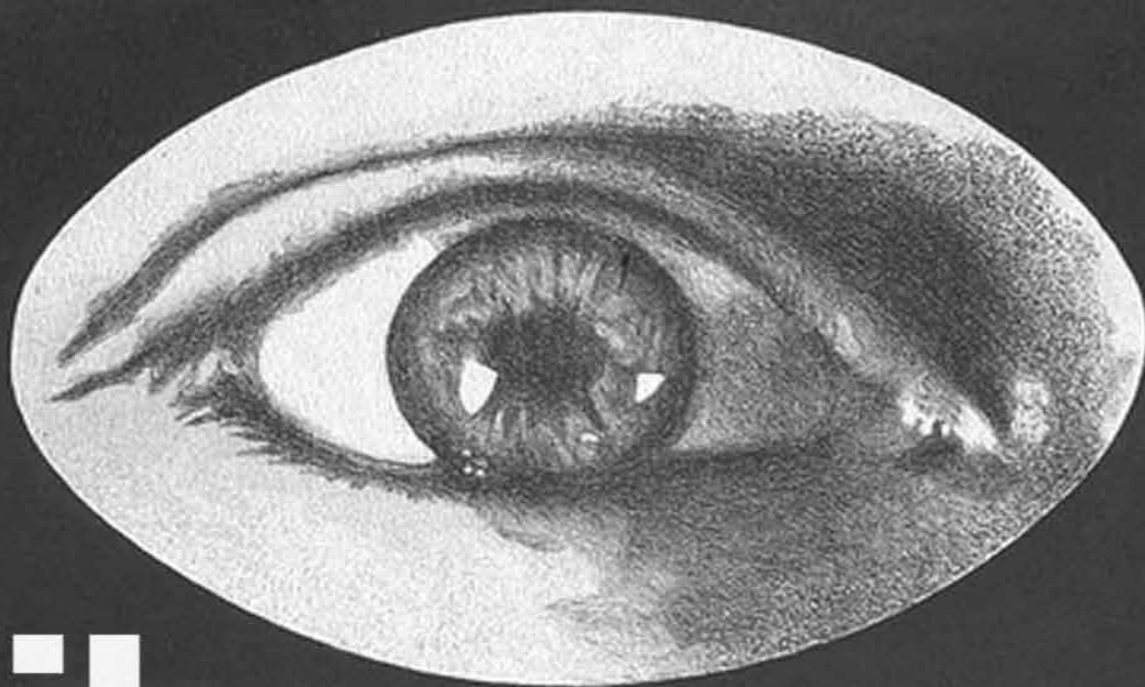
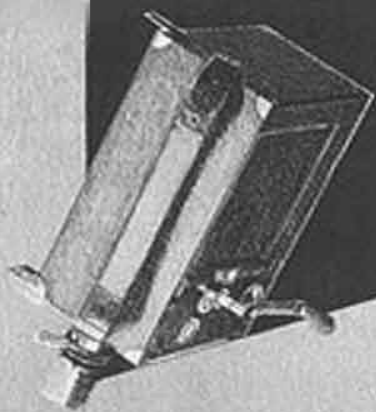


Stan Brakhage



Filmszerem



HOMMAGE Á РОДЧЕНКО

I. évf.

1.

szám

tavasz



Tartalomjegyzék

<i>Szerkesztői bevezető.....</i>	<i>3</i>
<i>Murai Gábor: A strukturális kapcsolódás fenomenológiája.....</i>	<i>4-22</i>
<i>Farkas György: Amerikai álommásolatok - Erdély Miklós és Stan Brakhage, avagy az avant- garde magyar és amerikai verziója.....</i>	<i>23-26</i>
<i>Stan Brakhage filmográfia.....</i>	<i>27-42</i>

Szerkesztői beköszöntő

Minden születés egyben egy új látás, új nézőpont létrejötte is. Vagy legalábbis annak lehetősége, ígérete. Új filmelméleti, filmtörténeti, filmesztétikai, filmkulturális - és még sorolhatnánk a szókapcsolatokat - vagyis filmes elektronikus folyóiratunk remélhetőleg nem csak ígérete de permanens megvalósítója is lehet, lesz egy újfajta látásmód alkalmazásának.

Az évente 4 alkalommal megjelenő lapszámok minden esetben olyan témákat igyekeznek feldolgozni, körüljárni, amelyek vagy nagyon aktuálisak, sokak által ismertek és tárgyaltak vagy olyan kevésbé ismertek, hogy ezért szükséges bemutatásuk.

Szándékunk szerint lapunk oldalain a szakterület jól ismert szakembereinek, kutatóinak írásai mellett rendszeresen teret nyernének a területtel még éppen csak ismerkedők, vagyis egyetemi hallgatók, kezdő kutatók, stb. írásai is. Ezzel nem csak bővíteni szeretnénk a nézőpontok számát, de lehetőséget is biztosítani a most még publikációval nem rendelkezők számára, hogy megmutassák mire képesek.

Így buzdítunk is mindenkit, hogy éljen a lehetőséggel és lapunkban megtalálható leendő témáinkhoz készítse el, küldje el tanulmányát, kutatási anyagát, esszéjét, melyet a szakmai és minőségi feltételek megléte esetén megjelentetünk a filmszem oldalain.

A 2011-es évre a következő 4 témát választottuk ki:

1. szám - Tavasz: Stan Brakhage (megjelent)
2. szám - Nyár: Mediawave 2011 (megjelenik júliusban)
3. szám - Ősz: Tarr Béla - Életmű a mérlegen (várható megjelenés: augusztus)
4. szám - Tél: Tokió - ahogy én látom /a japán főváros mint szereplő, díszlet, metafora vagy éppen trópus a kortárs nyugati filmekben/ (várható megjelenés: december)

A további lapszámok tematikájához javaslatokat is szívesen veszünk!

Murai Gábor

A strukturális kapcsolódás fenomenológiája: Stan Brakhage

1. A kezdetek

Adam Sitney szerint Stan Brakhage az amerikai strukturalista experimentális film legnagyobb alakja. 2003-ban bekövetkező haláláig közel 400 filmet készített, 50 év alatt.

Az ötvenes évek elején azzal kísérletezik, hogy lebontsa a hagyományos narratív szerkezetet. Ez alatt azt érti, amikor egy film egy külső történetnek engedelmessé a képi elbeszélés elemeit a történet szolgálatába állítja. (Brakhage 13) A történet másodlagos lesz az 1952-ben készült *Interim* című filmjében, mely a legelső próbálkozás arra, hogy a születő kép szerepét pozicionálja. A fiú, a film főszereplője, egy új világot sejt meg a vasúti töltések alatt, melyre fent a hídon figyel fel. Hogy pontosan mire számít, azt nem tudjuk, mert a diegetikus szálakat sorban felfüggeszti Brakhage, hogy az éppen alakuló, bontakozó képek birodalmába vezesse nézőjét.

Korai filmjeiben a szereplők lelki állapotán keresztül talál utat a fénymozgás-kép jelenséghez, a kamera mögöttük áll és a szereplőkön méri le a képek hatását. Az *Interim*-ben a fiú találkozik a töltések alatt egy lánnyal, akivel bejárják ezt a belső világot. Az egy évvel később készült *Unglassed Windows* című filmben egy csapat fiatal érkezik a városból egy elhagyatott településre, majd kényszerűségből egy üres házban találnak menedéket. Egyikük eltéved a ház padlásán, majd ketten a segítségére sietnek. A két fiú megmenti a lányt, de összevesznek, és mindkettő a „ház áldozata” lesz.

Brakhage a pszichodráma módszerével irányítja szereplőit: felkínálja a szerepeket, de ezek után magukra hagyja őket. Jobban izgatja a ház, a váratlan felületek, a fénynek és mozgásnak egyre önállóbb játéka. A bontakozó képek a pszichodráma szereplőinek lelki világát tükrözik, egyre dinamikusabb ritmusban haladva egy belső képvilág felé. A ház, ahogy az előző kisfilm esetében a vasúti töltés, két világ határát jelzi. A külső látás és a belső látás határát. Célja, hogy újradefiniálja az észlelést, a társadalmi önelképzelés hivatalosan elfogadott perspektívájával szemben újra felfedezze képességünket a látáshoz.

1954-ben a *The Way to Shadow Garden* az utolsó olyan filmje, ahol a szereplő médiumán keresztül látjuk a kép módosulásait. A kétféle kamerakezelés a két világot, a házon kívüli és belüli világot választja szét. A házba érkezés diegetikus, stabil topokronologikus lépésekben történik,

a kamera a szereplőn keresztül egyes szám harmadik személyű távolságtartással figyeli az eseményeket. A házban a fiú látása azonban megsérül, a hagyományos perspektívák felborulnak, a kamera a szereplőktől függetlenül, szubjektív szemként kezd működni, ahogy fokozatosan felfedezi saját magában és környezetében a látás képességét.

Az 1955-ös *Wonder Ring* felsorakoztatja azokat a filmtechnikai eljárásokat, kamerakezelési módokat, melyek elmélyült szerepeltetése végigvonul az életművön. A kamera pozíciója nem marad meg többet a harmadik személyű megfigyelőnél, hanem egyes szám első személyben a film készítőjének tekintetét kölcsönzi. A Kamera Brakhage szeme lesz, és Brakhage átadja megismerő tekintetét a Kamerának, mert mindkettő, a kiazmus szellemében (Merleau-Ponty 240), közös anyagból vétetik. Kifejezés és észlelés, vagy luhmanni fogalmakkal, médium és forma, érzékelő és érzékelt felület soha nem esik maradéktalanul egybe, az érzékelés irányának változtatása nem jut végső nyugvópontra valamely önmagával azonos érzetadatban. Esetünkben a látásról van szó, és a képi konstitúció a tét. Nem mindegy, hogy a képi konstitúcióban keletkező képek milyen folyamatot írnak le. Érzékelő és érzékelt között a strukturális kapcsolódás létrejöhet, ha a Kamera átveszi használójának megismerő tekintetét. A képek önszerveződése és az érzékelő-észlelő értelem önszerveződése közötti strukturális kapcsolatok feltárják a médium szerkezetét, amikor a celluloid médiuma forma lesz, majd a reverzibilitás következtében újra médium.

A *Wonder Ring*ben különböző felületek találkoznak, és a Kamera úgy mozog, mintha visszanézne arra, ami őt nézi. Ehhez fel kellett vennie egy sajátos mozgást, amit nevezhetünk kinetikus vagy szomatikus kameramozgásnak egyik oldalról, vehikuláris kameramozgásnak a másik oldalról. Ahogy Jonas Mekas, Brakhage is Marie Menkentől tanulta ezt a mozgást, aki S8-as kamerájával kísérletezett, hogy megtanulja és megértse a tárgyak saját mozgását. A szomatikus kameramozgásnál a Kamera saját testének az életét éli, látó testként felveszi a látott testek mozgását, úgy látja azokat, mint ami belőlük származik. A *Wonder Ring*ben nem csak tárgyak és emberek, hanem ember alkotta gépek mozgását is látjuk. Ezek ún. vehikuláris mozgását is imitálja a Kamera, hogy ezáltal megértse saját mozgását is, és az észlelés önszerveződésének mozgását is.

A tükröződő felületek mozgásai révén Brakhage rátalál a vizuális megismerés egyik kulcsformájára, amit superimposition-nak nevez (Brakhage 6), és ami az észlelés fenomenológiájának alapművelete lesz. Az érintkező felületek ugyanis részben takarják vagy kitakarják egymást, részben áttetsző rétegeket alkotnak. A superimposition az áttetsző rétegek struktúrája, amikor a képek alatt újabb képeket látunk, egyszerre a fedő rétegekkel. Ez nem csupán az áttetsző felületeknek vagy tükröződéseknek köszönhető, mint ebben az opusban, hanem egyéb episztemológiai következményei lesznek a későbbi filmjeiben, amikor többszörösen egymásra filmezett rétegeket épít fel vagy bont le. Menken vizuális retoriká-

jának újragondolása a film médiumát a vizuális észlelés reverzibilitásában ragadja meg: az érzékelő az érzékelttől kölcsönzi azt a képet, amit aztán visszajuttat neki, a médiumból formát, a formából azután újra médiumot teremtve.

2. A Kiazmus

Mit jelent a heideggeri alapbizonyosság: a gondolkodás tiszta önvonatközésének öneszmélése? Ha az öntudat felismerte saját műveleteinek tiszta önvonatközését, az értelem önszerveződése hogyan érinti a tárgyi konstitúciót, illetve esetünkben a képi konstitúciót?

A modern filozófia mindig megpróbálja „az öntudat eme bizonyosságának fundamentumán a lehetséges tárgytapasztalat egészének ellentmondásmentes és teljes tudati reprezentációját felépíteni. Minden ilyen vállalkozás az öntudat belső adekvációjának, önmagával való azonosságának /Én=Én/ eltárgyasításából indul ki. Elkülöníti egymástól a gondolkodó ént, mint a bizonyosság, a megkérdőjelezhetetlen igazság végső forrását /Én=Én/, és a gondolkodó én által konstituált tárgy azonosságát /A=A/, valamint az ebből az azonosságból ellentmondásmentesen felépíthető tárgyiságok univerzumát.” (Szabó 2007. 170) A megismerés a tárgyi valóság egészére irányul, minden lehetséges predikatív megkülönböztetés foglatára. Ami súlyos antinómiát rejt, az objektiváció által megelőlegezett feltétlen totalitás antinómiáját. A tárgyi valóság egésze mint feltétlen totalitás vajon tartalmazhatja-e ennek az egésznek a gondolatát? Ez az a pont, ahol a modern gondolkodás objektiváló lendülete újra és újra megtörik és visszafordul. (Szabó 2007. 171)

Brakhage filmjeiben, mindenekelőtt a Dog Star Men-ben, nyomon követhetjük önvonatközés és tárgyvonatközés viszonyát. Kifejezés és észlelés, médium és forma visszafordítható felcserélődései révén látjuk, hogy a megismerés nem a tapasztalás érzéki adottságainak az öntudat eredeti adekvációjára vonatkoztatott ellentmondásmentes osztályozásában áll, nem egy hierarchikusan felépített fogalmi rendszernek egyedi esetekre történő alkalmazásában. „Éppen fordítva, a reflektáló ítélőerő révén olyan egyediségeknek, szingularitásoknak az észlelésére vagyunk képesek, amelyeket nem egy eleve rendelkezésre álló általános szabály, egy fogalom alkalmazásának eseteiként ismerünk fel.” (Szabó 2007. 171)

Ezek a szingularitások mégsem maradnak esetleges kivételek a tapasztalat rendszerében. A reflektáló ítélőerő ugyanis ezt az egyszeri, megismételhetetlen tapasztalatot egy új általánosság eseteiként ismeri fel, amelyet a kérdéses tapasztalat kényszerít ki, amelyet a kérdéses tapasztalatra irányuló reflexióban hozunk létre. „Ez a reflexió nem a tiszta tudat önreflexiója, hanem magának a tapasztalási folyamatnak a reflexiója, hiszen az általa képződő új általánosság, a tiszta konstituáló tudat

eredeti adekvációjára ráépülő bináris megkülönböztetések rendszerében nem felépíthető. E reflexiót tehát nem a tiszta konstituáló tudat irányítja. Az új általánosság visszatáplálódik a tapasztalási folyamatba és előre láthatatlan irányokban téríti ki annak további menetét. Ezenközben e folyamat az öntudat tiszta adekvációját, mint rögzített vonatkozási pontot is magával sodorja, belerántja azt az értelemalakulás áramába.” (Szabó 2007. 171)

Szabó Zsigmond három fontos következményét sorolja fel a kanti reflektáló ítélőerőnek. (Szabó 2007. 172) Mindhárom rendkívüli kapcsolódást mutat a luhmanni rendszerelmélet alapfogalmaival, ismeretelméleti struktúrájával.

„Először is, szubjektív oldalról nyilvánvalóvá vált, hogy tárgy-tapasztalunk szubjektív, tudati reprezentációi nem csak e reprezentációk a priori struktúrájától függetlennek gondolt tárgyi adottságokra, hanem más reprezentációkra és magukra is vonatkozhatnak... Ezáltal azonban a reprezentációk rendszere sokszorosán ön-referálóvá, és egyesíthetetlené válik. Az öntudat egységéből, a reflexivitás következtében megszámlálhatatlanul nagy számosságú lehetséges predikatív megkülönböztetés léphet ki.” (Szabó 2007. 172)

Másodszor a tudat tárgyai nem tárgyiasíthatók maradéktalanul, mert öntudatunktól független önvonatkozást, „auto-poetikus” jelleget hordoznak. „Egy galaxis, egy fa, egy erdő, egy számítógéphálózat bonyolult visszacsatolások segítségével szervezi meg és tartja fenn önmagát. A komplex fizikai rendszerek, az élő organizmusok, az élő organizmusokat egybefogó ökoszisztémák, végül a nyelv, a zene, a látvány-tér, az emberi társadalom információs rendszerei nem tekinthetők a megismerés számára adekvát módon adott tárgyakként. Viselkedésük csak részben modellezhető, és ezért működésüket csak korlátozott mértékben lehet előre látni és irányítani.” (Szabó 2007. 172)

Harmadszor, a tiszta öntudat önadekvációja interszubjektív kölcsönösséggé változik. „Az objektíváció folyamata a transzcendentális ideál /a feltétlen tárgy-totalitás/ antinómiájában saját belső határaiba ütközött. Ettől a törésponttól visszafordulva a megismerés eltárgyasító mozgása visszatáplálódik saját kialakulásának irreverzibilis folyamatába... Az eltárgyasítás transzcendentális feltételül szolgáló öntudat pedig, maga is kénytelen lesz önmagát egyszerre kívülről és belülről is megfigyelni. A tiszta öntudat adekvációján alapuló feltétlen tárgy-totalitás szétnyílik és az önvonatkozás a tapasztalat minden porcikáját elárasztja.” (Szabó 2007. 172) Az idő divergens szériái egymásba visszatáplálódó és egymásból kölcsönösen újabb és újabb virtualitásokat kibontakoztató szériákat indítanak útjukra.

Brakhage fő műve, a Dog Star Men ezt a tapasztalatot összegzi, és bontja ki ismétlődő nekifutásokkal. Ha ez a tapasztalat az egymásból keletkező, egymásba visszatáplálódó perspektívák, egymást kölcsönösen

tükröző, egyesíthetetlen sokszorossága, akkor ennek megfelelően a tapasztalás alanya sem lehet a minden perspektívát potenciálisan önmagában egyesítő én, a minden individuális tudatban azonos anonim öntudat. Ennek az öntudatnak a tapasztalási folyamatban ki kell lépnie önmagából, és az interszjektív kölcsönösség irreverzibilis keletkezésében kell magára ismernie.

3. Dog Star Man

Brakhage 1959-ben szakít a figuratív, narratív film minden formájával. Kiktatja szereplőit, úgy is mint a látás médiumait, akik közvetítették vagy eljátszották az észlelés, illetve vizuális megismerés változatait, változásait.

A *The Way to Shadow Garden* a leszámolás metaforája. Bunuel-Dali Andalúziai kutya című filmjének szem-metsző képsorához hasonlóan, Robert Newcomb, Brakhage állandó szereplőjének megvakulása is radikális váltást jelez. Átadja látásának képességét a kamerának, ami ettől a perctől minden reprezentációt felfüggeszt, zárójelbe teszi a társadalmi önelképzelés minden formáját, ami ismeretelméleti szempontból azt jelenti, hogy kiüti az ünnepeelt tárgyat a centrális perspektíva középpontjából. A látómezők perifériáira kalandozik, majd befordul a csukott szem világába, hogy a látóideg végződésein át, az agyi szinapszisokon keresztül az észlelés eredetéhez jusson. Brakhage szerint minden képi reprezentáció az emberekre kényszerített jelentés, a hatalom manipulációja, hogy elvegye a látás eredeti, elemi képességét. A látás ártatlanságát, ami a kisgyermekben még működik, aztán egyre inkább torzul, elsötétedik a társadalmi életformák elsajátításával.

A *Wonder Ring* felsorakoztatja azokat az eszközöket, melyeket a *Dog Star Men* kiteljesít. Brakhage korai fő műve 5 részből áll: egy 25 perces *Prelude*-ből, majd négy fő részből, 30 perc, 5 perc, 7 perc, 6 perc terjedelemben. A *Prelude* azt a kérdést teszi fel, ami a képi önszerveződés alapkérdése: hogyan keletkezik a kép, mi az ősmegjelenítés nyitó differenciája? Brakhage nem egy misztikus vagy transzcendens választ tesz le az asztalra, hanem egy folyamatot mutat be, amit megőriz folyamatként, az utolsó filmjében is. A folyamat két részre osztható: mi történik velünk akkor, amikor szemünkkel érzékeljük a világot, másrészt mi történik a világgal, amikor képként szemünk elé kerül. A folyamat két oldala összeér, ahol találkoznak, az a differenciális pont, ahol két zárt rendszer, a gondolkodás rendszere és a művészet rendszere, az értelem önszerveződése és a képek önszerveződése strukturálisan kapcsolódik. Ez a differenciális pont a celluloid, a kép médiuma és formája, majd formája és médiuma, mely egyszerre nyomot hagy és nyomot vesz, jelölő és jelölt, észlelő és észlelt.

Brakhage felismeri, hogy a celluloid a folyamat azon helye, ahol mindkét oldal jelen van, bonyolult rétegekben, takarásokban és fedésekben, de jelen van, és lassú, kitartó munkával, elmélyült fenomenológiai munkával feltárhatóak a rétegek, kibontható a kép saját műveletei segítségével. Felfüggeszti a valóság ábrázolhatóságának valamennyi illúzióját, kiiktatja a reprezentációt, eltörli az állóképet és vele együtt a statikus, illetve szukcesszív időt. Egy új idő-formát vezet be, Warholhoz hasonlóan, de éppen ellentétes irányban, mely azt az ismeretelméleti illúziót is felfüggeszti, hogy létezik két azonos vizuális inger. A két azonos vizuális inger ismételtetősége azt jelentette a képi reprezentációban, hogy az ábrázolt tárgy identitása megragadható, hogy egyáltalán a kép állíthatja a tárgyi entitás létezését. Duchamp-nál, Mekas-nál, Warhol-nál és most Brakhage-nél is láthatjuk, hogy azonos vizuális ingerület hiányában a kép nem tehet állításokat a valóságról, nem bizonyítható egy képpel egy entitás létezése. Brakhage szerint a centrális perspektíva fejlődése kiszakította a képet valódi szerepéből és a valóság hatalmi bizonyításának szolgálatába állította, amit Hollywood is jól példáz.

Ha a film igazi valójában „időben mozgó fény” (Hedges 177), akkor minden képkocka, a másodperc mind a tizenhat vagy huszonnégy expozíciója más és más rajzolatát hívja elő a fénynek.

Brakhage ezt a Dog Star Men-ben fejleszti tökéletes és megbízható módszerré, és élete végéig elkíséri. Minden egyes frame vagy keret egy új képet tartalmaz, a fraktálokhoz hasonlóan, nem tudni előre, hogy érintő és érintett jeleinek találkozásából milyen kép fog megszületni. Mindkét oldal ragaszkodik a saját törvényeihez, ennek megfelelően alakítja a folyamatot.

De nem pszichológiai oktatófilmekről beszélünk, hanem műalkotásokról. Brakhage a képek tartalmát tekintve egy mítoszt épít fel, a képek keletkezésének mítoszáat az egyik oldalról, a keletkezés képeinek mítoszáat a másik oldalról. A látás reverzibilitása a képek keletkezésének és a keletkezés képeinek kiazmusa. A kettő adekvációja, azonossága nem jöhet létre.

Első szinten a négy arkhé mutatja meg magát. Mindenekelőtt a tűz, és a tűzhez köthető tulajdonságok, járulékos elemek: a lángok és az izzás lüktetése, a parázs, a vörös szín és árnyalatai, a napkitörések, a fény forrásai. Majd a megvilágított föld, a fehér és fekete, a föld adta kövek, fák.

A víz fénymozgásai, tükröződések, áttetsző felületek, a mozgás etalonja. Végül a tükröződő égbolt, a felhők, az áttetszőség, a ritmus, a szivárvány színei. Az őselemek találkozása fényt és mozgást hív elő. A fény átvilágítja az anyagot, az anyagok fényszerkezetei visszaverődnek egymáson. Az érintett lüktet, majd pulzálni kezd az érintő is. A celluloid anyagában megjelennek és egyre nagyobb jelentőséget kapnak a foltok, karcok, repedések, szakadások. Ezeket a ráfestések, megvilágítások még hangsúlyosabbá teszik. A festék kitágul, összehúzódik, keveredik, megszárad, felreped. Színeit megmutatja, elrejti, összemosza. Ezek is a

kép eseményei, melyek saját törvényeiknek engedelmeskednek. A celluloidon megszáradt festék repedéseinek fénymintázata találkozik a fák megvilágító Hold vetített képével. Ezek után Brakhage kimélyíti a repedéseket, kimetsz egységeket a festékből, celluloidból egyaránt. A látóideg végződés korábbi képek beleégetett, bevésődött emlékeit hordozzák. A „nyitott szem vízióját” a csukott szem keresztül felváltja a Brakhage által „hypnagogic vízió” nevezett mozgó vizuális gondolkodás. (Hedges 176)

„A formák a filmen csak egymásnak válaszolnak.” (Hedges 165) Brakhage szerint is a film önreferenciális, zárt struktúra, mely rétegeinek visszabontásával, az érintő és érintett felület strukturális kapcsolódásával, eljuthat az ősprezentáció aktusához, a vizuális észlelés és gondolkodás forrásához. A következő sorrendben: az ősanyag, mint a négy arkhé, sűrű, zárt felületeit átvilágítja a fény. A superimposition lehetővé teszi, hogy a felületek egymáson elmozduló érintkezésében átláthatóvá váljanak a rétegek, egymásra rakódott takarásukat visszabontja az időben elmozduló fény. A rétegek többnyire négyzetrácsos, illetve hálós szerkezetekben villantják fel tárgyukat, amik aztán kapcsolódnak a celluloidon megjelenő, „hypnagogic vízió” formáihoz. A nyitott szem látványából hátrálunk, pislogások, perifériális jeleken keresztül a csukott szem „hypnagogic víziójába”. (Hedges 166) A rétegegek által „felvillantott” tárgyak vagy események: a tűz és a napkitörések, a hó és vízmolekulák szabályos szerkezetei, az élővilág, elsősorban a fák rajzolatai.

A fenomenológiai redukció, a médium-forma reverzibilitásával, a csukott szem és látóideg végződéseken keresztül, az agyi szinapszisokba, az önszerveződő értelem műveleteibe vezet.

A folyamat azt mutatja be, hogyan vált át a médium formává, az érintő érintetté, az érzékelő érzékeltté, akkor, amikor visszahátrálunk a születő értelem és észlelés őspillanatába. Önvonatkozás és tárgyvonatkozás nem választhatóak el egymástól, de a két reverzibilitás sem eshet maradéktalanul egybe, mindig csak kereszteződnek, de soha nem érik utol egymást.

A fenomenológiában Merleau-Ponty volt az, aki arra a kérdésre kereste a választ, „hogyan vagyunk képesek egy érzéki egyediséget egy olyan általánosság /általános értelem, vagy jelentés/ példájának látni, amely általánosság még nem is létezik, még csak éppen most van születőben.” (Merleau-Ponty 63-95) Hogyan lehetségesek érzéki idealitások? Olyan idealitások tehát, amelyek nem tiszta tárgyak, amelyeket nem valamilyen szemléleti /érezet-/ adat és egy teljesen egyértelmű fogalom adekvációjában ragadunk meg, hanem az érzékszervek által „közvetített” szemléleti anyag átalakulásában és az átalakulás által kikényszerített reflexióban hozunk létre. Ezt a termékeny, mert nem valamilyen eredeti, adott adekváció azonosságához visszatérő reflexiót nevezte Merleau-Ponty reverzibilitásnak, vagy kiazmusnak. (Szabó 2007. 173)

Brakhage filmjében tetten érhető ez a kiazmus, a vizuális tapaszt-

talás folyamatának produktív önvonatkozása, Merleau-Ponty kifejezésével „önmagára göngyölődése”. Az érzékszervi észlelés során, a Dog Star Men-ben a vizuális észlelés folyamatában, a látható tárgy észlelése és a látó test önészlelése egyetlen észlelésben találkozik és kereszteződik. A kamerában futó celluloid érzékeli a mozgó fény játékának kitett tárgyat, de a médium nem a tárgyra fókuszál, hanem a tárgyat megjelenítő mozgásra és fényre. Ez a jelenség a kép perifériájára húzódik, egyre távolabb a nyitott szem stratégiájától. A médium lassan átfordul a látó test önészlelésének formájává. Itt már önvonatkozás és tárgyvonatkozás éppen úgy elválaszthatatlanok, mint Merleau-Ponty híres példájában, amikor mutatóujjammal a hüvelykemhez érek és megpróbálom érzékelni a két ujjbegy között létesülő taktilis minőséget. (Szabó 2007. 174) Ilyenkor az észlelés iránya befolyásolható, szándéktól függően változtható. Úgy igyekszem az érzetet pontosítani, hogy a két felületet egymáson elmozdítom.

Brakhage, ahogy Mekas, Menken vagy Warhol is, ezt az érzetet pontosítja, amikor a látó és látott felületeket egymáson elmozdítja, a fény mozgása által láthatóvá teszi a különbséget, a médium és forma különbségét, önvonatkozás és tárgyvonatkozás különbségét. De Brakhage különös hangsúlyt fektet a különbség nyilvánvalóvá tétele mellett az összetartozásra, a kiazmusra. Egy dupla falú felületen olyan érzetet alakít ki, ahol a keletkező kép nem tartozik egyértelműen sem az érintő, sem az érintett felülethez, egybe is mosódhatnak, de maradéktalanul soha nem eshetnek egybe, soha nem érik utol egymást, a látás mindig tovább finomítható, pontosítható. A kamera kifejező mozgásának és a nyomvétel érzékelésének eme kölcsönössége csak úgy jöhetett létre, hogy a kamera felvette a tárgyak mozgását, amit szomatikus vagy vehikuláris mozgásnak nevezünk. Brakhage hangsúlyozza, hogy ez nem a kamera-töltőtoll életszerű, szubjektív mozgása, amikor a látás-stratégiák leleplezik a szerzőt. Itt Brakhage azért kölcsönzi tekintetét a kamerának, hogy azt visszavezesse saját világába, mozgásában visszanezzen arra, ami őt nézi. A látás visszatáplálódik, reverzibilis hurokba rendeződik.

Önvonatkozás és tárgyvonatkozás strukturális kapcsolatát, különállásukat és összetartozásukat jól érzékelteti Szabó Zsigmond megfogalmazása: „Kifejezés és észlelés reverzibilitása nem jelenti a kettő azonosságát: a kifejező mozgás itt is csak az érzékelhető minőség kiküszöbölhetetlen önvonatkozásának közvetítésével, és fordítva, a megjelenő érzéki minőség csakis a kifejező mozgás önvonatkozásának közvetítésével jöhet létre. E két reverzibilitás nem eshet maradéktalanul egybe, mindig csak kereszteződnek, de soha nem érik utol egymást.” (Szabó 2007. 174-175)

Brakhage kamerája tehát, sajátos mozgásának köszönhetően, visszanez arra, ami őt nézi. De nem csak a látást és a látás tárgyát fűzi egymásba kifejezés és észlelés reverzibilitása. Minden érzékszervünk működésében megfigyelhető kifejező mozgás és érzékelés kölcsönössége. „Sőt, a különböző érzékszervekhez tartozó érzetek egymásba is visszatáplálódnak, reverzibilis hurkokba rendeződnek.” (Szabó 2007. 175)

Brakhage nem tett képei alá sem zenét, sem zörejeket. Teljesen néma filmeket látunk, de szinte halljuk a képek ritmusának muzsikáját. Brakhage több filmjét Song-nak, dalnak hívja. A képek zenei szerveződése élesíti és pontosítja a szem munkáját. Ebben a szinergikus egységben a látás a hallással és tapintással együtt nem csak felmutatja saját helyzetét, a látó test láthatóságát, hanem kapukat nyit a többi érzékszerv számára is.

Merleau-Ponty kiazmusának egyik fő gondolata, ami Brakhage filmjében a fenomenológiai fordulópontot jelenti, hogy amikor a kamera felveszi a tárgyak és események mozgását, csak annyiban látja a dolgokat, amennyiben a dolgok őt látják. Csak azért látja a láthatót, mert látó teste maga is a látható testek közé tartozik. „Csakis azért láthatok... bármit is, mert én magam is látható... érzéki test vagyok önmagam számára. A testem reverzibilitása pedig ennek alapján magának az érzéki/érzékelhető valóságnak a megcsavarodása, önmagára-göngyölődése.” (Szabó 2007. 175)

A látó test, a kamera, ugyanabból a látható elemből származik, mint a látásban magát feltáró látható világ. A látható világ önmagát érzékeli a kamera látásán keresztül, ahogy a kamera is saját képeinek tükröződéseit látja a látható világban. „A testem és a világ húsa közötti kiazmust a testem egyszerre akaratlanul észlelő és ugyanakkor akaratlagos mozgása hozza létre.” (Szabó 2007. 175) Ez történik Brakhage kamerájával is: a képrögzítés szabályainak megfelelően vizuális ingerek hagynak akaratlanul nyomot a médiumon, ugyanakkor az intencionált mozgás afirmációja felveszi a tárgyak, események mozgását. A látónak ez az intencionált mozgása nem más: a láthatónak megcsavarodása, reverziója, ön-észlelése. „Ám ez a reverzibilitás soha nem jelenti észlelő és észlelt tárgyi azonoságát. Az észlelő nem válhat maradéktalanul észlelletté.” (Szabó 2007. 175)

Ez a végső megkülönböztetés az ősdifferenciális pont, ahol a zárt rendszerek elkülönülnek környezetüktől, megkülönböztetve önmagukat minden mástól. Ahol az értelem önszerveződése megkülönbözteti önmagát a képek önszerveződésétől, és fordítva. Az akaratlagos figyelem nem olvadhat össze maradéktalanul az önkéntelenül adódó tárggyal, a megfigyelés akaratlan mozgásával. Ezt a differenciát járja körbe Brakhage újra és újra, minden szintjét részletesen analizálva, a struktúrát visszafejtve az ősfelfakadás vagy ősprezentáció pontjáig.

Ami egy mozgó pont, hiszen ez a mozgás sohasem juthat tökéletes nyugvópontra, éppen a reverzibilitás miatt nem. A látás a gondolkodás számára, a fogalmi beazonosítás számára nem véglegesen rögzített érzetadatokat közvetít. „Az érzékelés reverzibilis, tetszőlegesen megfordítható irányú mozgás: az érzékelt valóság megcsavarodása, önmaga felé fordulása. Miután azonban az érzékelt az érzékelőben soha nem éri el önmagát tárgyként, és az érzékelő az érzékeltben soha nem ragadhatja meg önmagát, mint az érzékelés változatlanul maradó alanyát, az érzé-

kelés éppen e tökéletlen reverzibilitás miatt egy állandó érzéki többletet létrehozó irreverzibilis mozgás. Mindig többet és mást érzékelünk annál, mint amit tetszőleges fogalmi megkülönböztetések segítségével ‚érzet-
adatokként‘ azonosíthatnánk.” (Szabó 2007. 176)

A Dog Star Men ezt a beazonosítást kerüli el a képi struktúrák folyamatos lebontásával és felépítésével. A superimposition jelentések lehetőségeit vetíti egymásra, ahogy az aspektusok sokasodnak, illetve jelentéseket olt ki hasonló affirmációval. A jelentést mindig a megújult érzet többletének könyveli el, mozgó jelentésnek, ami a megújuló értelmet is felülírja. (Sitney 71) Ez az érzékelésben megmutatkozó inadekváció, érzéki többlet motiválja a képi kifejezést, és fordítva, a látás értelmének képi kifejezése visszahat az őt elindító szemléleti adottságokra. Ez a többlet alakítja ki a filmnyelvi struktúrát. A nyelvi szimbolikus struktúra önreferencialitásának infrastruktúráját az érzékiség reverzibilitása képezi.

„Az érzékiségben mindig feltűnő érzéki többlet és inadekváció azonban mindig egy meghatározott kategorialitáshoz képest jelent csak többletet. Ez a többlet motiválja másodlagos reprezentációk közvetítésével az érzékelést eleve meghatározó kategorialitás módosulását. Ugyanakkor a beszéd szimbolikus környezetét képező másodlagos reprezentációk rendszere is totalizálhatatlan, egyesíthetetlen rendszer. Benne minden hiba, módosítás, eltérés többletértelemmé válhat. ...Az érzékiség reverzibilitását ismétli és hosszabbítja meg a beszéd önreferencialitása. Az érzéki és szimbolikus környezet a beszéd önreferencialitásán keresztül kapcsolódik egymáshoz. A beszéd reverzibilitásában tehát kiazmus létesül az érzéki észlelés/kifejezés reverzibilitása és a nyelvi kategorialitás reverzibilitása, önvonatkozása között.” (Szabó 2007. 176-177)

Merleau-Ponty kiazmus fogalma nagyon hasonlít a Luhmann által meghatározott kommunikáció fogalomra, amikor is a kommunikáció zárt rendszerek közötti strukturális kapcsolat.

Brakhage filmjében a képek önszerveződése és az értelem önszerveződése között a leírt módon megvalósulhat ez a strukturális kapcsolat: megteremtve a kommunikációt művészet és befogadó között. Ebben a kommunikációban, teremtő párbeszédben olyan többletértelem keletkezik, „amely képes többet mondani, mint az általa felhasznált szavak, jelek összessége... E beszéd maga kell, hogy kinyilvánítsa a saját értelmét mind a beszélő, mind a beszéd hallgatója számára, nem elég utalnia valamilyen, mind a két fél által már eleve birtokolt értelemre, hanem ezt az értelmet magának kell megteremtenie, vagyis önmagát meghaladó gesztussá kell válnia, olyan mozdulattá, mely az értelem felé történő mozgása során önmagát szünteti meg.” (Szabó 2007. 179)

Az interpenetráció során látás és filmnyelvi kifejezés kölcsönösen egymásba visszacsatolódnak reverzibilitása révén „értelem-többlet vagy többletértelem” keletkezik, mely valós idejű, itt és most átélhető realitássá teszi a kommunikációt. „Amennyiben észleljük a születő értelmet, any-

nyiban utána is nyúlunk, önkéntelenül próbáljuk megragadni: reflektálunk rá. Megpróbáljuk adekvációba hozni önmagával, és egész addigi tudásunk rendszerével. Ez a szinte önkéntelenül fellépő reflexió, az érzékelés és a nyelvi kifejezés reverzibilitásának meghosszabbításaként, létrehozza a tudat reverzibilitását, a cogito sum öneszmélését. A test reverzibilitásának és a beszéd reverzibilitásának közvetítésén keresztül megjelenik egy még nagyobb, a két előbbit is egybefogó és egymásba csatlakoztató kör: a tudat reverzibilitásának a köre.” (Szabó 2007. 180)

A Dog Star Men a képek önszerveződését az interpenetráció segítségével összekapcsolja az értelem önszerveződésével. A folyamatot odavissza, újra és újra bejárja, hogy a fenomenológiai redukció segítségével a megkülönböztetések összefakadási pontját világosan feltárja. Brakhage bostoni egyetemi előadásaiban gyakran hivatkozik Walter Pater zenefilozófiai nézeteire, miszerint minden művészet alapvetően zenei struktúrák felé közelít, így a film is, amikor levetkőzi a valóság reprezentációjának szerepét, és saját formáira saját műveleteivel válaszol. A zenében, Pater szerint, médium és forma, folyamatos és szoros irreverzibilitásuk következtében, összeolvad és egységesül.

Brakhage ezt a zenei struktúrát igyekszik mozgóképeiben feltárni, a képek zenéjét megragadni, ahogy tette ezt a példakép-elődök serege, Méliés-től Eisensteinen keresztül Man Ray, Duchamp, Bunuel, Maya Deren, Marie Menken és a többiek. (Brakhage DVD 2) A reprezentációt, mint a társadalom szolgálatában álló üres formát fel kell függeszteni, és a képet vissza kell állítani saját szerepébe: a „szem zenéjén” /music of the eyes/ keresztül a „mozgó vizuális gondolkodásba” /Moving Visual Thinking/. A „mind-eye” kifejezés jól érzékelteti a két világ együttes jelenlétét, hasonlóan Dziga Vertov „kino-glaz” fogalmához. (Brakhage DVD 2, Sitney 73)

A művészet Brakhage számára, hasonlóan a husserli fenomenológiai módszerhez, személyes, egyes szám első személyű ismeretelmélet, egyszeri és megismételhetetlen, mely a fenntartható jelen vizuális képletein keresztül vezet el az agysejtek adott konstellációjához. Itt az értelem soha nem zárul önmagára. Az értelem mindig többletértelem, és e többletértelem soha nem lehet egy tiszta, önmagával teljesen azonos öntudat konstitúciója. „...hiszen egy tiszta tudat csak azt találhatja meg a dolgokban, amit korábban ő maga helyezett beléjük. Arra viszont, hogy mit is helyezett beléjük, csak akkor derülhet fény, ha elkezdi kiszedegetni onnan, amit oda helyezett, és látnivalóvá lesz, hogy kimeríthetetlenül sok forma lép elő az első megkülönböztetés /önvonatkozás/tárgyvonatkozás/ önreferens totalitásából.” (Szabó 2007. 182)

A Dog Star Men örvénylő, véget nem érő képfolyama az újonnan felmerülő gondolatokat mindig visszatáplálja az észlelés termékeny folyamatába. A gondolkodás irreverzibilis folyamata soha nem érheti utol magát, mindig többet fogunk gondolni annál, mint amit gondolni vélünk, és ezt mindig csak utólag fogjuk felfedezni.

A „mind-eye”, ész és tárgy reverzibilitása csak egy lezárhatatlan irre-

verzibilis folyamatban bontakozhat ki. „A tudat reverzibilitásában képződő többletértelem maga is visszatáplálódik az érzéki szemléletbe és a beszéd alapját képező nyelv grammatikájába és pragmatikájába. Merleau-Ponty szerint minden értelem egyszerre testi, nyelvi és tudati értelem. Test, nyelv és tudat reverzibilitása egymásba kapcsolódik és egyetlen önmagába visszatáplálódó reverzibilitást alkot.” (Szabó 2007. 183)

A Dog Star Men felfedezi ezt lehetőséget, a megismerésnek ezt a különös útját, és kijelöli az elsődleges feladatot a művészet számára. A nyitott szem víziójával szembeállított hypnagogic vízió az alkotói szubjektivitás egyszeri, megismételhetetlen tablója, ugyanakkor a megismerés módszerének egy életre szóló útja, ami Brakhage soha többet nem hagy figyelmen kívül. (Hedges 166) A Dog Star Men a négy arkhé mellé felsorakoztatja a keletkezés mitológiájának négy nagy témáját is: a születést, a halált, a szexualitást és Istent. Ezek kultúrtörténeti, mitológiai összefüggéseiről egy másik tanulmánynak kell szólnia. A négy részből álló szerkezetet később, életművének vízvonalasztó csomópontjaiban megismétli, legfőképpen az életművet lezáró Faust-tetralógiában.

4. Dog Star Man - II. rész

A Dog Star Men második epizódja talán a mű legnyilvánvalóbb, legletisztultabb része.

Fenomenológiai vizsgálódás arról, hogy a csecsemőben hogyan alakul ki a látás folyamata, mi különbözteti meg a belső látást a külsőtől, hogyan állnak össze a formai elemek felismerhető tárgyakká, hogyan kapcsolódnak vissza /feedback/ a tanult formák az anyag önlátásának forrásához.

Ennek a folyamatnak a pontosabb leírására Husserl genetikus fenomenológiáját hívjuk segítségül.

A statikus fenomenológia nem képes megmagyarázni egy adott fenomén létrejöttének körülményeit, annak ellenére, hogy mindkét módszer a tudat konstitutív működésének feltárását célozza meg. A statikus, leíró fenomenológia a kész tárgyból indul ki, a tárgyra vonatkozó appercepció és intencionalitás szerkezetét tárja fel, míg a genetikus fenomenológia ugyanezeknek a tárgyaknak a genezisére kérdez rá az eredendő időtűdatban.

Brakhage filmjében az érzékszervi érzetek önálló életet élnek, a hületikus, immanens tárgyiség preformáiként. Felismerte azt, amit Husserl a húszas évek elején fogalmaz meg, hogy a korábban elhanyagolt és élettelennek tartott „hülé” valójában sajátos elevenséggel és fenomenológiailag feltárható önmozgással, önszerveződéssel rendelkezik.

Brakhage több előadásában is elmondja, hogy a természetes képi beállítódásban a kép állításokat tesz a tárgyak létezésére, és ezzel elve-

szíti eredeti funkcióját. „A természetes beállítódás úgy véli, hogy azért látok tárgyakat, mert ezek a tárgyak alkotják a valóságot, mert a valóság voltaképpen tárgyakkól áll össze, létüket és így-létüket ezért nem is érdemes és nem is lehet megkérdőjelezni.” (Brakhage DVD. 2)

A genetikus fenomenológia szférájába ezzel szemben akkor tudunk behatolni, ha lemondunk a készen konstituált tárgyi világ meghatározó mozzanatairól, vagyis zárójelezzük a tárgy fogalmát.

Brakhage is felfüggeszti a tárgy fogalmát, és nem csupán a konkrét tárgy konkrét létezését, hanem a tárgyként adódás formáját is. Husserl is különbséget tesz a kettő között, szerinte az sem eleve adott, hogy valamit egyáltalán tárgyként tudjak felismerni. „Valamit ‚tárgynak‘ látni azt jelenti, hogy mindenekelőtt a környezetétől különböző, önmagában megálló, önmagával azonos és az időben tartamos létezéssel bíró létezőnek tekintem.” (Ullmann 228) Vagyis a kép konstitutív teljesítménye, ha azt állítja tárgyáról, hogy létezik. Brakhage filmjében ezt a konstitúciót bontja vissza, rétegről rétege, míg a genezisére nem bukkan a csecsemő belső víziójában. „Jó okkal tartják, hogy a dolgok látását a kisgyermeknek először is meg kell tanulnia, miként azt is, hogy genetikusan hasonló tanulási folyamat előzi meg a dolgokra vonatkozó összes tudati mód kialakulását. A kora gyermekkor észlelési mezője tehát nem tartalmaz még semmit, ami pusztán ránézésre dologként bontakozhatna ki.” (Ullmann 229)

Brakhage tehát zárójelezi a tárgyi valóságra vonatkozó valamennyi meggyőződésünket, nem csak a léttételezéseket, hanem az egyáltalában vett tárgyi létre vonatkozó minden konvencionális feltevésünket. A genetikus fenomenológia a létében felfüggesztett tárgyat még tovább bontja és a tárgy tárgyiságától is eltekint.

Brakhage filmjében a csecsemő hypnagogic látásában még nincsen tárgyi azonosítás, amit a rendező úgy ér el, hogy a kamerával megjeleníthető bárminemű reprezentációt felfüggeszt, vagyis magát a kamerát is félreteszi, és így dolgozik a celluloidra. „Egy ilyen lépés vajon a teljes valóságvesztéshez, vagy egy új valóságszféra feltárásához vezet?” (Ullmann 229) Brakhage a genetikus redukció lépéseit a képek saját valóságában találja meg, akkor is, amikor a strukturális kapcsolódás révén már a tiszta tudat szférájában mozog. Ezt úgy tudja megtenni, hogy a születő kép önreferenciális rendszerében modellálja azt a működési elvet, amely minden passzív genezist jellemez: az asszociációt.

„Az asszociáció a passzív genezis elve.” (Husserl 2000. Kart.elm 39.§) Amit látunk, ahogy a képet alkotó motívumok szerveződnek, egymásra utalva kiépülnek, azok nem kauzális kapcsolatok, hanem olyan motivációs összefüggések, melyet csak egy fenomenológiai vizsgálat tárhat fel. Az intencionális tudatot keresztül-kasul meghatározzák ezek a motivációs összefüggések. „Ezeknek a motivációknak két lehetséges megközelítésük van, egy statikus és egy genetikus: a kész, megvalósult intencionális élmény statikus vizsgálata a motivációs összefüggéseket appercepcióként jeleníti meg és például a tárgy megjelenő és meg nem jelenő aspektusa-

inak összefüggését tárja fel, míg a születőben lévő motivációs összefüggés genetikus elemzése asszociációs kapcsolódásokat mutat.” (Ullmann 231)

A Dog Star Men második részében a két megközelítés közötti átjárásokat jól láthatóvá teszi a film készítője: például az apa vagy az anya alakjából mit tesz láthatóvá az appercepció során, majd milyen belső motívumok asszociációjából építi fel az „anya-konstellációt”. Brakhage tudatosítja, hogy a statikus appercepció és a genetikus asszociáció között lényegi összefüggés van. A tudat intencionális aktusainak médium/forma struktúrájában az appercepció a formai oldalhoz tartozik. Nem azt mutatja meg, hogy az anya vagy az apa miért így jelenik meg, hanem, hogy a megjelenők mint anya vagy apa jelennek meg. Az appercepciók elemzésében valami mint valami jelenik meg. A mindenkori tárgyészlelésben fellelhető többletszerkezet azt mutatja meg, hogy sohasem nyers érzetekkel van dolgom, hanem felismert, értelemmel ellátott létezőkkel. A többlet azt jelenti, hogy a konkrét adottsághoz képest valami olyan is megjelenik a tapasztalatban, ami nem észlelhető, a képben például a kép által megjelenített. Az asszociáció pedig az időbe kivetített appercepció, olyan motivációs összefüggés, amely magyarázattal szolgál az apperceptív kapcsolódások létrejöttére a tapasztalat immanens genezisében. Husserl Hume asszociációtanát gondolja újra, megtisztítja a pszichofizikai kauzalitás eseteitől, a reprodukciótól és emlékezéstől. Felfogásában az asszociáció nem is a képzelőerő teljesítménye, hanem a tudat önszerveződésének univerzális törvényszerűsége.

Husserlnél az asszociációnak két típusa van. Az induktív asszociációban az asszociatív kapcsolat már kialakult képzetek között jön létre. A második típusban az egységképződés elve érzéki, hűletikus egységek geneziséjét jelenti. Brakhage filmje ezt a mélyebben fekvő szintet tárja fel. Míg az induktív asszociációban az élő jelen időhatárainak átlépésével már kialakult értelemalakzatok lépnek egymással kapcsolatra, addig az egységképződés szintjén nem beszélhetünk önálló, értelmes alakzatokról, és a jelen határait sem lépjük át.

„Olyan szintézisekről van itt szó, amelyek az ‚előzetes passzivitásban‘ zajlanak, vagyis azoknak a hűletikus egységeknek és összefüggéseknek a létrejöttéről, amelyek azután egy megformált, intencionális tapasztalat építőanyagaként léphetnek fel. Husserl ezt a fajta asszociációt ‚ősasszociációnak‘ is nevezi, kifejezve ezzel, hogy itt a passzivitás olyan szférájában mozgunk, amely minden magasabb tevékenység eredetét és kiindulópontját jelenti.” (Ullmann 233)

A Dog Star Men második epizódjában Brakhage megpróbálja a teljes noézist felszámolni, kiiktatja a tapasztalatból a tárgyi appercepciókat és a megszokott tapasztalati világ összefüggéseit. A hűletikus szintézisnek ezen az alapvetőbb, mélyebb szintjén az asszociáció új értelmet nyer „az együttlét és egymásra következés érzéki konfigurációjában”. (Husserl 2000. 95) Ezek az együttállások időben zajló folyamatok, és a hűletikus

szintézis eredménye is időbeli lefutást mutat. Ezt az időbeli lefutást jól érzékelteti a képkockáról képkockára lépegető változás, a szukcesszió és koegzisztencia.

Az ősasszociáció érzéki szintézise olyan összintézis, mely a mindenkori eleven jelen körén belül zajlik, még nem kész értelemalakzatok között hoz létre hasonlóságon alapuló „értelemátvitelt”. Ez a hasonlóság nem felidézésként működik, ahol a két elem között egyértelmű irány határozható meg az ébresztőtől az ébresztett felé, hanem két vagy több érzéki elem összeolvadásaként. Ezt a mélyebb szinten zajló hasonlósági szintézist a „homogenitás szintézisének” nevezi Husserl.

A Hume-i hármas asszociációból, hasonlóság, érintkezés, ok-okozati kapcsolat, Husserl csak a hasonlóságot emeli ki, mert így megteremthető a szoros analógia az induktív asszociáció működése és az egységképződés ősasszociációjának működése között, valamint megmagyarázza a médium/forma struktúrák terjeszkedését. Olyan hületikus egységek jönnek létre a hasonló elemek kapcsolódásaiból, mint a celluloidról lekapart ezüst foltjai, hasadékai. A sejtek egyszerű formáiból összeálló testmetszetek, a mozgó nedves felületekből kialakuló testnedvek, vagy más folyások.

„A homogenitás szintézise és a vele szorosan összefüggő, sőt komplementer párt alkotó heterogenitás szintézise az érzéki elemek sajátos kapcsolatát hozza létre. Ez a kapcsolat nem az utalás vagy a felidezés szerkezetét mutatja, hanem a hasonlóságok összeolvadását.” (Ullmann 235)

Például a vonalak hasonló csoportját érezetnek látjuk, a növények vagy vízfelület érzetei kapcsolódnak az emberi test érzetéhez. A különböző színbenyomások egy egységes felület észlelésévé állnak össze. Brakhage többször áthalad a még nem és a már nem felismert formák kereszteződésének differenciális pontján. „A homogenitás szintézisein belül a rokonság, a hasonlóság, a párképződés és a teljes összeolvadás szintéziseit különböztetjük meg.” (Ullmann 236)

De mik ezek az egyszerű elemek, melyek egységgé szerveződnek? Brakhage itt Husserl segítségére siethetett volna, mert a filozófus szerint „még ha el is fogadjuk, hogy a hületikus ősasszociáció a homogenitás elve alapján szervezi egységgé a szintézisben részt vevő elemeket, valójában azt nem tudjuk sohasem megmondani, hogy egy ilyen szintézis milyen típusú összetevőt, elemet, létezőt szervez egységgé.” (Ullmann 236)

Brakhage az interpenetráció révén elénk tárja a teljes folyamatot: ezek az egyszerű elemek az anyag ön-látásának sötétségéből kiválnak, a fény felé fordulnak, és a leírt hületikus szintézisek révén a tudatosabb folyamatok felé áramlanak. Merleau-Ponty fogalmaival: a látás a látható valóságnak a látó test mozgása által közvetített reverzibilitásaként fogható fel. A látható a látásban visszafordul önmaga felé, ahogy a látó test is a látható valóság részeként, a látásban a látott tartalom közvetítésén keresztül, önmagát érinti, önnönmagát afficiálja.

Husserl feltételezi a funkcionális analógiát az asszociáció két szintje

között, így sokszor „hületikus tárgyakat” említ, melyek a tárgyészlelés érzéki összetevőinél magasabb összetevők, noha még a kész tárgy tudatát megelőzően. Brakhage is megmutatja a tárgy fázisszintjeit, fázistartalmait, de továbbmerészkedik Husserlnél, és a hületikus szintézis asszociációinak elemeit, összetevőit is láthatóvá teszi.

Az viszont Brakhage-nek is a legnagyobb problémát jelenti, hogy a hasonlóságok és különbözőségek által szerveződő érzéki adottságokból hogyan válik beazonosítható, konkrét tárgy?

A celluloidra kapart fényrajzolatból hogyan lesz a kutya szőre, a színes felületet hogyan azonosítom egy sapka színeként, a vibráló foltot a hullámozó víz felületeként? Sokan Brakhage szemére vetik, hogy a tárgyi reprezentáció nagy ugrását ő sem járhatja be lépésenként, és a látszólag kizárt valóságtartalom visszaszivárog és szétszórja jelentéseit a filmben.

„Kettős rejtéllyel állunk szemben: a hületikus szintézis, az érzéki egységesülés rejtélyével és az appercepció, a valamiként való felismerés genezisének rejtélyével.” (Ullmann 236) És a két probléma külön-külön még bejárható, de egymáshoz kapcsolódva titoknak bizonyul. Milyen fenomenológiai fogalmakkal tudjuk ezt a különbséget áthidalni, csökkenteni a távolságot a megjelenítés és az azt lehetővé tévő elemek között? Úgy tűnik, hogy az ‚affekció’ fenomenje összekötő kapocs lehet a Husserl-i és a Merleau-Ponty-i fenomenológia és a Luhmann-i rendszerelmélet között.

Brakhage gyakran emlegeti az eleven jelen dinamizmusát, azt a vonzást, amit a tiszta figyelem képi erővonalai jelentenek. Husserl is azt javasolja, hogy az eleven érzéki jelen vizsgálatánál tekintsünk el mindenfajta noézistól: csak azt figyeljük, ami most, éppen a pillanatban zajlik. „Ne csak a visszaemlékezéseket és az elvárásokat kapcsoljuk ki, hanem mindenféle fantáziát, gondolati aktust, értékelő és akaró aktivitást hagyjunk játékon kívül.” (Ullmann 237) Így juthatunk el a hületikus formálódás szintjére, ahol nincsenek tárgyak és tárgyi összefüggések, csak az érzéki dimenzió hasonlósági asszociációkon alapuló elemi szerveződése.

Minden eleven, éber pillanatban érzékszervi kapcsolatban vagyok a környezetemmel, Merleau-Ponty megfogalmazásában: az észlelésben önvonatkozás és tárgyvonatkozás elválaszthatatlanul összekapcsolódik. Minden tudati aktus hordozza magában ezt a kapcsolatot. Ez az állandó érzéki háttér hületikus tartalommal sűrűsödik össze, és ez a ‚hületikus mag’ afficiálja a tudatot. Az affektív erő viszont nem származhat kizárólag a homogenitás szintézisének hasonlósági asszociációiból. „Egy homogén háttérből csak az tud kiemelkedni, egységgé válni és végül affektív hatást gyakorolni, ami kontrasztban áll a környezetével.” (Ullmann 237)

A heterogenitás szintézise azt jelenti a ‚hületikus mag’ számára, hogy a hasonlóság kizárólag a rendszert a környezetétől megkülönböztető affektív erő hatására működik. „Ez a vonzás azonban az én odafordulásával kialszik, és onnan kiindulva továbbalakul az önmagát adó, a tárgyiséget egyre inkább felfedő szemléletre való törekvéssé – vagyis az ismeretszerzésre, a tárgy közelebbi szemléletére való törekvéssé.” (Ullmann 237)

Ezt a dinamikus folyamatot jól érzékeljük Brakhage filmjében, hiszen az affekció nem a tárgyról pattan vissza, nem valamilyen testi szervünket érintő anyagi természetű behatás, hanem a figyelem terjedése, állandó mozgása olyan erővonalak mentén, melyet a rendszer saját műveletei során fedez fel. Affekció és figyelem között a dinamikus viszony azt jelenti, hogy a figyelem odafordul az őt afficiáló jelenséghez, és az újabb affekciók hatására kiterjed, belebonyolódik, vagy elfordul tőle, mivel az affektív erő kialszik, az afficiáló tárgy nem tudja tovább fenntartani a figyelmet.

Brakhage-nél minden affekció a fény irányába húz, a fény erővonalainak rendel alá minden jelenséget, még az olyan, más filmes diskurzusokban közkedvelt jelenséget is, mint a szexualitás vagy erőszak. Ez az ismeretelméleti vonzás a figyelmet önmaga felé irányítja, az affekció forrása önmagában található. Természetesen nem csak a megismerési érdek hat az affektív erő fellépésekor. Husserl az érzelmi szférát és az ösztönöket említi, mint az affektív erő sajátos, a megismerési érdeknél fontosabb és meghatározóbb összetevőit.

Az affekció erő jellegét mi sem bizonyítja jobban, minthogy kapcsolatban áll az érzelmi és az ösztönszférával. A fény vonzása nem csak megismerési érdek, hanem a láthatóság fenntartásának fizikai feszültsége is, egyfajta vibráló elektromosság, mely a testnek életet és halált egyformán juttat. „Ennek a feszültségnek a tudati oldalán azt a dinamikus viszonyt találjuk, ahogy a tudat figyelme felébred és odafordul az afficiáló tárgyiság felé, vagy éppen elveszíti érdeklődését és elfordul tőle. Tárgyi oldalon pedig a feszültség mint az erő sajátos terjedése jelenik meg.” (Ullmann 238)

5. Motlight

Ahogy a Dog Star Men második epizódjában a sűrű anyag sötétségéből az első elmozdulások által kibújik a fény és megteremti a távolságot a dolgok között, a Mothlight is a tárgyak közepéből indít. A dolgok fekete színű együttállása az a végtelen közelség, amikor a szem olyan közel kerül a tárgyhoz, hogy azt már nem képes látni. „A totálisan meghatározott tér nem az üres, hanem a teljes, totálisan sűrű, totálisan zárt tér.” (Földényi 19) Ez az anyag önlátásának felfakadási pontja, a végtelen közelség sűrűségéből az intenzitás maximumán felragyog a távolság, előkerülnek a sűrű hálók, felparcellázott és felosztott szárnyak, levelek erezeit, és láthatóvá válik a mozgás, mely egyre sebesebben zuhan a legnagyobb fénybe.

Brakhage 1963-ban készíti ezt a háromperces kisfilmet, a Dog Star Men forgatása alatt. Rendkívüli szegénységben éltek feleségével és négy gyermekével, a Colorado hegység lábainál.

Brakhage egy kis műhelyt rendezett be a gerendaház melléképüle-

tében, ott végezte kísérleteit, ott hívta elő a filmeket, vágta meg őket, és itt „munkálta meg” azokat kézi festéssel, ragasztással és karcolással, napi tíz-tizenkét órán keresztül. (Sitney 76)

A Mothlight kamera nélkül készült film. A rendező növényi részeket és lepkeszárny darabokat ragasztott a celluloidra, mint Man Ray a „Visszatérés az értelemhez” című munkájában, majd így került levetítésre. Az ötletet az adta, amit esténként látott a verandán: molylepkék és éjszakai pillangók ezrei indulnak el a fény irányába, és addig repkednek a fényforrásnak, amíg el nem pusztulnak. (Sitney 76)

A filmszalagra ragasztott szárnyak két módon jelennek meg, vagy kockánként váltakozva, vagy több kockára átnyúlva. A horizontális és vertikális kiterjedés szimultaneitása összekapcsolja az időtudat retencionális és protencionális kereszteződését a képi konstitúcióval. A sűrű ismétlések és a látszólagos reprodukciók ellenére nincs két azonos vizuális ingerület. A lepke röpte a sötétségből a fény felé tart, ami aztán halálát okozza. Ahogy ezt az utat megteszi, ahogy ezt az utat megtesszük vele együtt, feltárul a fénynek és mozgásnak a közös története, kitekintve a részletekre is.

A film mint csak-vetített film a képi konstitúciót a tudat számlájára írja. Bejárjuk ezt az utat, kezdve a noézis és a tárgyi világ teljes felfüggesztésén át, a hasonlósági asszociációk homogén szintézisein keresztül az induktív asszociációk appercepciójáig.

A fény kimélyíti, kitágítja a járatokat, egyre áttetszőbb felületeket helyez egymásra, finomodnak a struktúrák. A superimposition fedésbe hozza a levél erezetét a hártyás szárnyakkal. Az elágazások végül kifordulnak, szétszakadnak, a hímper millióit szabályos rendbe szórva szét. A csupasz fény végül mindent szétszabdalt, és persze újraegyesít, mert kezdődik minden előről, megállíthatatlanul.

Majdnem húsz évvel később, jobb körülmények között, Brakhage megismétli a kísérletet. 35 mm-es filmre, azaz szélesebb felületre ragaszt virágokat, növényi darabokat. A film Hyeronimus Bosch festménye nyomán a The Garden of Earthly Delights címet kapta. A technika, a képi konstitúciós folyamat hasonló. A nagyobb felület miatt erőteljesebb, vizuálisabb kompozíciókat látunk, a részletek gazdagabb mintázatával. A tárgyi lét sötét sűrűsége átvált a növényi lét finomabb tágasságába, majd állati formák asszociációin keresztül antropomorf tulajdonságokat vesz fel. A szétszabdalt, szabálytalan világ azután a beazonosított appercepcióból visszavágyik az ősi harmóniába.

Hivatkozások:

Hedges, Inez: Stan Brakhage's Film Testament: The Four Faust Films. in: Graf, Alexander, Scheunemann, Dietrich (eds.) Avant-garde Film. Amsterdam-New York, Rodopi, 2007. 165- 180.

Sitney, P. Adam: Eyes Upside Down. New York, Oxford University Press, 2008.

Sitney, P. Adam: Visionary Film. New York, Oxford University Press, 2002.

Brakhage, Stan: Metaphors on Vision. New York, Filmculture, 1964.

Brakhage on Brakhage (video interview) on By Brakhage: An anthology. Vol. 2.: The Criterion Collection. USA 2010

Merleau-Ponty, Maurice: A látható és a láthatatlan. Budapest, L'Harmattan, 2007.

Szabó Zsigmond: A keletkezés ontológiája. Budapest, L'Harmattan, 2005.

Szabó Zsigmond: Az értelem önszerveződése: Merleau-Ponty a test, a beszéd és a tudat reverzibilitásáról. Helikon, 2007/1-2. 170-183.

Földényi F. László: Képek előtt állni. Pozsony, Kalligram, 2010.

Nánay Bence: Percepció és intenció. in: Gerevin – Kovács – Lukács – Racsmány (szerk.) Az ezerarcú elme: Tanulmányok Pléh Csaba 60. születésnapjára. Budapest, Akadémia, 2005.

Farkas György

Amerikai álommásolatok

Erdély Miklós és Stan Brakhage, avagy az avantgarde magyar és amerikai verziója

Egymás mellé téve a magyar és az amerikai underground filmezés darabjait könnyen és bőségesen találunk párhuzamokat. Eszközhasználatukban is, de alapvetően teoretikájuk tekintetében.

Mint azt Erdély írja „A filmkészítés késői fiatalságá”-ban az amerikai underground filmkészítőkről: „Általában ezekre a fiatalemberekre jellemző, hogy filmgyári apparátus hiányában mindent maguk csinálnak, még a teóriájukat is . . .”

Ezt persze nem csak az apparátus hiánya okozza, de még inkább egy tudatos elfordulás a hagyományos filmkészítéstől. Ahogy tette ezt a magyar filmes gondolkodás Balázs Béla óta egyik legjelentősebb alakja, Bódy Gábor is. Újragondolni a filmhez való közelítés módját. Hiszen a '60-'70-es években is – sőt az új hullámokban kifejezetten – keresi a film a többi művészetektől megkülönböztető meghatározását. Ennek a keresésnek esszenciális kifejeződései az underground mozgalmak.

Ahogy Bódy és Erdély, úgy Brakhage is visszanyúl, illetve kiindulási pontnak veszi Eisenstein, Pudovkin, Kulesov montázselméleteit. Bódy: Jelentéstulajdonítás a kinematográfiában; Erdély: Montázs-éhség; Mozgó jelentés (A zenei szervezés lehetősége a filmben); Montázsgesztus és effektus; Brakhage: Metaphors on Vision; - ami az elméleti munkákat illeti.

Gyakorlatban Bódy már a „Vadászat kisorókákra” és a „Harmadik” című kísérleteiben is azt keresi, hogyan működik a jelentéstulajdonítás, illetve lehet-e a felvett filmanyaghoz utólagosan jelentést szervezni. Erről szólnak Erdély első rövidfilmjei is, melyeket hulladékszalagokból vág össze (Antiszempont; Rejtett paraméterek; Új kávézó nyílt a Szamuely utcában), de részben a Partita és a Vonatút is ide tartozik. További példákat találhatunk e korszak magyar filmezésében, gondoljunk csak Huszárik Zoltán vagy Tóth János rövidfilmjeire.

Ezeken továbblépve, jelen tanulmány konkrétan Erdély: Álommásolatok, és Brakhage: Dog Star Man közötti párhuzamokon, képi világuknak, motivációjuknak közösségén gondolkodik.

Erdély életművét tekintve bátran kijelenthetjük, hogy az Álommásolatok, az egyik legjelentősebb műve. A már említett rövidfilmjei, mint filmnyelvi, a Vonatút és a Partita más-más módon, de a filmes szerkesztést, az egy jelből induló asszociációs láncolatok feltérképezésének és

befolyásolásának lehetőségeit vizsgáló kísérletek.

A Tavaszi kivégzés leegyszerűsítve egy hatalom ellen irányuló szatíra. Ezzel el is érkeztünk második legfontosabb filmjéhez, ami a Verzió. Erdélynek Antal Istvánnal folytatott beszélgetéséből tudjuk, hogy az első motiváció a Verzió elkészítéséhez az Álommásolatok egyik visszatérő, ki-merevített képe volt. A film főkérdése egyrészt a valóság, mint egy esemény, és annak hivatalos – vagy bármilyen érdekcsoportnak megfelelő – változata közötti feszültség, másrészt – és ez az izgalmasabb kérdés! – a megtörtént eseményekhez képest, a kitalált, de valóságnak minősített vallomás, és az azt megvallóban kikényszerített fantáziálás és a megélt valóság között feszülő ellentét, illetve ezek között zajló folyamatok. Ebben az értelemben kapcsolódik ez a film az Álommásolatok gondolatiságához.

Az Álommásolatok kiinduló gondolata Hérakleitosz következő fragmentuma: „Az ébrenlevőknek egy, mégpedig közös világuk van, míg szunnyadás közben mindenki a sajátjába fordul.” Valamint egy Hölderlin idézet: „Sokat tapasztalt az ember. Sok égit már megnevezett, mióta beszélgetés lettünk, és hallani tudjuk egymást.”

A film két részből áll. A másodikban, amit Hérakleitosz töredék címen korábban forgatott Erdély, az egyik szereplő egy filmre vett partnerrel folytat beszélgetést. A film első felében három álom rekonstrukcióját, filmen történő rögzítésének kísérletét láthatjuk. Bódy írja az Álommásolatokról - Pasolinit megidézve -, hogy „... ez a mű utat tör a film eredeti, barbár, onirikus lényege felé.” Ez az a pont, ahol találkozik lényegüket tekintve az Álommásolatok és a Dog star man.

Brakhage egész életművében, életművével azt a kérdést teszi fel, hogy milyen természetű az a kapcsolat, ami a világ és a mozgókép között van. Nem a világot magát filmezi, hanem a világ látásának aktusát viszi filmre. Brakhage filmjei önmagukban is a vizuális érzékelés metaforikus kifejeződései.

1963-as mérföldkőnek számító esszéjében - Metaphors on vision - írja: „Az őskori barlangrajzok azt bizonyítják, hogy az őskori, primitív ember tisztában volt vele - ahogy mi nem -, hogy a félelmet kiváltó, megfogalmazhatatlannak és ábrázolhatatlannak tűnő dolgokat meg kell jelelni.” A történelem során mindig akadtak művészek akik a vizualizáció ezen tradíciója szerint alkottak. „Manapság kevesen vannak, akik folytatják ezt, és a vizuális érzékelés folyamatát a maga mélységében átérzik és alakítják át a maguk érzékelését mozgóképi kísérletekbe.

Ők valóban ott hozzák létre alkotásaikat, ahol előttük a félelem már létrehozta a legnagyobb szükségszerűséget. Ők lényegileg alkut kötöttek illetve belefeledkeztek a születés - szexualitás - halál - Isten keresés-négyesébe, imaginista módon.” Nagyon érdekes, hogy pont az imagizmust hozza példának Brakhage, azt az amerikai költői irányzatot, melynek legfőbb törekvése volt, hogy konkrét képekben fejezzék ki magukat. Ezt a magatartást hozza párhuzamként a mozgókép alkotóiról szólva. Ez tükrözi

Brakhage indíttatását is, hiszen többször is beszélt róla, hogy a mozgóképek szerkesztésének igazi módszeréhez a költészetten keresztül érkezett és pontosan ezért tartotta nagyra mindig is Cocteau filmjeit, amikben ugyanezt a megközelítést látta.

Az 1961-64 között forgatott Dog Star Man-ben Brakhage erőteljesen kijelöli azt a mozgóképi „beszéd-stílust”, mely átmenetet képez az individuális felfedezéseket középpontba helyező lírikus, valamint a kifejezetten metafizikai területeket feltérképező epikus stílus között. Gyakorlatilag azt mondhatjuk, hogy ez a film az ember küzdelmének és bukásának mitikus képeinek felfűzése.

Képsoraiban egymásmellé rendelt karakterei – az erdő, csillagok, az ember, az állat, az erekben futó vér, mint a mikrokozmosz, a napkitörések, mint a makrokozmosz megjelenítői – mind-mind asszociációk miriád-jaid hívják elő.

Montázs-sorai, melyek minden egyes elágazási pontnál többszörös asszociációs láncot kínálnak fel, végső soron felépítenek egy asszociáció-katedrális, mely nem más, mint meditáció az ember helyéről a kozmoszban. Az egyéniből indulva, az egyénin keresztül mutatja meg végső konklúzióként az általánosan mindenkire érvényeset.

Ezt fogalmazza meg Erdély is a „Mozgó jelentés” című írásában: „Az új film a valóság elemeit úgy mozgatja, szervezheti, mint az álom, de kilépve a szubjektumból, a „közös tapasztalat” (Hérakleitosz) szellemében.”. Erdély is valahol a nyelv előtti, vagy nyelvtől független képi szerkesztést tartja a jövő filmjének, ahogy Brakhage is, aki ezt írja: „... képzeld el azt a szabályok béklyója által nem befolyásolt látást, mely nem ismeri az emberek által kitalált perspektíva-szabályokat...” vagy „... mennyi színárnyalat lehet egy fűtől burjánzó mezőn, mielőtt a gyermek megismeri azt, hogy „zöld”...”

Gondolkodásuk közös nevezője az a fajta képalkotási metódus, ami függetlenedik a nyelvi hatásoktól. Erdély ezért a zenei szerveződést hozza példának, illetve az álomstruktúrákat, míg Brakhage a nyelv előtti tapasztalást, a tudatosság előtti látást. Mindketten oda akarnak visszajutni, ahol a kép-zelet, a kép általi gondolkodás dolgozik, - ahogy az álomban is képek által ismerünk meg, - ezért Brakhage egyáltalán nem használja az auditív síkot, Erdély pedig szinte folyamatosan roncsolja az auditív információkat. Brakhage a normál, formális logikát mellőző képhalmazt szerkeszt, míg Erdély játszik a képek linearitásával, boncolgatja képeit.

Mindketten azt keresik, ami általános az egyediben, és azt akarják megmutatni a szubjektumon keresztül objektíven. Erdély a saussure-i meghatározást idézi, mely szerint a nyelv és minden jelrendszer az egyéni tudattól független képződmény, ami kollektív tudatalatti struktúrákat tükröz.

Ezt kell a filmnek megmutatnia, e szerint kell szerveződnie, aminek

egyik eredménye lehet az, hogy: „A film, mint zenei álom fölfedheti azokat a vágystruktúrákat, azokat a rejtett emberi képességeket, amelyeket a tradíció a megvalósultban, nyelvi formáiban, fogalmi készletében fogva tart.” (Brakhage képsorai, asszociáció-láncai szintén ezek kiszabadításán dolgozik, amihez a mitikuson keresztül közelít.)

Nem véletlen, hogy az Erdély által választott három álom, ami rekonstruálásra kerül, gyakorlatilag nem tartalmaz semmi különlegeset, semmi vizuálisan izgalmasat, - legalábbis a mai, vizuális effektekhez szokott szemnek. Hiszen ez esetben a hétköznapiaknak kell megmutatnia azt a totális jelentésszintet, amire valójában képes, csak a megszokottban elmerülve válik erre alkalmatlanná. Így ezek az álmok teljesen egyszerű képsorokat tartalmaznak, végsőkéig leegyszerűsödött cselekmény-töredékeket találunk. Ezekkel dolgozva minden esetleges képe, miközben a meghatározott jelentéseket sorozatosan kioltja, olyan létintenzitásig jut el, aminek önmagában nincs, és nem is lehet jele.

Brakhage idea-négyese (születés - halál - szexualitás - Isten keresése) olyan evidenciákat mutat fel, melyek megfogalmazástól függően a banalitás mélyrétegeibe engednének elmerülni. Mégis az álommunkából ismert képszerkesztési módszerekkel élve ő is eljut ahhoz a létintenzitás kifejezéséig, amiről Erdély írt, amelyben a néző a valóságot megérti és elfogadja. A valóságot magát érti meg, nem a valóságról alkotott szubjektív képet. A valóságot a maga teljességében fogja fel, és nem részleteiben.

Végső soron a közös gondolat, amit Brakhage és Erdély is megvalósított a cselekvés aktusában, nem más, mint hogy a filmnek a mindenről egyszerre való beszédnek kell lennie.

Ők tudták, mi jó, ha értjük.

Stan Brakhage filmográfia

Interim. 1952. 16mm; 25,5p; fekete-fehér; hangosfilm
(zene: James Tenney)

The Boy and the Sea. 1953. 16mm; 2p; FF; némafilm

Unglassed Windows Cast a Terrible Reflection. 1953. 16mm; 29p;
FF; némafilm

Desistfilm. 1954. 16mm; 7p; FF; hangosfilm

The Extraordinary Child. 1954. 16mm; 13p; FF; némafilm

The Way to Shadow Garden. 1954. 16mm; 11,5p; FF; hangosfilm
(hang: Brakhage)

In Between. 1955. 16mm; 10,5p; színes; hangosfilm (zene: John Cage)

Reflections on Black. 1955. 16mm; 12p; FF; hangosfilm

The Wonder Ring. 1955. 16mm; 6p; színes; némafilm

Gnir Rednow (társalkotó: Joseph Cornell). 1955-1956 között. 16mm;
6p; színes; némafilm

Centuries of June (társalkotó: Joseph Cornell). 1955-1956 között. 16mm;
10p; színes; némafilm
(Alternatív címek, amin szerepelt ez a film: Tower House, Bolts of Melody,
Portrait of June, June.)

Flesh of Morning. 1956 (átdolgozva 1986-ban). 16mm; 22p; FF; hangosfilm

Nightcats. 1956. 16mm; 8p; színes; némafilm

Zone Moment. 1956. 16mm; 3p; színes; némafilm

Daybreak and Whiteye. 1957. 16mm; 8p; FF; hangosfilm

Loving. 1957. 16mm; 5p; színes; némafilm

Anticipation of the Night. 1958. 16mm; 40p; színes; némafilm

Cat's Cradle. 1959. 16mm; 6p; színes; némafilm

Sirius Remembered. 1959. 16mm; 11p; színes; némafilm

Wedlock House: An Intercourse. 1959. 16mm; 11p; FF; némafilm

Window Water Baby Moving. 1959. 16mm; 12p; színes; némafilm

The Dead. 1960. 16mm; 11p; színes; némafilm

Thigh Line Lyre Triangular. 1961. 16mm; 6p; színes; némafilm

Films by Stan Brakhage: An Avant-Garde Home Movie. 1961. 16mm; 4p; színes; némafilm

Blue Moses. 1962. 16mm; 10p; FF; hangosfilm

Silent Sound Sense Stars Subotnick and Sender. 1962. 16mm; 2p; FF; hangosfilm

Sartre's Nausea 3p 46mp

Mothlight. 1963. 16mm; 3p; színes; némafilm

Oh Life - a Woe Story - The A-Test News. 1963. 16mm; 6p; FF; némafilm

Dog Star Man. 1961-64. 16 mm, 75p, színes, némafilm.

Külön filmekként jelent meg, az alábbi bontásban:

- Dog Star Man: Prelude. 1961. 16mm; 25p; színes, némafilm
- Dog Star Man: Part 1. 1962. 16mm; 31p; színes, némafilm
- Dog Star Man: Part 2. 1963. 16mm; 6p; színes, némafilm
- Dog Star Man: Part 3. 1964. 16mm; 8p; színes, némafilm
- Dog Star Man: Part 4. 1964. 16mm; 6p; színes, némafilm

The Art of Vision. 1961-1965. 16mm; 270p; színes, némafilm

(Ez valójában a Dog Star Man hosszabb változata, amely ugyanabból az alapanyagból – filmtekercsek – állt össze. Tartalmazza a Dog Star Man összes részét, de azon részek esetében, ahol az eredeti anyag több tekercsből állt, ott a tekercsek sorrendjének minden lehetséges változatát is megjeleníti.)

Black Vision. 1965. 16mm; 3p; FF; némafilm

Fire of Waters. 1965. 16mm; 7p; FF; hangosfilm

Pasht. 1965. 16mm; 5p; színes; némafilm

Three Films: Blue White, Blood's Tone, Vein. 1965. 16mm; 9p; színes; némafilm
(Három film, amelyet eredetileg egy tekercsre készített el Brakhage)

Two: Creeley/McClure. 1965. 16mm; 3p; színes; némafilm
(A 15 Song Traits, a Songs sorozat utolsó darabjának részletei. Az eredetileg 8mm-es filmre forgatott epizódot Brakhage felnagyította 16mm-es filmre.)

The Female Mystique and Spare Leaves (For Gordon). 1965. 16mm; 5p; színes; némafilm

Eye Myth. 1967. 16mm és 35mm; 9mp; színes; némafilm

The Horseman, the Woman, and the Moth. 1968. 16mm; 19p; színes; némafilm

Lovemaking. 1968. 16mm; 36p; színes; némafilm.
(A négy részből álló filmet eredetileg egy filmként mutatta be Brakhage, de a későbbiekben külön is szerepeltette azokat.)

Songs 1964-1969

Külön egységekként és összetartozó filmként is bemutatásra kerültek. Eredetileg standard 8mm (vagy regular 8) néven futó 8mm-es filmfajtára forgatta Brakhage (ez a technológia ma már nincs forgalomban). A jelenleg elérhető kópiák azonban 16mm-es tekercsre lettek másolva.

A vetítésnél Brakhage általában meghatározta, hogy az egyes filmjeit milyen fps sebességgel kell vetíteni. A Songs sorozat darabjait 24 fps sebességgel vetítette, kivételt képeznek ezalól azok a részek, ahol ezt külön jelöltük.

Ettől függetlenül az volt Brakhage javaslata, hogy a képek ritmusához igazodva ritmusosan kell változtatni a vetítési sebességet 8 és 24 fps között!

- Song 1 1964. 8mm; 3p; színes, némafilm.
- Song 2 & Song 3. 1964. 8mm; 4,5p; színes, némafilm.
- Song 4. 1964. 8mm; 3p; színes, némafilm.
- Song 5. 1964. 8mm; 4,5p; színes, némafilm.
- Song 6 & Song 7. 1964. 8mm; 4,5p; színes, némafilm.
- Songs 1-7, reissued in 1980 in 16mm; 19,5p; színes, némafilm.
- Song 8. 1964. 8mm; 3,5p; színes, némafilm.

- Song 9 & Song 10. 1965. 8mm; 7p; színes, némafilm.
- Song 11. 1965. 8mm; 3p; színes, némafilm.
- Song 12. 1965. 8mm; 3p; színes, némafilm.
- Song 13. 1965. 8mm; 3p; színes, némafilm.
- Song 14 . 1965. 8mm; 3p; színes, némafilm.
- Songs 8-14, (újra szerkesztve 1980-ban) 16mm; 22,5p; színes, némafilm
- 15 Song Traits 1965. 8mm; 38,5p; színes, némafilm.
- 15 Song Traits, (újra szerkesztve 1981-ben) 16mm; 38,5p; színes, némafilm
- Song 16. 1965. 8mm; 7p; színes, némafilm.
- Songs 17 & 18. 1965. 8mm; 5p; színes, némafilm.
- Songs 19 & 20. 1965. 8mm; 8p; színes, némafilm.
- Songs 21 & 22. 1965. 8mm; 6p; színes, némafilm.
- Songs 16-22, (újra szerkesztve 1983-ban) 16mm; 26p; színes, némafilm
- 23rd Psalm Branch. 1966-7. 8mm; 69p (24 fps sebességnél); színes, némafilm
- 23rd Psalm Branch: Part 1. 1979. 8mm; 34,5p (24fps sebességnél); FF, némafilm
- 23rd Psalm Branch: Part 2. 1980. 8mm; 32p (24fps sebességnél); FF, némafilm
- Songs 24 & 25. 1968. 8mm; 6,5p; színes, némafilm.
- Song 26. 1968. 8mm; 8p; színes, némafilm.
- Songs 24-26, (újra szerkesztve 1984-ben) 16mm; 12,5p, színes, némafilm
- My Mtn. Song 27. 1968. 8mm; 20p; színes, némafilm.
- My Mtn. Song 27, (újra szerkesztve 1987-ben) 16mm; 20p; színes, némafilm
- Song 27 (Part II) Rivers. 1969. 8mm; 26p; színes, némafilm.
- Song 27 (Part II) Rivers, (újra szerkesztve 1988-ban) 16mm; 26p; színes, némafilm
- Song 28. 1969. 8mm; 3p; színes, némafilm.
- Song 29. 1969. 8mm; 3p; színes, némafilm.
- Songs 28-29, (újra szerkesztve 1985-ben) 16mm; 6p; színes, némafilm
- American 30's Song 1969. 8mm; 18fps; 35p; színes, némafilm.
- Window Suite of Children's Songs. 1969. 8mm; 24p; színes, némafilm

Scenes From Under Childhood. 1967-70

(Különálló filmekként bemutatva)

- Scenes from Under Childhood (Első rész). 1967. 16mm; 24,5p; színes; némafilm/hangosfilm (Eredetileg hangosfilmként készült el, de később némafilmként is bemutatásra került az Első rész. Jelenleg mindkét változatból létezik kópia.)
- Scenes from Under Childhood (Második rész). 1969. 16mm; 40p; színes, némafilm
- Scenes from Under Childhood (Harmadik rész). 1969. 16mm; 25p; színes, némafilm
- Scenes from Under Childhood (Negyedik rész). 1970. 16mm; 45p; színes, némafilm

The Weir-Falcon Saga. 1970. 16mm; 29p; színes, némafilm

The Machine of Eden. 1970. 16mm; 11,5p; színes, némafilm

The Animals of Eden and After. 1970. 16mm; 35p; színes, némafilm

„The Pittsburgh Trilogy,” (Brakhage úgy is említette, mint a „The Pittsburgh Documents”-filmeket. Különálló filmekként kerültek bemutatásra.)

- eyes. 1971. 16mm; 35p; színes, némafilm
- Deus Ex. 1971. 16mm; 33p; színes, némafilm
- The Act of Seeing with one's own eyes. 1971. 16mm; 32p; színes, némafilm

Wecht. 1971. 16mm, 3p; színes, némafilm

Angels'. 1971. 16mm; 2p; színes, némafilm

Door. 1971. 16mm; 2p; színes, némafilm

Fox Fire Child Watch. 1971. 16mm; 3p; színes, némafilm

The Peaceable Kingdom. 1971. 16mm; 8p; színes, némafilm

Western History. 1971. 16mm; 8p; színes, némafilm

The Trip to Door. 1971. 16mm; 12,5p; színes, némafilm

Sexual Meditations 1970-72 (Különálló filmekként kerültek bemutatásra.)

- Sexual Meditations #1: Motel. 1970. 8mm; 18fps; 6p; színes, némafilm.
- Sexual Meditations #1: Motel, (újra szerkesztve 1980-ban) 16mm; 18fps; 6p; színes, némafilm
- Sexual Meditation: Room with View. 1971. 16mm; 4p; színes, némafilm
- Sexual Meditation: Faun's Room, Yale. 1972. 16mm; 3p; színes, némafilm
- Sexual Meditation: Office Suite. 1972. 16mm; 4p; színes, némafilm
- Sexual Meditation: Hotel. 1972. 16mm; 6,5p; színes, némafilm
- Sexual Meditation: Open Field. 1972. 16mm; 6p; színes, némafilm

Eye Myth Educational. 1972. 16mm; 2p; színes, némafilm

(Ez a film az Eye Myth (1967) anyagát mutatja be különböző fps sebességeknél.)

The Presence. 1972. 16mm; 3,5p; színes, némafilm

The Process. 1972. 16mm; 9p; színes, némafilm

The Riddle of Lumen. 1972. 16mm; 13p; színes, némafilm

The Shores of Phos: A Fable. 1972. 16mm; 10p; színes, némafilm

The Wold-Shadow. 1972. 16mm; 2,5p; színes, némafilm

Gift. 1973. Super-8, 3p, színes, némafilm.

The Women. 1973. 16mm; 3,5p; színes, némafilm.

Aquarien. 1974. 16mm; 3p; színes, némafilm

Clancy. 1974. 16mm; 4,5p; színes, némafilm

Dominion. 1974. 16mm; 4p; színes, némafilm

Flight. 1974. 16mm; 5,5p; színes, némafilm

„He was born, he suffered, he died“. 1974. 16mm; 7,5p; színes, némafilm

Hymn to Her. 1974. 16mm; 2,5p; színes, némafilm

Skein. 1974. 16mm; 5p; színes, némafilm

Sol. 1974. 16mm; 4p; színes, némafilm

Star Garden. 1974. 16mm; 22p; színes, némafilm

The Text of Light. 1974. 16mm; 71p; színes, némafilm

The Stars Are Beautiful. 1974. 16mm; 19p; színes, hangosfilm

Rövid filmek: 1975. 1975. 16mm; 38p; színes, némafilm

(Ezek az anyagok egy közös filmtekerésre készültek el, külön nem kerültek bemutatásra.)

- #1. 2,7p; színes, némafilm [Katalógus cím: #1: Jane's Memory.]
- #2. 2,7p; színes, némafilm [Katalógus cím: #2: Dante's Styx.]
- #3. 1,7p; színes, némafilm [Katalógus cím: #3: Hollis Frampton.]
- #4. 1,7p; színes, némafilm [Katalógus cím: #4: Jane's Memory.]
- #5. 2,7p; színes, némafilm [Katalógus cím: #5: Niagara Falls.]
- #6. 6p; színes, némafilm [Katalógus cím: #6: Stars, Chickens, Eyes, Candles.]
- #7. 3p; színes, némafilm [Katalógus cím: #7: Turning the Raccoon Loose.]
- #8. 2,5p; színes, némafilm [Katalógus cím: #8: Small Town Streets.]

- #9. 6p; színes, némafilm [Katalógus cím: #9: Forest Love Scene.]
- #10. 6p; színes, némafilm [Katalógus cím: #10: Painted Lightning.]

Rövid filmek 1976. 1976. 16mm; 25p; színes, némafilm

(Annak ellenére, hogy ez a tíz film nem került egy sorozatcím alá, mindegyik nagyjából azonos időben készült és került bemutatásra. Közülük 8 került újra szerkesztve 16mm-es filmen is bemutatásra a későbbiekben.)

- Gadflies. 1976. Super-8mm; 18fps; 12,5p; színes, némafilm
- Sketches. 1976. Super-8mm; 18fps; 9p; színes, némafilm
- Window. 1976. Super-8mm és 16mm; 18fps; 10,5p; színes, némafilm
- Trio. 1976. Super-8mm és 16mm; 18fps; 6,5p; színes, némafilm
- Rembrandt, Etc., and Jane. 1976. Super-8mm és 16mm; 18fps; 17,5p; színes, némafilm
- Highs. 1976. Super-8mm és 16mm; 18fps; 7p; színes, némafilm
- Desert. 1976. Super-8mm és 16mm; 18fps; 11p; színes, némafilm
- Airs. 1976. Super-8mm és 16mm; 18fps; 24p; színes, némafilm
- Absence. 1976. Super-8mm és 16mm; 18fps; 8p (18 fps sebesség nélkül); színes, némafilm
- The Dream, NYC, The Return, The Flower. 1976. Super-8mm és 16mm; 18fps; 24,5p (18 fps sebességnél); színes, némafilm

Tragoedia. 1976. 16mm; 35p; színes, némafilm

The Domain of the Moment. 1977. 16mm; 15,5p; színes, némafilm

The Governor. 1977. 16mm; 57,5p; színes, némafilm

Soldiers and Other Cosmic Objects. 1977. 16mm; 22p; színes, némafilm

Bird. 1978. 16mm; 4p; színes, némafilm

Burial Path. 1978. 16mm; 18fps; 15p; színes, némafilm

Centre. 1978. 16mm; 18fps; 13p; színes, némafilm

Nightmare Series. 1978. 16mm; 20p; színes, némafilm

Purity and After. 1978. 16mm; 18fps; 5p; színes, némafilm

Sluice. 1978. 16mm; 18fps; 6p; színes, némafilm

Thot-Fal'N. 1978. 16mm; 18fps; 9p; színes, némafilm

@. 1979. 16mm; 18fps; 6p; színes, némafilm

1979 körül 5 olyan némafilmet készített Brakhage, aminél a Polaroid gyors-előhívású úgynevezett „Polavision” technikáját használta. A Polavision Super-8 filmek mindegyike 2,5p hosszúságú, színes, némafilm (Ezeknek a filmeknek a hollétéről jelenleg nincs tudomásunk)

Creation. 1979. 16mm; 17p; színes, némafilm

Sincerity 1973-80 (Különálló filmekként kerültek bemutatásra)

- Sincerity. 1973. 16mm; 27p; színes, némafilm
- Sincerity II. 1975. 16mm; 38p; színes, némafilm
- Sincerity III. 1978. 16mm; 35p; színes, némafilm
- Sincerity IV. 1980. 16mm; 37p; színes, némafilm
- Sincerity V. 1980. 16mm; 40p; színes, némafilm

Duplicity 1978-80 (Különálló filmekként kerültek bemutatásra)

- Duplicity. 1978. 16mm; 23p; színes, némafilm
- Duplicity II. 1978. 16mm; 20p; színes, némafilm
- Duplicity III. 1980. 16mm; 23,5p; színes, némafilm

Romans („The Roman Numeral Series.”) 1979-80 (Különálló filmekként kerültek bemutatásra)

- I. 1979. 16mm; 18fps; 6p; színes, némafilm
- II. 1979. 16mm; 18fps; 9p; színes, némafilm
- III. 1979. 16mm; 18fps; 2p; színes, némafilm
- IV. 1979. 16mm; 18fps; 2p; színes, némafilm
- V. 1979. 16mm; 18fps; 3p; színes, némafilm
- VI. 1980. 16mm; 18fps; 10p; színes, némafilm
- VII. 1980. 16mm; 18fps; 5p; színes, némafilm
- VIII. 1981. 16mm; 18fps; 4p; színes, némafilm
- IX. 1981. 16mm; 18fps; 2p; színes, némafilm

Made Manifest. 1980. 16mm; 12p; színes, némafilm

Other. 1980. 16mm; 18fps; 3p; színes, némafilm

Salome. 1980. 16mm; 18fps; 3p; színes, némafilm

Murder Psalm. 1980. 16mm; 18p; színes, némafilm

Aftermath. 1981. 16mm; 8p; színes, némafilm

The Garden of Earthly Delights. 1981. 16mm és 35mm változat; 1,5p; színes, némafilm

Nodes. 1981. 16mm; 3p; színes, némafilm

RR. 1981. 16mm; 8p; színes, némafilm

Unconscious London Strata. 1981. 16mm; 22p; színes, némafilm

Arabics („Arabic Numeral Series.”) 1980-82 (Különálló filmekként kerültek bemutatásra)

- 1. 1980. 16mm; 18fps; 5,5p; színes, némafilm
- 2. 1980. 16mm; 18fps; 7p; színes, némafilm
- 3. 1980. 16mm; 18fps; 10,5p; színes, némafilm
- 4. 1981. 16mm; 18fps; 10p; színes, némafilm
- 5. 1981. 16mm; 18fps; 5p; színes, némafilm
- 6. 1981. 16mm; 18fps; 11p; színes, némafilm
- 7. 1981. 16mm; 18fps; 11p; színes, némafilm
- 8. 1981. 16mm; 18fps; 7p; színes, némafilm
- 9. 1981. 16mm; 18fps; 12p; színes, némafilm
- 0+10. 1981. 16mm; 18fps; 27,5p; színes, némafilm
- 11. 1981. 16mm; 18fps; 10,5p; színes, némafilm
- 12. 1981. 16mm; 18fps; 27p; színes, némafilm
- 13. 1981. 16mm; 18fps; 5p; színes, némafilm
- 14. 1982. 16mm; 18fps; 5,5p; színes, némafilm
- 15. 1982. 16mm; 18fps; 7,5p; színes, némafilm
- 16. 1982. 16mm; 18fps; 8,5p; színes, némafilm
- 17. 1982. 16mm; 18fps; 8p; színes, némafilm
- 18. 1982. 16mm; 18fps; 8,5p; színes, némafilm
- 19. 1982. 16mm; 18fps; 9p; színes, némafilm

Hell Spit Flexion. 1983. 16mm és 35mm változat; 1p; színes, némafilm
(Egy változata ennek a filmnek megegyezik a The Dante Quartet (1987) című alkotás második részével.)

Egyptian Series. 1984. 16mm; 17p; színes, némafilm

Tortured Dust. 1984. 16mm; 94p; színes, némafilm
(Egyedi filmként került bemutatásra, de mindegyik rész külön is elérhető.)

- Part One. (16mm; 23p; színes, némafilm)
- Part Two. (16mm; 21,5p; színes, némafilm)
- Part Three. (16mm; 24,5p; színes, némafilm)
- Part Four. (16mm; 24,5p; színes, némafilm)

Jane. 1985. 16mm; 13p; színes, némafilm

Fireloop. 1986. 16mm; 3p; színes, hangosfilm (zene: Joel Haertling)
(A Caswallon Trilogy (1986) részét is képezi.)

Caswallon Trilogy. 1986. 16mm; 10p; színes, némafilm/hangosfilm
(Részei: The Aerodyne, Fireloop, Dance Shadows by Danielle Helander.
Egyedül a Fireloop hangosfilm.)

Confession. 1986. 16mm; 27p; színes, némafilm
(Eredetileg Love Sacrifice címen került bemutatásra.)

The Loom. 1986. 16mm; 43,5p; színes, némafilm

Night Music. 1986. 16mm/35mm; 0,5p; színes, némafilm
(Ez a film része a Three Hand-painted Films (1990) alkotásnak is.)

Loud Visual Noises. (némafilm változat) 1987. 16mm; 3,5p; színes, némafilm

Loud Visual Noises. (hangos változat; hang: Joel Haertling, a következő zenék felhasználásával: Die Tödliche Doris, Zoviet France, The Hafler Trio, Nurse With Wound, Joel Haertling, I.H.T.S.O.) 1987. 16mm; 3,5p; színes.

The Dante Quartet. 1987. 16mm/35mm; 6p; színes, némafilm
(Négy részben: Hell Itself, Hell Spit Flexion, Purgation, és „existence is song”. Hell Spit Flexion (1983) külön is bemutatásra került, de a The Dante Quartet-ben szereplőtől eltérő változatban!)

Kindering. 1987. 16mm; 3p; színes, némafilm (Zene: Architects Office: Joel Haertling)

I . . . Dreaming. 1988. 16mm; 7p; színes, hangosfilm (zene: Joel Haertling és Stephen Foster)

Marilyn's Window. 1988. 16mm; 9p; színes, némafilm

Matins. 1988. 16mm; 2,5p; színes, némafilm

Rage Net. 1988. 16mm és 35mm változat 1p; színes, némafilm
(A Three Hand-painted Films (1990). második részeként is bemutatásra került)

Faustfilm 1987-89 (Különálló filmekként kerültek bemutatásra)

- Faustfilm: An Opera, Part I. 1987. 16mm; 43,5p; színes, hangosfilm (zene: Rick Corrigan)
- Faust's Other: An Idyll. 1988. 16mm; 44,5p; színes, hangosfilm (zene: Joel Haertling)
- Faust 3: Candida Albacore. 1988. 16mm; 27p; színes, hangosfilm (zene: Rick Corrigan)
- Faust IV. 1989. 16mm; 38,5p; színes, hangosfilm (zene: Rick Corrigan)

Visions in Meditation 1989-90

(Különálló filmekként kerültek bemutatásra)

- Visions in Meditation. 1989. 16mm; 17,5p; színes, némafilm
- Visions in Meditation #2. 1989. 16mm; 17p; színes, némafilm
(A következő címen is ismert: Visions in Meditation #2: Mesa Verde.)
- Visions In Meditation #3. 1990. 16mm; 18p; színes, hangosfilm
(zene: Rick Corrigan)
(A következő címen is megjelent: Visions in Meditation #3: Plato's Cave.)
- Visions in Meditation #4. 1990. 16mm; 19p; színes, némafilm
(A következő címen is megjelent: Visions in Meditation #4: D. H. Lawrence.)

Babylon Series 1989-90 (Különálló filmekként kerültek bemutatásra)

- Babylon Series. 1989. 16mm; 6p; színes, némafilm
- Babylon Series #2. 1990. 16mm; 2p; színes, némafilm
- Babylon Series #3. 1990. 16mm; 6p; színes, némafilm

City Streaming. 1990. 16mm; 19,5p; színes, némafilm

The Thatch of Night. 1990. 16mm; 5p; színes, némafilm

Vision of the Fire Tree. 1990. 16mm; 5p; színes, némafilm

Passage Through: A Ritual. 1990. 16mm; 49p; színes, hangosfilm
(zene: Philip Corner)

Glaze of Cathexis. 1990. 16mm; 3p; színes, némafilm
(A Three Hand-painted Films (1990) részeként is bemutatásra került)

Three Hand-painted Films. 1990. 16mm; 4p; színes, némafilm
(A következő műveket tartalmazza: Nightmusic (1986), Rage Net (1988), Glaze of Cathexis (1990).)

Agnus Dei Kinder Synapse. 1991. 16mm; 4p; színes, némafilm

A Child's Garden and the Serious Sea. 1991. 16mm; 74p; színes, némafilm (Ez annak a négy filmnek az egyike, amit Brakhage úgy nevezett a „Vancouver sziget filmek”. A másik három a következők: The Mammals of Victoria (1994), The God of Day Had Gone Down Upon Him (2000), Panels for the Walls of Heaven (2002).)

Christ Mass Sex Dance. 1991. 16mm; 4p; színes, hangosfilm
(zene: James Tenney)

Delicacies of Molten Horror Synapse. 1991. 16mm; 8p; színes, némafilm

Crack Glass Eulogy. 1992. 16mm; 6p; színes, hangosfilm
(zene: Rick Corrigan)

Interpolations 1-5. 1992. 35mm; 12p; színes, némafilm

Untitled (For Marilyn). 1992. 16mm; 11p; színes, némafilm

Boulder Blues and Pearls and... 1993. 16mm; 23,5p; színes, hangosfilm
(zene: Rick Corrigan)

Blossom Gift Favor. 1993. 16mm; 2p; színes, némafilm

Autumnal. 1993. 16mm; 5p; színes, némafilm

Ephemeral Solidity. 1993. 16mm; 4,5p; színes, némafilm

The Harrowing. 1993. 16mm; 2p; színes, némafilm.

Tryst Haunt. 1993. 16mm; 3p; színes, némafilm.

The Harrowing and Tryst Haunt. 1993. 16mm; 4,5p; színes, némafilm

Stellar. 1993. 16mm; 2,5p; színes, némafilm

Study in Color and Black and White. 1993. 16mm; 2p; színes, némafilm

Three Homeric: Diana Holding Back the Night, The Rolling Sea, Love Again. 1993. 16mm; 6p; színes, némafilm

Black Ice. 1994. 16mm; 2p; színes, némafilm

Cannot Exist. 1994. 16mm; 1p; színes, némafilm

Cannot Not Exist. 1994. 16mm; 8p; színes, némafilm

Chartres Series. 1994. 16mm; 9,5p; színes, némafilm

Elementary Phrases (társalkotó: Phil Solomon). 1994. 16mm; 34,5p;
színes, némafilm

First Hymn to the Night — Novalis. 1994. 16mm; 4p; színes, némafilm

The Mammals of Victoria. 1994. 16mm; 35,5p; színes, némafilm

Naughts. 1994. 16mm; 6p; színes, némafilm

Trilogy 1995. (Különálló filmekként kerültek bemutatásra)

- I Take These Truths. 1995. 16mm; 18p; színes, némafilm
- We Hold These. 1995. 16mm; 12p; színes, némafilm
- I . . . 1995. 16mm; 27p; színes, némafilm

In Consideration of Pompeii. 1995. 16mm; 18fps; 4,5p; színes, némafilm

Paranoia Corridor. 1995. 16mm; 3,5p; színes, némafilm

The „b” Series. 1995. 16mm; 12,5p; színes, némafilm

(Öt címmel ellátott részt tartalmaz, ezek a következők: Retrospect: The Passover; Blue Black: Introspection; Blood Drama; I Am Afraid: And This Is My Fear; Sorrowing.)

Earthen Aerie. 1995. 16mm; 3p; színes, némafilm

The Lost Films. 1995. 16mm; 45p; színes, némafilm.

(9 különálló, cím nélküli filmet tartalmaz, melyek 1991-1992-ben készültek.)

Spring Cycle. 1995. 16mm; 11p; színes, némafilm

...Preludes 1995-96 (Különálló filmekként nem kerültek bemutatásra)

- ...Preludes 1 – 6. 1995. 16mm; 11,5p; színes, némafilm
- ...Preludes 7 – 12. 1995. 16mm; 16,5p; színes, némafilm
- ...Preludes 13 – 18. 1996. 16mm; 10p; színes, némafilm
- ...Preludes 19 – 24. 1996. 16mm; 10p; színes, némafilm

Beautiful Funerals. 1996. 16mm; 2p; színes, némafilm

Blue Value. 1996. 16mm; 3p; színes, némafilm.

Concrescence (társalkotó: Phil Solomon). 1996. 16mm; 4p; színes, némafilm

The Fur of Home. 1996. 16mm; 3p; színes, némafilm

Polite Madness. 1996. 16mm; 3p; színes, némafilm

Sexual Saga. 1996. 16mm; 3p; színes, némafilm

Shockingly Hot. 1997. 16mm; 4p; színes, némafilm

Through Wounded Eyes (társalkotó: Joel Haertling). 1996. 16mm; 7p; színes, némafilm

Two Found Objects of Charles Boultenhouse. 1996. 16mm; 7p; színes, némafilm

Commingled Containers. 1996. 16mm; 3p; színes, némafilm

The Cat of the Worm's Green Realm. 1997. 16mm; 15,5p; színes, némafilm

Last Hymn to the Night – Novalis. 1997. 16mm; 19p; színes, némafilm

Divertimento. 1997. 16mm; 2,5p; színes, némafilm

Self Song & Death Song. 1997. 16mm; 4,5p; színes, némafilm.
(Két különálló filmként jelenik meg egy tekercsen)

Yggdrasill: Whose Roots Are Stars in the Human Mind. 1997. 16mm; 17p; színes, némafilm

„ . . . ” 1998

- „ . . . ” 1998. 16mm; 23p; színes, némafilm
- „ . . . ” Reel 2. 1998. 16mm; 16p; színes, némafilm
- „ . . . ” Reel 3. 1998. 16mm; 16p; színes, némafilm
- „ . . . ” Reel 4. 1998. 16mm; 22p; színes, némafilm
- „ . . . ” Reel 5. 1998. 16mm; 16p; színes, hangosfilm (zene: James Tenney)

The Birds of Paradise. 1999. 16mm; 3p; színes, némafilm

Coupling. 1999. 16mm; 5p; színes, némafilm

Cloud Chamber. 1999. 16mm; 4p; színes, némafilm

Cricket Requiem. 1999. 16mm; 3p; színes, némafilm

The Dark Tower. 1999. 16mm; 3p; színes, némafilm

The Earthsong of the Cricket. 1999. 16mm; 3p; színes, némafilm

The Lion and the Zebra Make God's Raw Jewels. 1999. 16mm; 8,5p; színes, némafilm

Moilsome Toilsome. 1999. 16mm; 6p; színes, némafilm

Stately Mansions Did Decree. 1999. 16mm; 5,5p; színes, némafilm

Worm and Web Love. 1999. 16mm; 4,5p; színes, némafilm

The Persian Series 1999-2000

(Különálló filmekként nem kerültek bemutatásra)

- The Persian Series 1-5. 1999. 16mm; 20p; színes, némafilm
- The Persian Series 6 - 12. 2000. 16mm; 23p; színes, némafilm
- The Persian Series 13 - 18. 2000. 16mm; 9p; színes, némafilm

Cornell's Portrait of June. 2000. 16mm; 10p; színes, némafilm

Dance. 2000. 16mm; 6,5p; színes, némafilm.

(A filmben szereplő táncos: Vivienne Palmer)

The God of Day Had Gone Down Upon Him. 2000. 16mm; 49p; színes, némafilm

Water for Maya. 2000. 16mm; 3 és 12 perces változat is ismert; színes, némafilm

Jesus Trilogy and Coda. 2000. 16mm; 17p; színes, némafilm

(Az alábbi részeket tartalmazza: The Baby Jesus, In Jesus' Name, Jesus Wept, Christ on Cross.)

Rounds. 2001. 16mm; 14p; színes, némafilm

Garden Path (társalkotó: Mary Beth Reed). 2001. 16mm; 7p; színes, némafilm

Micro Garden. 2001. 16mm; 4p; színes, némafilm

Night Mulch (2001. 16mm and 35mm; 2p; színes, némafilm) és **Very** (2001. 16mm/35mm; 4p; színes, némafilm) A két film egy tekercsen került bemutatásra.

Occam's Thread. 2001. 16mm; 6p; színes, némafilm

Dark Night of the Soul. 2002. 16mm; 3p; színes, némafilm

Lovesongs 2001-2002

(Különálló filmekként kerültek bemutatásra az alábbi megjegyzések szerint.)

- Lovesong. 2001. 16mm; 11p; színes, némafilm
- Lovesong 2. 2001. 16mm; 3p; színes, némafilm
- Lovesong 3. 2001. 16mm; 9p; színes, némafilm
- Lovesong 4. 2001. 16mm; 3p; színes, némafilm
- Lovesong 5 (2002. 16mm; 1p; színes, némafilm) & Lovesong 6 (2002. 16mm; 3p; színes, némafilm).

A Lovesong 5 és Lovesong 6 csak együtt került bemutatásra.

Song of the Mushroom. (társalkotó: Joel Haertling). 2002. 16mm; 2p;

színes, némafilm.

Ascension. 2002. 16mm; 2,5p; színes, némafilm

Resurrectus Est. 2002. 16mm; 8p; színes, némafilm

Max. 2002. 16mm; 3p; színes, némafilm

SB (One Minute for Vienna). 2002. 16mm; 0,5p; színes, némafilm
(A filmen nem jelenik meg cím, Brakhage megjegyzéséből ismerjük, mint „One Minute For Vienna,” később Brakhage is elfogadta ezt a film címének.)

Seasons... (társalkotó: Phil Solomon). 2002. 16mm; 15p; színes, némafilm.

Panels for the Walls of Heaven. 2002. 16mm; 31p; színes, némafilm

Stan's Window and Work in Progress. 2003. 16mm, 13p, színes, némafilm

Chinese Series. 2003. 16mm/35mm; 2,5p, FF, némafilm

(Összeállította Farkas György az alábbi források felhasználásával: Fred Camper: Brakhage filmography; Canyon Cinema Brakhage Filmography)

FILMSZEM

I. évfolyam 1. szám - TAVASZ (online: 2011. július)

Főszerkesztő: Murai Gábor

Főszerkesztő-helyettes: Farkas György

Szerkesztőbizottság tagjai: Kornis Anna; Bálint Zsolt; Fekete Evelyn.

Kiadó: Jade Unikornis Bt.

Szerkesztőség elérhetősége: editors.filmszem@gmail.com

ISSN 2062-9745

