

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 tárgyasíthatók 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, összemossa. 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 őssanyag, 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 négyzettrácsos, 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 időtudatban.

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 tárgyakból 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.

Husserl-nél 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 passzivitas 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, ebben 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 szer-
vünket érintő anyagi természetű behatás, hanem a figyelem terjedése,
állandó mozgása olyan erővonalak mentén, melyet a rendszer saját mű-
veletei 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, mi-
vel az affektív erő kialszik, az afficiáló tárgy nem tudja tovább fenntartani
a figyelmet.

Brakhage-nél minden affekció a fény irányába húz, a fény erővonalai-
nak rendel alá minden jelenséget, még az olyan, más filmes diskurzusok-
ban közkedvelt jelenséget is, mint a szexualitás vagy erőszak. Ez az ismer-
retelméleti 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 kap-
csolatban áll az érzelmi és az ösztönszférával. A fény vonzása nem csak
megismerési érdek, hanem a láthatóság fenntartásának fizikai feszült-
sége 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 dol-
gok 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 sűrű-
ségéből az intenzitás maximumán felragyog a távolság, előkerülnek a sűrű
hálók, felparcellázott és felosztott szárnyak, levelek erezei, és láthatóvá
válk 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.