, és annak szokványos hétköznapi életünket felforgató és azt felszabadító hatásai mellett emelt szót. Benjamin elképzelései valójában számos avantgárd filmes kísérlet lényegét képezik, miszerint a film érzékszervi létünk kiterjesztését kínálja, s a mozgóképek által végrehajtott észlelési és fizikai zavarok ideájára összpontosít. Ez az írás azt tárgyalta, hogy pontosan ugyanez az elképzelés milyen módon hatott az absztrakt filmre, s ezt hogyan kellene értelmeznünk a „film mint érzékelés” koncepciójában. Azt is érintette, hogy ezek az esztétikai célok hogyan hozhatják összefüggésbe az 1910-es és 1920-as évek absztrakt filmjét a jelenlegi digitális mozgóképekkel, és azokkal a módokkal, melyek egyaránt a „tiszta érzet” felől értelmezhetők és ahhoz kapcsolhatók. Ezt a tanulmányt a film radikálisan új megértési módjának manifesztumaként kellene olvasnunk.

Fordította: Gerencsér Péter

A fordítást ellenőrizte: Varga Zoltán

[Forrás: Castello-Branco, Patrícia: Pure Sensations? From Abstract Film to Digital Images.

Animation: An Interdisciplinary Journal, 2010/1. 25-40.]

Jegyzetek

1. Az idézet a sokat bíralt Barlay-féle fordítás helyett a szöveg új magyar fordításából származik. Vö. Kurucz-Mélyi. A korábbi fordítás lelőhelye: Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. Ford. Barlay László. In uő: *Kommentár és Prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969. 301-334., jegyz. 386-394. [- *A ford.*]
2. A fotogénia fogalma – melyet elsőként Louis Delluc használt, és a kamera s a vászon közvetítő hatalma iránti érdeklődéséből származott (Delluc, 1920; l. Epstein is, 1924) – úgy értelmezhető, mint ami mélyreható észlelési és fizikai zavart okoz.
3. Maga Belson figyelt fel erre a hatásra, Gene Youngbloodnak adott interjújában beszélt róla: „GENE: Úgy érzi, hogy a drog hatása alatt átélt tapasztalatok játékon befolyásolták a munkáit? JORDAN: Teljes mértékben. Már életem korai szakaszában kísérleteztem a pejottal, az LSD-vel és a többivel. De filmjeim sok szempontból megelőzik saját élményeimet.” (Youngblood 1970: 174)

Irodalomjegyzék

- Benjamin, Walter (1936): The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. URL (elérhetőség: 2009 június): <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>. Magyarul: Kurucz-Mélyi: Walter Benjamin: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Ford. Kurucz Andrea-Mélyi József. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html. Elérhetőség: 2012. 05. 21.
- Chomette, Henri (1988 [1925]): Seconde Stage. In French Film: Theory and Criticism, 1907-1939. Vol. I. 371-2. Szerk. Abel, Richard. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Curtis, David (1971): Experimental Cinema: A Fifty Year Evolution. London: Studio Vista.
- Delluc, Louis (1920): Photogénie. Paris: Editions de Brunoff. Magyarul: Delluc, Louis: Fotogénia. Ford. Szilágyi Gábor. Filmspirál 2 (1996) 1. 59-62.
- Duchamp, Marcel (1990): O Engenheiro do Tempo Perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne. Lisbon: Assírio e Alvim. Magyarul: Marcel Duchamp: Az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal. Ford. Tészabó Júlia. Budapest: Képzőművészeti, 1991.
- Dulac, Germaine (1926): Les Esthétiques, les Entraves, la Cinématographie Intégrale. L Art Cinématographique, Vol. 2, pp. 29-50. Paris: Felix Alcan. Magyarul szemelvények: Dulac, Germaine: A valódi mozgófénykép. Ford. Szilágyi Gábor. Filmspirál 2 (1996) 3. 90-93.
- Epstein, Jean (1924): De quelques conditions de la photogénie. Ciné-Cinéa pour Tous, 15 Aug: 6-8. Magyarul: Epstein, Jean: Néhány szó a fotogéniáról. Ford. Szilágyi Gábor. Filmspirál 2 (1996) 3. 81-84.
- Gance, Abel (1923): Le cinématographe c'est la musique de la lumière. Comoedia 4, 16 March.
- Gance, Abel (1959): Le Temp de L Image Eclatée. In Abel Gance Hier et Demain. Szerk. Sophie Daria. Paris: La Palatine. 167-75.

- Haas, Patrick (1985): *Cinéma Integral: De la Peinture au Cinéma dans les Années Vingt*. Paris: Transédition.
- L'Herbier, Marcel (1978 [1931]): Marcel L'Herbier ou L'Intelligence du Cinématographe. In *L'Avant Scene* 209, June: 27-9.
- Le Grice, Malcolm (1977): *Abstract Film and Beyond*. New York: Studio Vista.
- Moritz, William (1974): The Films of Oskar Fischinger. *Film Culture* 58-60: 37-160.
- Noguez, Dominique (1985): *Une Renaissance du Cinéma: Le Cinéma 'Underground' Américain*. Paris: Klincksieck.
- Picabia, Francis (1985 [1924]): Instantanéisme. In *Cinéma Integral: De la Peinture au Cinéma dans les Années Vingt*. Szerk. Haas, Patrick. Paris: Transédition.
- Porte, Pierre (1926): Cinéma Intellectuel ou Affectif?. *Cine-Cinéa pour Tous*, 15 May: 9-10.
- Richter, Hans (1927): *Mouvement. Schémas I*, Paris, February.
- Richter, Hans (1997): *Dada: Art and Anti-Art*. London: Thames & Hudson.
- Sargeant, Jack (1997): *Naked Lens*. London: Creation Books.
- Survage, Léopold (1988[1914]): Colored Rhythm. In *French Film: Theory and Criticism. 1907-1939. Vol. I*, pp. 90-2. Szerk. Abel, Richard. Princeton, NJ: Princeton University Press. Magyarul: Survage, Léopold: Szín-ritmus. Ford. Rácz Judit. In *Film + zene = filmzene?* Szerk. Kenedi János. Budapest, Zeneműkiadó, 1978. 29-31.
- Whitney, John (1970): An Interview with John Whitney by Austin Lamon. *Film Comment* (3), Fall: 28-38.
- Whitney, John (1980): *Digital Harmony: On the Complementarity of Music and Visual Art*. Peterborough, NH: McGraw-Hill.
- Youngblood, Gene (1970): *Expanded Cinema*. New York: E.P. Dutton.

Filmográfia

- *Diagonális szimfónia* (Symphonie Diagonale. Viking Eggeling, 1924)
- *Gépi balett* (Ballet Mécanique. Fernand Léger és Dudley Murphy, 1924)
- *Körök* (Kreise. Oskar Fischinger, 1933)
- *Lelki konstrukciók* (Seelische Konstruktionenben. Oskar Fischinger, 1927)
- *No. 1.* (Harry Smith, 1939-1942), *No. 2.* (Harry Smith, 1940-1942), *No. 3.* (Harry Smith, 1942-1946)
- *Opus I. – IV.* (Walter Ruttmann, 1921 – 1925)
- *Örvény-koncertek* (Vortex Concerts. Jordan Belson, 1957-1959)
- *Permutációk* (Permutations. John Whitney, 1966)
- *Rádiódinamika* (Radio Dynamics. Oskar Fischinger, 1942)
- *Részecskék a térben* (Particles in Space. Len Lye, 1961-1968)
- *Spirálok* (Spiralen. Oskar Fischinger, 1924-1926)
- *Szabad gyökök* (Free Radicals. Len Lye, 1957)
- *Vérszegény mozi* (Anémic cinéma. Marcel Duchamp, 1927)

© Apertúra, 2012. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2012/nyar/castello-branco-tiszta-erzekek-az-absztrakt-filmtol-a-digitalis-kepekig/>

