

Újrahasznosított snittek Marclay filmkollázsaiban

A kortárs művészet területén is megjelennek olyan mozgóképes alkotások, amelyek egy ötvözött irányzat felbukkanására utalnak, amelyek a filmtörténetből merítenek, újraértelmezik, új filozófiai megközelítésbe helyezik a felhasznált elemeket, ugyanakkor klasszikus és újító filmnyelvi kísérleteket tesznek. Christian Marclay *Telephones* (1995), majd a *The Clock* (2010) és a *48 War Movies* (2019) című alkotása a mozgóképes utómunkálat kiteljesedett formájában fejezik ki ars poeticájukat és a remontázs elvére épülve önálló művekké válnak. Az alkotó teljes filmográfiájának elemzése nélkül ez a három alkotás olyan mozgóképes törekvés, amely potenciálisan ötvözi a filmtörténet, a vizuális kifejezés és a filmes formanyelv művészi használatát. Nem kívánom itt maradéktalanul feltárni a korábbi idők hasonló művészi koncepciót hordozó mozgóképeit, sem a remix-kultúra széles körben elterjedt kísérleteit, és nem térek ki azokra az alkotókra sem, akik hasonló technikát alkalmazva hoznak létre tömegfogyasztás céljával termékeket. Christian Marclay kiemelt alkotásain keresztül fejtegetem a kortárs found footage, a filmkollázs és az utómunkálat specifikus művészeti összefüggéseket, különösen a képi attribútumok és filmnyelvi alkalmazások tekintetében. Marclayt – mint alkotót – a kezdetektől elsődlegesen a mozgókép utómunkálata foglalkoztatta. Természetesen nem önmagában a filmgyártás vágópultnál történő folyamatát ragadom ki az alkotói folyamatból – mindamellett, hogy valójában, teljes mértékben lázba tud hozni az éjszakákba nyúló stúdiómunka. Nem a remix-kultúra általános elterjedéséről van szó itt, amelynek során a meglévő anyagokat egyesítik vagy szerkesztik egy új kreatív mű vagy termék előállításához. Nem is a tömegkultúra minőségi rosta nélküli, online felületeket elborító supercutjaira, a Hollywood-i filmekből vagy videókból házilag

A szerző a Partiumi Keresztény Egyetem Művészeti Tanszékének tanársegédje, a Temesvári Egyetem Művészeti Doktori Iskola doktorandusza. Email: tundibd@gmail.com

összeollózott szerzeményekre hivatkozom. A művészetelméleti értelmezés, Nicolas Bourriaud kurátor terminusa¹ kétségkívül támpont a meghatározásban, annak ellenére, hogy az utómunkálat kifejezést a kortárs képzőművészet egészére vonatkoztatja. Definíciójában ugyanis az alkotó nem csak felhasznál és kisajátít kulturális elemeket, tárgyakat, de magát a kollektív kulturális örökséget is használja új kontextusba helyezve. Az utómunkálat, azaz a postproduction fogalma, a filmes világból kiemelt kifejezés pedig azt a folyamatot jelöli, amely a kész, meglévő nyersanyaggal történik egy film készítésénél, ami természetesen korántsem szorítkozik csupán technikai paraméterek beállítására, sokkal inkább alkotói folyamatok kreatív összessége. Bourriaud esetében ez a meghatározás ártértelemeződik a teljes autonóm képzőművészeti szférára, ezáltal nyersanyagként tekintve az alkotók által felhasznált és újragondolt bármilyen kulturális elemre. Ebben az értelemben a digitális filmkollázsok az utómunkálatok termékei lehetnek, de műfaji karakterisztikájukból adódóan mégis szorosabban kapcsolódnak a filmes utómunka terminológiájához. A found footage meghatározás ugyancsak szerepel abban a filmes fogalomkörben, amely megközelíti az általam elemzett kortárs mozgóképeket, a tendencia néhány mintáját, nem csupán mint technikai eljárás, de mint stílus is. Valahol e megközelítések metszetében, talán épp arany metszésében találhatók azok az alkotások, amelyek magukban hordozzák a filmkollázsok, found footage-ek és az utómunkálat sajátos jegyeit, valamint ebben a lehetséges filmnyelvi megfogalmazásban kísérletet tesznek arra, hogy önálló, újszerű alkotássá formálódjanak.

Marclay 1955-ben született svájci–amerikai képzőművész és zeneszerző, aki korai installációiban, tárgyaiban, kollázsaiban a hang és a kép összefüggéseit kutatta. Munkáiban, számos esetben tematikailag maga a mű vagy a hordozó saját léte, jellege szolgál témájául. Érdeklődése a 90-es évektől egyre inkább a videóművészet felé irányul, így a későbbiekben a mozgóképes műveivel lett elismert alkotó. Összességében munkássága során a különböző műfajokon át, a kép és a hang összefüggései mentén, a művek filozófiai megközelítése nyilvánul meg, pontosabban hogy az alkotások maguk, műfaji specifikumaik, jellemzőik adják, alakítják a koncepciót. A kiemelt művek közös nevezője – azon túl, hogy teljesítik a found footage, a filmkollázs és az utómunkálat ötvözetének formai, tartalmi szempontjait –, nem más, mint az, hogy meglévő filmtörténeti alkotásokból merítenek, olyannyira, hogy azokat konkrétan, mint egy meglévő kommunikációs készletet használják. Képileg, perspektívában és cselekményben egyaránt úgy nyúlnak a filmtörténet önálló darabjaihoz, mint formai és tartalmi készlethez, amit szabadon, nyersanyagként

1 Nicolas Bourriaud: *Utómunkálatok*. Műcsarnok, Budapest, 2007.

használnak, akár a frissen felvett, csapókon sorszámozott jeleneteket. Ennek a felhasználási módnak a gyakorlati jogdíjakra vonatkozó részéből kétségkívül izgalmas történet kerekedne ki, de jelenleg a művek vizualitása marad középpontban. A technikai megvalósítás szintén érdekes mellékága a filmkollázsok létrejötté, hiszen már az anyaggyűjtés során hatalmas mennyiségű film kerülhet feldolgozásra, adatbázisszerű mapparendszerekben, tematikai, időbeni, formai kritériumok szerint, ami a konkrét utómunka szempontjából vitathatatlanul kihívás minden vágónak. A filmművészet történetében az archív anyagok, talált felvételek felhasználása valamilyen formában egészen korai példákban is megjelenik, különböző mozgóképes műfajokban. Önálló kísérletnek számít például Bruce Conner: *A Movie* című filmkollázsa 1958-ból, egy vegyes, talált felvételekből összeollózott film, amely az úgynevezett found footage stílusban, ebben az esetben a korai B-kategóriás mozikból, híradókból és erotikus felvételekből összerakott önálló próbálkozás. A dokumentumfilmek világában Ken Burns nevéhez fűződik a talált felvételek alkalmazása, de az 1975-ös *Overlord* című második világháborús játékfilm szintén tartalmaz archív felvételeket fikciós dramaturgiával vegyítve. A kísérleti mozgókép műfajában számos alkotó dolgozik meglévő filmanyagok újrendezésével, újraértelmezésével, a film és videó struktúrájában, a sokrétű újmédiától függetlenül is.

Christian Marclay *Telephones* című munkája 1995-ben szinte klaszszikusnak mondható módon alkalmazza a found footage és filmkollázs elegyét. Alkotásában mintegy 130 Hollywood-i filmklasszikusból kapcsolódnak össze a jelenetek, különös hangsúllyal a hangutómunkára. A végleges műben többféle helyszínen különböző szereplők bukkannak fel, tárcsáznak és várakoznak a hívott fél jelentkezésére, épp beleszólnak vagy reagálnak, illetve a reakció késleltetésével a dramaturgiai feszültséget fokozzák, majd sorban mind leteszik a telefonkagylót. A színészi játék minimális ebben a kiragadott kis cselekményrészletben, a korok összemosódnak a mozdulatok és plánok illeszkedő vágásával. Egyértelműen új alkotás születik, mégpedig az idézett filmművészet képi készletből, a telefonálást átszövő filmes feszültség válik a mű filozófiájává, és a cselekmény maga szinte másodlagos marad. A montázs mégsem öncélú gyakorlat csupán, hanem a filmkollázs és az 1+1=3 vágás alapelvén működő asszociatív szövédmény. A telefon, mint a múltban, a mobiltelefon megjelenése előtti tárgyi szimbólum, a legkülönbözőbb formában mutatkozik meg, tekinthető egy utazásnak a dizájn történetén át. Ugyanakkor Marclay zeneszerzői attitűdjéből is adódóan a telefonálás hang részét kiemelt figyelemmel kezeli, és mint a kulturális örökség egy jellegzetes státuszszimbóluma, a telefont a hang vonatkozásában, szövevényes, összetett kapcsolatban jeleníti meg. A plánok, kompozíciók,

mozdulatok pontos vágói illesztései mellett mégsem valósult meg a képi egység megteremtése a film színvilágát és kontrasztját, tehát fényelését tekintve. Elég egyszerű utómunka-eljárással, mint amilyen a legalapvetőbb fényelési technika, a harmonikus képi világ könnyedén megteremthető lett volna. A kérdés önkéntelenül is feltevődik, hogy ez a filmtörténeti hagyaték előtti tiszteletadás lenne, vagy csupán segítség a művek felismerhetőségéhez.

A *The Clock* esetében, hasonló technikai megoldással, koncepciójában tovább lép. Ez egy órák köré épített, 24 órás filmalkotás, amely mindig az adott földrajzi helyen történő vetítés során igazodik az aktuális időzónához, és ezáltal a pontos idő folyamatosan lekövethető a filmben, a múlt század filmörökségéből, ezres nagyságrendű játékfilmes klasszikusokból összeollózott szereplőivel, helyszíneivel, kiragadva őket eredeti filmes kontextusukból. Egy-egy jelenetsor mindig egy filmalkotásból kiemelt néhány képsorból áll, amelyben természetesen megjelenik az óra képe, megidézve a kulturális örökség formatervezési történetét, az óraszerkezet széles körű megjelenési módjait, kezdve a toronyórától az ébresztőórán át a zsebóráig, minden egyéb tárgyi vonatkozásban. Ugyanakkor az óra nem kizárólag filozófiailag és vizuálisan feldolgozott tárgy, de a hang szempontjából szintén izgalmas lehetőségeket nyújt Marclay rendezésének. A jelenetben felbukkannak a színészek, előtte vagy utána, a saját, dramaturgiailag meghatározott helyükön, a film struktúrájától függően, körbevéve egy-egy leíró képpel, mint egy totál a helyszínről, vagy egy közeli, az eredeti film szerint. A Big Ben időnként vissza-visszatérő motívum, miközben az órák számlapján természetesen a pontos idő látható, következetesen és mívesen alkalmazva a montázst, megvalósítva az asszociatív vágás főbb jellegzetességeit. Hasonló jelenetsorok követik egymást más-más filmből, ezáltal egy-egy szekvenciát formálnak a filmen belül, egészében megalkotva a film szerkezetét. A szegmensekből és azok egymáshoz való viszonyából áll össze a *The Clock* ritmusa, dramaturgiája. Egy látszólagos folytonosság illúziója valósul meg, a hagyományos filmes montázssal, a már említett plánok, a perspektíva és a tengelyszabályt betartó illesztéssel, illetve a mozgások összekapcsolásával. A hang ismét kiemelt fontossággal bír, magának az órának mint tárgynak a saját alapzaja, kongása, ketyegése, de a különálló filmek hangelemeinek keverése is. A linearitás érzetét segíti az audiosávok szerkesztése is, a filmek eredeti alaphangjai helyenként átívelnek a vágások között, a zene vagy a szöveg átcúszik egyik snittről a másikra, hanghidat alkotva, mely szintén egy teljesen hagyományosnak tekinthető filmes, vagy ha úgy tetszik, tévériport utómunka-eljárás. Ugyanakkor szó sincs matematikai gyakorlatról, hiszen asszociatív montázs érvényesül a műben, az értő illesztésekkel, a snitek hosszának, helyének meghatározásával,

és alapján a rendezés-vágás művészi kibontakozásával. Új filmidőben mutatja be a filmörökség időhöz való viszonyát. A filmidő tekintetében Szabó Z. Pál vizsgálja Marclay óráit, és filmelméleti elemzésében arra a következtetésre jut, hogy ez az alkotás önmagára reflektál mint filmre összességében, tehát a mű filozófiája maga a film.² Amíg a *The Clock* működik mint valós időmérő is, sokkal tovább mutat, egészében a filmes múlton keresztül egy új és leginkább analóg film valósul meg. Ebben az esetben a film alapvető kérdése azonban nem az, hogy digitális vagy analóg, sokkal inkább maga a filmörökség által létrehozott kollázs újat alkotó képessége a kulcs, illetve, hogy még azon is túllépve filozófiája saját jellege, műfaja, léte, maga a film. A kérdést, mely ez esetben boncolgatja a digitális és analóg fogalmak jellegét és létjogosultságát, Homay King „*Christian Marclay’s Two Clocks*”³ című művészetelméleti írásában alaposan körbejárja. Kétségtelen, hogy napjainkban sok mozgókép digitális besorolását, amennyiben számítógépen működik, hordozóanyaga nem hagyományos, videóeffektekkel manipulál, illetve informatikai kódként megjeleníthető. Ezzel szemben analógnak tekinthető minden olyan film, amely konceptuálisan nem lépi túl a hagyományos filmnyelvi megfogalmazást, cselekményben és gondolatosságban egyaránt hagyományos marad. Ebben az értelmezésben Marclay *Telephones* és *The Clock* munkája egyfelől mindenképp analóg marad, hiszen a filmkészítés klasszikusnak számító eljárását alkalmazza, snitteket helyez egymás után, a montázs teljesen hagyományos elvén, még ha a felhasznált nyersanyag már kész filmekből származik is. A jelenetek lineáris narratívát követnek, a plánek a filmművészet kezdeti szabályai mentén váltakoznak, a szereplők a 180° tengelyszabályt betartva kommunikálnak vagy mozognak a térben, a tér pedig az esetek többségében perspektivikusan és geometrikusan kapcsolódik egymáshoz. A *The Clock*, 2011-ben a Velencei Képzőművészeti Biennálé Aranyoroszlán-díjas alkotása lett. Nem meglepő, hiszen műfaját tekintve eredendően sem art-mozik szubkulturális közönségének szól, a multiplexek minden egyéb mozi kiszorítása révén, a kísérleti film már régóta beszivárgott a galériákba, művészeti szemlékre, ahol az alkotásokban a filmes formanyelvet mint kifejezési formát használják. A film új viszonyrendszerbe helyezi magát, ezáltal a néző nem nézheti könnyed passzivitással a filmet, kreatív asszociálással befogadhatja azt.

2 Szabó Z. Pál: A filmidő. A 3D-mozi és a negyedik dimenzió keresése. *Filmvilág*, 2011 (54):7., 33–35. http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=10692 (Utolsó letöltés: 2020. március 21.)

3 Homay King: *Virtual Memory: Time-Based Art and the Dream of Digitality, Christian Marclay’s Two Clocks*. Duke University Press, Durham, 2015.

2019-ben Marclay újabb alkotással szerepelt az 58. Velencei Képzőművészeti Biennálén. A *48 War Movie* című mozgóképmontázs ismét él a digitális filmkollázs, a found footage és utómunkálat lehetőségeivel, különálló elemeket illeszt össze, felhasználja a filmtörténet egyes darabjait és újat alkot belőlük. Konkrétan 48 háborús témájú mozi jelenik meg a vásznon, mindegyik egymásra rétegződve, egyre csökkenő méretben, mindből csak egy önmagában értelmezhetetlen, keskeny csíkot láttatva a teljes kép széleiből, így 48 kusza, mozgó képkeret látszódik egyszerre. A hang is többsávos, harci zajok és emberi hangok keverednek össze, az eredeti filmek különböző erősségű, kiemelt audiosávjai vegyülnek furcsa, háborús zajjá. Az összehatás elsőre értelmetlen villódzás egy optikai kaleidoszkópszerű játékon keresztül, ennél azonban most is kétségkívül többről van szó. A filmörökség itt is megidéződik, a hollywoodi produkciók kilépnek saját világukból, és egy teljesen új kontextusban reflektálnak a háborúra, a filmre egészében és a civilizációs torzulásra egyaránt, hiszen nem látható a konkrét borzalom, nem kivehetők a durva jelenetek, épp csak a hang és a cím összekapcsolásával tudatosulhat a nézőben, hogy egyáltalán nem egy játékos kis mozgóképkísérlet szemtanúja. A filmkollázs értelmében a *48 War Movie* filozófiájában és immár képi világában is továbblép, hiszen szinte a kollázs eredeti jelentésének, irányzatának megjelenési módját alkalmazza, melynek művészettörténeti folyamatát Kazinczy Gábor fejti ki *A kollázs és következményei* című írásában.⁴ A kubizmustól kezdődően elemzi a kollázst, ahogyan a festménybe ragasztott papírdarabokkal útjára indul az a szemlélet, amely az elemek új viszonyrendszerét keresi a képzőművészetben. Napjainkban pedig szorosan kapcsolódik a kortárs művészet utómunkálataihoz, azokkal a found footage és filmkollázs ötvözetekhez, amelyek itt elemzésre kerültek. A kollázs-montázs elv alapján a 48 háborús filmben a filmrészleteket kitépte eredeti helyükről, majd újra összeillesztette, új kontextust és látványt teremtve. Vizuális megjelenése lényegesen különbözik Marclay előző két munkájától, a grafikus látványt az illúziót kelti, hogy egy egységesen megkomponált, pontosan összefényelt film készült. A mozgóképet egészét tekintve és különösképpen képi megjelenítését figyelembe véve, továbblépésként már digitális filmkollázsról van szó, nem csak a film megvalósulásának technikája alapján, de gondolatiségében is. A hollywoodi filmgyártáson túl bevonzza a tömegmédiát, tv-t, internetet, az online tudósításokat, híradókat és egyáltalán a virtuális világ túlzásúfoltságát, illetve a drámákat voyeur-ként kukkoló vagy

4 Kazinczy Gábor: A kollázs és következményei. *kepiras.com*, 2016:6. <http://kepiras.com/2016/06/kazinczy-gabor-a-kollazs-es-kovetkezményei> (Utolsó letöltés: 2020. március 21.)

épp közönyösen átfutó nézők passzivitását olyan módszerrel, amellyel tulajdonképpen kényszeríti saját közönségét az aktív, kreatív, asszociatív befogadásra.

Marclay mindhárom alkotása elhelyezhető a filmkollázs, a found footage és az utómunkálat ötvözetében, a metszetben, amely jelen van a kortárs mozgóképes művészetben. Found footage-ok ezek a művek abban az értelemben, hogy filmtörténeti alkotásokat használnak fel nyersanyagként és filmkollázsok aszerint, hogy eltérő mozgóképekből illeszkedik össze egy-egy művé, utómunkálatok pedig azért, mivel autonóm képzőművészeti műalkotások jönnek létre a kulturális örökség felhasználásával, annak újragondolásával.