

STAN BRAKHAGE KÍSÉRLETI DOKUMENTUMFILMJEI

Az őselmény horrorja

MÁTÉ BORI

A KÍSÉRLETI FILM TESTKÉPÜNK TABUIVAL IS SZEMBESÍT.

Az avantgárd film húszas évekbeli virágzását közel két évtizedes szünet követte: az experimentális filmművészet legközelebb a második világháború után vett új lendületet, központja ekkor már nem a megtépázott Nyugat-Európában, hanem a gazdaságilag prosperáló Egyesült Államokban volt. Az egyszerűen kezelhető, olcsóbb felszerelésekhez, mint például 16 mm-es kamerához vagy vetítógépekhez való könnyebb hozzáférés lehetővé tette a filmgyártás demokratizálódását: ez volt az avantgárd film „második hullámának” egyik legfontosabb hajtóereje. A kor rendezői, mint ahogy ez az avantgárd korábbi időszakában is jellemző volt, erőt és ihletet merítettek a kortárs képzőművészetből. Az absztrakt expresszionizmus intenzitása például segített egy olyan kameramozgás kifejlesztésében, mely elsősorban az izgalmat, valamint a látás és egyéni önkifejezés fontosságát volt hivatott kiemelni. Az emberi jogokért folytatott küzdelem, a vietnami háború okozta növekvő feszültség az Egyesült Államokban minden művészeti formában (experimentális zene, beat költészet, irodalom), így a kísérleti filmben is kifejezésre jutott (Scott MacDonald: *Avant-garde film*, 1993). A „60-as évek művészeti szcénájában kialakuló *testi fordulat* nyomán az évtized elejére, az amerikai avantgárd filmben is komoly változásokon esett át az emberi test ábrázolásának módja. A korszak filmkészítői provokatív és érzéki képek megalkotásával közelítettek a testiség felé. Céljuk többek között a *materiális* megtapasztalásának felfedezése volt, melynek segítségével igyekeztek megsemmisíteni a határt a vásznon és a közönségben jelenlévő testkép között.

Az irányzat egyik legkorábbi és legfontosabb példája Stan Brakhage 1959-es dokumentumfilmje, a *Window Water*

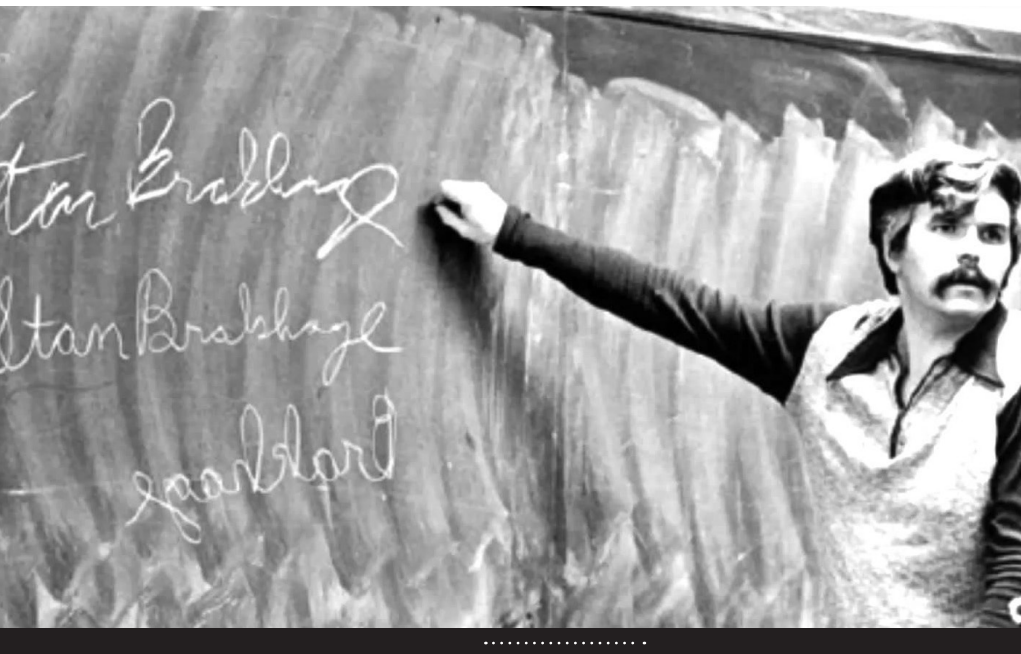
Baby Moving. Brakhage, aki leginkább későbbi absztrakt filmjei miatt vált szélesebb körben is ismertté, karrierjének elején megszállottan igyekezett megragadni a szexualitás, születés, élet, halál és testiség esszenciáját. Noha korai munkái még nem absztraktak, legalábbis nem teljes egészében, mégis magukon hordozzák a későbbi brakhage-i látásmód egyértelmű jeleit. Az impresszionisztikus befogadói élmény mellett kiállva Brakhage azt vallja, hogy a kép érzékelése álomszerűen történik, mintha a befogadó emlékfoszlányok birtokában válna tudatossá a színekre és a csupán feltételezett alakokra. A színek és formák ilyen kavalkádjának érzékelése azokhoz a szín- és fényfoltokhoz válik hasonlatossá, melyek csukott szemhéjunkon vibrálnak. Ezek a képek sokkal inkább benyomásszerűek és absztraktak, mintsem konkrétak. Minthogy Brakhage *kamera szeme* az „elme szeme” – ahogy azt Ara Osterweil írja *Flesh Cinema* című könyvében – a *Window Water*

„Az abszolút jelenlét igénye”
(*Window Water*
Baby Moving)

Baby Moving-ban azt rögzíti, amit valójában lát, nem pedig azt, amire trenírozták. A film Brakhage első gyermekének születéséről szól. Felesége vajúdását filmezve a szülés közben egyébként rejtve maradó testi funkciók minél valószínűsőbb, kendőzetlenebb megragadására törekszik. Döntött kameraállásból vagy éppen kézből felvett, néha 180 fokban elforgatott képsorok keverednek a női testről készült közelikkel és szuperközelikkel. Felesége arcának, hátsójának, vaginájának, szinte tapintható közelképei meglehetősen erős fizikai reakciókat válthatnak ki a nézőből. Brakhage valóságához és annak ábrázolásához való viszonya, sem a korszak egészségügyi oktatófilmjeinek szellemiségéhez, sem pedig a klasszikus dokumentumfilmek vagy a '60-as években induló és az angolszász területeken elterjedő *cinéma direct* „fly-on-the-wall” objektivitásra törekvő attitűdjéhez nem hasonlatos. Egyetlen pillanatra sem próbálja a tárgyilagosság illúzióját kelteni. Sokkal inkább az eseményekben való abszolút jelenlét pillanatait vagy ennek igényét rögzíti, hiszen a szülés természetéből kifolyóan a férfi mindig kívülálló marad. Brakhage későbbi absztrakt filmjeiben a valóság és anyag metamorfózisa egyszerre érhető tetten, a *Water Window*...-ban azzal együtt, hogy a filmnek mint a képet hordozó materialitásnak jelentős szerepe van, inkább a valóság, a valóság érzékelésének átváltozásáról van szó.

Brakhage az olyan *haptikus* („megragadó”, „megtapintó”) formanyelvi eszközökkel, mint a remegő kézi kamera, a sok közeli és szuperközeli, eléri, hogy a néző a tárgy anyagi





Brakhage látásról és valóságérzékelésről vallott *ars poeticája* absztrakt filmjeiben nyeri el tökéletes formáját. Az 1993-as *Stellar* elkészítéséhez üres celluloidot használt. A filmszalag megfestésével, kaparásával és egyéb módokon történő roncsolásával absztrakt festményre emlékeztető képsorokat alkotott. A fénypontok és egymásba olvadó színek sűrű kavalkádja, a kozmosz bennünk élő belső képét örökíti meg. Ezekkel az eszközökkel, ahogy *Metaphors on Vision* (1963) című könyvében említi, valamiféle nyelv előtti állapot megragadására törekszik, és a tanult dolgokon túli, zsigeri szinten próbál kapcsolódni a befogadóhoz.

A *Stellar* izgalmas ellenpontját képezi Takashi Makino 2009-ben készített *Still In Cosmos* című alkotása. Mindkettő az absztrakt fil-

jelenlétére, materialitására koncentrálnon, miközben a tárgyat csupán a részletei alapján kellene felismernünk, és emiatt szinte lehetetlen azonosítani. Ugyan az így

megalkotott látvány nem egyezik a néző által valóságnak vélt környezet képével, mégis képes közelebb vinni őt az operatőr szubjektív befogadói élményéhez. A „haptikus filmelmélet” vezéralakját, Laura U. Marks-ot idézve, mivel „a néző nem testetlen szem”(The Memory of the Senses, 2000), ezért a befogadás a test teljes felületén történik, különösképpen, ha erőteljes haptikus képeken keresztül kapcsolódik a látványhoz. A zsigeri hatások következtében, melyek az érzékek memóriájára, az érzékszervekben elraktározott emlékekre nagyban támaszkodnak, az elme és a test egyaránt reagál az elé táruló képsorokra. A rendező szubjektív valóságátapasztalata ily módon aktivizálja a befogadó testi szinten elraktározott élményeit, melynek eredményeként a nézők könnyebben kapcsolódnak az eseményhez és talán valóságosabbnak is ítélik, mintha ugyanazt az eseményt egy alapvetően távolságtartó, objektív nézőpontból szemlélnék.

Ahogy Marks a *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses* (1999) című könyvében írja, egyes dokumentumfilmek célja – különös tekintettel az experimentális dokumentumfilmekre – megragadni azt, ami pusztán a látásra támaszkodva elsiklik a szemünk előtt, ám más érzékszervek ak-

„Ne azt lássa, amire trenírozták” (Stan Brakhage, 1964)

tív bevonásával (tapintás, szaglás.) megismerhető. Brakhage későbbi filmjeiben is törekszik erre a zsigeri érzékelésre. *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971) című filmje a *Water Window*-hoz hasonló formanyelvi eszközökkel igyekszik megragadni egy boncolás élményét. A zaklatottan remegő, töredékes képsorok felerősítik azt a kényelmetlen nézői pozíciót, amibe a tabu látványa kényszeríti. Az ember ösztönösen vonzódik a társadalom által tiltott témák iránt, ugyanakkor fél is tőlük, hihetetlen ellenállást fejt ki a halállal, az elmúlással való találkozás során. A meztelen, kiszolgáltatott, halott férfi testének látványa, amelyen szenttelen kezek rutinosan végzik kórboncnoki munkáját, támadást intéz a kimondható és kimondhatatlan, látható és láthatatlan látszólag kibékíthetetlen ellentétpárjaira épülő társadalmi tabuk ellen. Brakhage nem csupán a formával és a szinte tapintható képekkel próbálja lerombolni az ellenállás falát, arra ösztönözi a nézőt, hogy nézzen szembe félelmeivel, hanem a test pozicionálásával is erre törekszik. A boncaszatra fektetett test helyzete, melyet enyhe alsó kameraállásból, a talpak felől fényképez, erős hasonlóságot mutat Andrea Mantegna *Krisztus siratása* című festményének Krisztus-alakjával. A halál brutálisan testi életeseménye egyszerűsmind szakrális pillanat is.

tív bevonásával (tapintás, szaglás.) megismerhető.

Brakhage későbbi filmjeiben is törekszik erre a zsigeri érzékelésre. *The Act*

of Seeing with One's Own Eyes (1971) című filmje a *Water Window*-hoz hasonló formanyelvi eszközökkel igyekszik megragadni egy boncolás élményét. A zaklatottan remegő, töredékes képsorok felerősítik azt a kényelmetlen nézői pozíciót, amibe a tabu látványa kényszeríti. Az ember ösztönösen vonzódik a társadalom által tiltott témák iránt, ugyanakkor fél is tőlük, hihetetlen ellenállást fejt ki a halállal, az elmúlással való találkozás során. A meztelen, kiszolgáltatott, halott férfi testének látványa, amelyen szenttelen kezek rutinosan végzik kórboncnoki munkáját, támadást intéz a kimondható és kimondhatatlan, látható és láthatatlan látszólag kibékíthetetlen ellentétpárjaira épülő társadalmi tabuk ellen. Brakhage nem csupán a formával és a szinte tapintható képekkel próbálja lerombolni az ellenállás falát, arra ösztönözi a nézőt, hogy nézzen szembe félelmeivel, hanem a test pozicionálásával is erre törekszik. A boncaszatra fektetett test helyzete, melyet enyhe alsó kameraállásból, a talpak felől fényképez, erős hasonlóságot mutat Andrea Mantegna *Krisztus siratása* című festményének Krisztus-alakjával. A halál brutálisan testi életeseménye egyszerűsmind szakrális pillanat is.

mek kategóriájába sorolható, és mint ilyenek, a valóság színekre és formákra történő leképezésére törekszenek. Alapvető különbség azonban a két film között, hogy míg Brakhage kizárólag üres filmszalagot használ, melyet ő maga fest meg, így a film analóg technikával készül, a japán Makino analóg és digitális technikát egyaránt alkalmaz. Ebben a munkájában több különböző réteg („layer”) látható, egyik réteg maga a *materiális* filmszalag, a másik réteget a digitális géppel fényképezett természeti képek adják. A rengeteg egymásra helyezett réteg, a közelik és a rétegek más-más ritmusban történő mozgása absztrakttá teszik a témát. A *Stellar*al Brakhage inkább belső utazásra invitálja a nézőt, mintsem, hogy a környezet újraalkotása után annak zsigeribb megtapasztaltatása lenne a célja, bár elmélete szerint ezek a mozgóképként nézett absztrakt festmények állnak a legközelebb a valósághoz. Ezzel szemben a *Still in Cosmos* közelebb hozza a valóságélményt azáltal, hogy időről-időre felvillant egy-egy, a befogadó saját valóságából ismert képet, ebben az esetben faágak, lombkoronák részleteit, de olykor a filmszalagra helyezett falevelek formái is kirajzolódnak a mozivászonon. A sötétben körülölelő képsorok a legbelsőbb emberi félelmekre rezonáló zenével párosulva, a természeti élmény horrorját tárják a néző elé, mely során újraélheti a fény és meleg utáni kétségbeesett vágyat. •