

Margitházi Beja

A nyagmozgás**Ökoesztétika, nonhumán apparátus és a filmi materialitás színrevitele a *The Rubban* (2018)**

„... a látható képet létrehozó fényérzékeny ezüstsók vékony zselatinrétegen foglalnak helyet, melynek fő összetevője a kollagén. A kollagént állati csontok és kötőszövetek főzésével állítják elő. A celluloidlapot, amelyre az emulziót fölviszik, cellulózból gyártják. Vagyis az »élet«, amit a vásznon mozogni látunk, lényegében növényi és állati élet reanimálása, a hagyományos mozi mechanikai/kémiai apparátusán keresztül.” (Scott MacDonald)¹

Sötétség, esőkopogás, fehér körvonalú, előzmény és folytatás nélkül pulzáló folttenger. A fekete-fehér masszába testesebb, szürke tónusú formák kúsznak be fokozatosan. Mennydörgés. Elmosódott, homályos emberi alakok, arcok villannak fel a vibráló minták között, beszédhangfoszlányok keverednek az egyre erősödő zene szólamai közé. Szalagszéli perforáció. Karcolások, ecsetvonások. Universal, Columbia. Tárgyak röntgenárnyéka. Táncoló hangcsík. Krákogás, hangpróba: „Lenni vagy nem lenni?”

A *The Rub* előjátékának néhány percében a természetit idéző audiovizuális környezetbe fokozatosan szivárognak be az emberi jelenlét technikai és kulturális lenyomatai. Lichter Péter és Máté Bori kortárs európai és hollywoodi filmtrailerok, híradófelvételek filmarchívumból, privát gyűjteményekből összeszedett 16 mm-es és 35 mm-es celluloidszalagjait vetették alá újabb materiális, kézműves és természeti beavatkozásoknak filmjük elkészítéséhez. A mintegy harmincezer festett celluloidkockából álló, egyórás mű Shakespeare *Hamlet*-jét a címszereplő belső

monológjai révén idézi fel, Hajdu Szabolcs színész, színházi és filmrendező hangján. Exkluzívnak ható vállalásai dacára a *The Rub* „konzervatív” kísérleti darabnak tűnhet: „tisztelettudóan” adaptálja forrásművét, kép-szóveg utalásai gyakran direkttek,² és a celluloid found footage ilyen közvetlen, invazív (pl. roncsolás, karcolás, festés, fakítás formájában) manipulálásával is a kísérleti film több évtizede alkalmazott technikáihoz csatlakozik. Mindezek ellenére amellet szeretnék érvelni, hogy Lichter és Máté ezredforduló utáni mozgóképe az antropocén kori posztdigitális, újmaterialista tendenciákra rezonáló, „kortárs” kísérleti filmként szólal meg akkor, amikor egyszerre hozza játékba a humanista „emberi alak” válságának esztétikai kérdését,³ a film kulturális-természeti beágyazottságát, valamint a vetítés technikai, nonhumán körülményeit.

Ebben a tanulmányban az alkotói munka materiális, fizikai oldalát is bekapcsolva a vizsgálatba, a *The Rub*ot olyan műként értelmezem, mely a filmet, a digitális korszakváltás után, romlás-, szín- és fényérzékeny, ugyanakkor rezisztens médiumként konceptualizálja, amelyet a

1 MacDonald, Scott: The ecocinema experience. In: Rust, Stephen – Monani, Salma – Cubitt, Sean (eds.): *Ecocinema Theory and Practice*. New York–London: Routledge, 2012. pp. 17–42. loc. cit. p. 18.

2 Báron György: Kortársunk Shakespeare. Élet és irodalom (2018) no. 12.; Varga Balázs: Enyészet. *Filmvilág* (2018) no. 3. pp. 48–50. Illetve: Soós Tamás: „Tarr Bélát szívesen eláztam volna”. Interjú Lichter Péterrel és Máté Borival. *Kortáronline* (2018. 07. 16.) <https://www.kortaronline.hu/aktual/film-lichter-mate.html> (Utolsó letöltés: 2019. 11. 03.)

3 Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Márió: *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*. Budapest: Prae Kiadó, 2019. p. 230.

szerzők annak törékeny, halandó anyagiságán keresztül közelítenek meg, és hulladékká válása után újabb alkotói program „hordozására” tesznek alkalmassá. A továbbikban a kortárs újmaterializmus művészeti és kísérleti filmes kontextusába helyezve a *The Rub* textúráinak, rétegződéseinek és apparátuskonceptiójának három különböző, de egymással organikusan összefonódó szintjét értelmezem, fontos szerepet tulajdonítva az anyagok interakciójának, a filmkép ökoesztétikai vonatkozásainak, és ezen filmkészítési mód emberit és nem emberit, élőt és élettelen, technikai és természetit kontinuitásba foglaló gyakorlatának.

Újmaterializmus és kibillentett antropocentrizmus

A humán és társadalomtudományokban, illetve a művészetekben a nyolcvanas évek végétől körvonalazódó új érdeklődés a világ és a dolgok anyagisága iránt egyaránt kiterjedt az emberi test, élő organizmusok, tárgyak, terek, a környezet, a gravitáció, az idő, a képzelet és az emlékezet materiális vonatkozásaira.⁴ A dolgok anyagiságával való foglalkozás eszmétörténeti hagyománya ennél jóval korábbra, Démokritosz ókori atomelméletéig vezet vissza, és eltérő értelmezést kap Kant, Hegel, illetve Marx esztétikai, illetve filozófiai rendszereiben, majd Walter Benjamin,

Clement Greenberg és Marshall McLuhan művészeti, médiumelméleti szövegeiben. Az ezredvégre felerősödő 'anyagi fordulat' (*material turn*) az eszkálálódó poszthumanista elméletek és posztantropocentrizmus⁵ jegyében egy olyan „új” materializmust propagál, melynek legalább annyira célja a humán ágencia központi szerepének lebontása, mint a dolgok „törékenysége” (*fragility of things*) iránti érzékenyítés az antropocén korban. Mindebben határozottan kimutatható Gilles Deleuze és Félix Guattari mikrofizikai filozófiájának a hatása,⁶ mely dinamikus, komplex és nyitott világot modellált, melynek működését különbségek és heterogenitás, megjelenés és folyamatos alakulás jellemzi, és amelyben az élő és élettelen anyagok, emberi és nem emberi erők közötti kapcsolat nem hierarchikusan, hanem rizomatikusan szerveződik.⁷ Bruno Latour cselekvőhálózat-elmélete,⁸ Graham Harman és Levi Bryant tárgyorientált ontológiája (*object-oriented ontology*),⁹ vagy Rosi Braidotti poszthumanista szövegei egyaránt a hagyományos dichotómiák feloldását hirdetik, a természet és kultúra, elme és anyag, élő és élettelen közti kontinuum elvének nyomatékosításával, a nonhumán egész világot átható jelenlétét hangsúlyozva.

Az új materializmus nem a történelemmel vagy a társadalmi körülményekkel szakít tehát, hanem egy korábban megalapozott szempontrendszert revidál az új évezred megváltozott körülményeinek kontextusában.¹⁰ A környezetpusztulás és az ökológiai tudatosság erősödésével pár-

4 Fox, Nick J. – Alldred, Pam: New materialism. In: Atkinson, Paul – Delamont, Sara – Hardy, Melissa – Williams, Malcolm (eds.): *The SAGE Encyclopedia of Research Methods*. London: Sage, 2018. https://www.researchgate.net/publication/320016117_New_Materialism (Utolsó letöltés: 2019. 11. 03.)

5 Braidotti, Rosi: *The Posthuman*. Cambridge: Polity, 2013.

6 Lásd: Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. London: Athlone, 1984.; Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus*. London: Athlone, 1988.

7 Ez részben magyarázza az új materializmus későbbi népszerűségét a feminista, queer és posztkolonialista elméletek képviselőinek, illetve aktivistáinak körében, akik egyrészt a testhez és anyagisághoz való viszony újragondolásának, másfelől a hatalom, illetve ellenállás formáinak alternatív artikulációs lehetőségeit látják benne. Erről bővebben lásd: Braidotti, Rosi: *Nomadic Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.

8 Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

9 Harman, Graham: *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago: Open Court, 2002.; Bryant, Levi: *The Democracy of Objects*. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2011.

10 Lásd: Coole, Diana – Frost, Samantha (eds.): *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham NC: Duke University Press, 2010.; Van der Tuin, Iris – Dolphijn, Rick: *New Materialism: Cartographies and Interviews*. London: Open Humanities Press, 2012.; Bolt, Barbara – Barrett, Estelle (eds.): *Carnal Knowledge: Towards a New Materialism through the Arts*. London: I. B. Tauris, 2013.

huzamosan az ezredforduló környékén újra szükségesnek látszik a világ alakításában részt vevő, emberi és nem emberi erők diverzitásának, a fizikai, biológiai, társadalmi, technikai és érzelmi relációk¹¹ kölcsönhatásának tudatosítása, valamint az alakulás, kapcsolódás, kontinuitás, illetve átmenetiség aktualitásának nyomatékosítása a hierarchikus rendszerekkel és a dichotómiákkal szemben.¹² Mindez beleillik abba a nagyobb léptékű, egyes szerzők által „nonhumán fordulat”-nak nevezett, a nyugati kultúra több évszázados antropocentrizmusát radikális kritika alá helyező, a környezeti (biológiai, geológiai, klimatológiai, új médiás, affektív stb.) hatásokat felértékelő trendbe, melyet ugyanez a perspektívaváltás jellemez.¹³

A művészetekben, ahogy Katve-Kaisa Kontturi fogalmaz, az újmaterializmus „elimeri (...) a materális, testi és »formális« erők involválódását, szerepét a jelentésalkotásban”, és kifejezésre juttatja a „finoman mozgó, folyamatosan átalakuló, mindenütt jelen lévő és a világot vibrálóvá [vibrant] alakító materialitások iránt újonnan ébredt érdeklődést”¹⁴ – ami a mű témáján, vagy más szavakkal a „reprezentáción túli” rétegeket jelenti. Ezzel Kontturi úgy a befogadás, mint az alkotás során a dolgok és anyagok közötti interakciókra, és az ezekben jelen lévő „finoman mozgó” anyagok iránti érzékenységre hívja fel a figyelmet. Kölcsönhatások, relációk, áramlás lép működésbe akkor is, mikor egy műalkotás témájával, jelentésével párhuzamosan „textúrákat és haptikus minőségeket (...) érzékelünk. Ezekben a találkozásokban nem tartós és állandó tárgyakkal

szembesülünk; inkább valami megérint, közeledik hozzánk, és ez a mozgás úgy vonz magához, hogy potenciálisan a mi kölcsönös, mégis átalakult mozgásunkká változik.”¹⁵ Kontturi szerint tehát az újmaterializmus fogalomrendszerében nemcsak a befogadás, hanem az alkotói munka is leírható a testek és anyagok közötti érzéki, fenomenológiai folyamatként, melyben az érzékszervek, a dolgok materialítása és a térbeli kapcsolatok lépnek interakcióba.

A materialitásnak egy képzőművészeti tárggyal szemben különleges státusza van a film esetében. A klasszikus narratív filmben a nyersanyag tagadása és elrejtése mellett a vetített kép látható fény-árnyék hatásainak anyagisága is az illuzióteremtő reprezentációs módnak rendelődik alá. A mainstream filmkultúrában a filmkép materális, fizikai hordozójának ugrásszerű felértékelődése paradox módon retrospektíven, a technológiai korszakváltás környékén történt meg, amikor a filmipari digitalizáció egy addig soha nem tapasztalt celluloidfélést váltott ki. Az „analóg nosztalgia” és a celluloidszalaghoz mint fizikai tárgyhoz való cinefil, fetiszisztikus ragaszkodás¹⁶ szinte párhuzamosan szökkent szárba a digitális filmkép anyagtalanságának, immaterialitásának hangsúlyozásával, miközben a szoftvergenerált film létrehozása ugyanúgy energiát, anyagi és tárgyi erőforrásokat igénylő, nagyon is materális apparátussal működő, hardver- és számítógépfüggő iparág.¹⁷ Míg azonban az ezredforduló környékén, mások mellett, Laura Mulvey, Jennifer Baker, Laura U. Marks, Lucy Fife-Donaldson és Ian Garwood a használatból kiszoruló celluloidról mint a film „előregedő testéről” ír-

11 Lásd Fox–Alldred idézett szövegében.

12 ibid.

13 Grusin, Richard (ed.): *The Nonhuman Turn*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2015.

14 Kontturi, Katve-Kaisa: Moving matters of contemporary art: Three new materialist propositions. *AM Journal of Art and Media Studies* (2014) no. 5. pp. 42–54. loc. cit. p. 42. A „vibrant” kifejezéssel a szerző itt Jane Bennett: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Duke University Press, 2010) híres ökofilozófiai könyvének címét idézi.

15 Kontturi: *Moving matters of contemporary art*. p. 43.

16 A digitális korban jelentkező analóg nosztalgiáról bővebben lásd: Schrey, Dominik: Analogue nostalgia and the aesthetics of digital remediation. In: Niemeyer, Katharina (ed.): *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. London: Palgrave Macmillan, 2014. pp. 27–38.

17 A digitális (im)materialitásáról hasznos áttekintést ad Van den Boomen, Marianne – Lammes, Sybille – Lehmann, Ann-Sophie et. al. (eds.): *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009. és Garbys, Jennifer: *Digital Rubbish*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013. Kifejezetten a filmgyártás (többek között a digitális utómunka) ökológiai lábnyomát Nadia Bozak úttörő könyve világítja meg relatív módon: Bozak, Nadia: *The Cinematic Footprint*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2012.

tak,¹⁸ a klasszikus avantgárd (pl. Man Ray, Arnaldo és Bruno Ginanni-Corradini, Len Lye stb.), illetve kísérleti filmet (pl. később Isidore Isou, Norman McLaren, Harry Smith, Stan Brakhage, Cécile Fontaine, Jennifer West stb.) mindig is foglalkoztatta önnön materialitásának, a film anyagának direkt, közvetlen formálása, az alkotási folyamatba való leplezetlen bevonása.¹⁹

(Új) materializmus a kísérleti filmben

Peter Wollen felvetése szerint a film ontológiája iránti érdeklődés a hatvanas években váltott irányt, mikor Bazin fősodorbéli példairól a kísérleti filmre tevődött át, miközben hangsúlyai is megváltoztak: a Bazin-féle, emberi beavatkozás nélküli, technikai és fotokémiai valóságreprodukción helyett több experimentális filmest is a technikai és fotokémiai folyamatokkal való tudatos kísérletezés kezdett foglalkoztatni.²⁰ Ezzel lényegében a technológia nem emberi folyamatába a látható nyomokat hagyó alkotó lépett be. Stan Brakhage, George Landow, Kurt Kren, Paul Sharits vagy Malcolm LeGrice 1966 utáni változatos filmfelfizni játékokban tobzódó munkáiban triviális formai elemek (pl. tárgyak, kosz, ragasztás, képkockahatárok stb.) gerjesztettek észlelési megszakításokat és zavarokat. A „hibák” ilyen „előtérbe állítása” (*foregrounding*) azt az orosz formalisták (pl. Sklovszkij), illetve a Prágai Iskola nyelvészei (pl. Jakobson) által a költészetben beazonosított technikát idézi, mely a nyelvi automatizmusok lebontása (pl. szótagok, betűhalmazok szokatlan alkalmazása)

révén a művészet konstruált jellegére igyekszik rámutatni. Brakhage szerint e hibák előtérbe állítása „esztétikai szempontból úgy működik, mint egy visszavágás, (...) [a néző] kívágása (...) az eszképiista csomagolásból, emlékeztető a meszterkedésre, ami a művészet maga (mint például a fényfoltok vagy karcok saját filmjeimben).”²¹

A celluloid nyersanyag „megmunkálását” már a hetvenes évek kísérleti filmesei is konceptuális különbségek mentén gondolták el. Peter Gidal, ahogyan erre Wollen is felhívja a figyelmet, materializmus alatt nem csupán a film anyagának a felfedését értette, hanem alapvetően egy „illuzionista” médium „antiilluzionista” esztétikáját igyekezett kidolgozni. Gidal mellett érvelt, hogy a „strukturalista/materialista” filmnek nem csupán egy önreflexív alkotói gesztust, hanem a teljes mozgóképi folyamat demisztifikálását, a domináns mozi kritikáját kell célul tűznie: „A film dialektikája a laposság, szemcsék, fény és mozgás materialitása és a reprezentáltak feltételezett valósága közötti feszültségben jön létre. (...) minden film a saját készítésének a bizonyítéka (nem reprezentációja és nem reprodukciója).”²² Malcolm LeGrice ennél is továbbmegy, mikor a *Material, Materiality, Materialism* című 1978-as szövegében kijelenti, hogy a film anyagi alapja nemcsak a készítés eszközeiben, hanem a bemutatás pillantában is manifesztálódik, mivel a vetítési helyzet olyan „anyagi/materialis esemény”, melynek során „az aktuális valóság tudatosulása a filmnézési szituációban a materialis tudatosság modellhelyzetét teremti meg”.²³ Ahogy Ed Halter is utal rá, ezzel a film formáján túl a nézőre gyakorolt kognitív hatások tudatosítása is bekerült a célok közé.

Gidal és LeGrice gondolatai másképp csengenek három évtizeddel később, mikorra a digitális korszak rekon-

18 Erről részletesen írtam itt: Margitházi Beja: A pikkely-pixelről a kvantum-végtelenig. Látványosított textúrák és a késő kapitalizmus érzéki logikája a kortárs hollywoodi effekt-filmekben. *Metropolis* 27 (2017) no. 1. pp. 28–49. Lásd a *Nosztalgia és képzaj: a digitális médium „saját” textúrája* c. alfejezetet pp. 32–34.

19 A direkt vagy kameramentes, kézzel készült filmkísérletek filmtörténeti hagyományairól lásd: Schlicht, Esther – Hollein, Max (eds.): *Zelluloid: Film ohne Kamera – Cameraless Film*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2010.

20 Wollen, Peter: „Ontológia” és „materializmus” a filmben (1982). (trans. Müllner András) *Apertúra* (2010) tavasz. <http://uj.apertura.hu/2010/tavasz/wollen-ontologia-es-materializmus-a-filmben/> (Utolsó letöltés: 2019. 11. 03.)

21 Brakhage, Stan: A Moving Picture Giving and Taking Book. *Film Culture* (1966) no. 41. pp. 47–48. Idézi: Wollen ibid.

22 Gidal, Peter: Theory and definition of structural/materialist film. In: Gidal, Peter (ed.): *Structural Film Anthology*. London: BFI, 1978. pp. 1–21. loc. cit. p. 1.

23 LeGrice, Malcolm: *Material, Materiality, Materialism* (1978). In: Uő.: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI, 2001. pp. 164–172. Idézi: Halter, Ed: *The New Materialism. Printed Project* (2012) no. 15. pp. 87–91. loc. cit. p. 89.

textualizálta a 'film', 'médiium' és 'nyersanyag' fogalmát, így a celluloid értékét is. A kilencvenes évektől ezzel a technikával dolgozó experimentális filmek „újmaterializmusa” éppen erre a megváltozott értékrendre reflektál, melyben egyszerre merül fel a film, illetve a mozi „halálának” gondolata, illetve ezzel párhuzamosan a filmes örökség archiválásának, illetve restaurálásának formátum- és hordozófüggő, tárolási és etikai kérdései. A 16 mm-es és 35 mm-es celluloidszalag használata látható nyomokkal járó fizikai, kémiai beavatkozást (karcolás, fehérítés, festés, emulzió eltávolítása), illetve intenzív kézi munkát feltételez,²⁴ ahogyan erre a „kézműves (hand-crafted, hand-made) film” terminus is utal, az alkotó testét, a dolgozó kéz beavatkozását, az anyagok átalakítására, megmunkálására tett erőfeszítéseit érzékeltetve.²⁵ A hatvanas-hetvenes évek strukturalista, materialista hagyományán és az ezredvégi analóg nosztalgian túl, ez a fajta újmaterialis gyakorlat tehát felér a filmkészítésről, illetve a szélesebb értelemben vett technológiai és kulturális elavulásról alkotott kritikai állásfoglalással.²⁶

A *The Rub* alkotóinak kezei között a celluloid materialis szempontból is többfunkciós nyersanyag lesz. A cellulóz-acetát vagy poliészterszalag sajátos tulajdonsága, hogy nemcsak a rá rögzített film, hanem a környezeti körülmények (hőmérséklet, nedvesség, fény) és a használat (vetítés, tárolás, megjelölés) archeológiai dokumentuma is: fényérzékeny kémiai emulziója materialis szempontból egyszerre tartalmazza az eredeti felvétel indexikusan rögzített képeit, és az idő múlásával rákerült fizikai kopás, fakulás, esetleg karcolás, szennyeződés nyomait. Peter Delpout (*Lyrical Nitrate*, 1991) vagy Bill Morrison (*Decasia*, 2002;

Dawson City: Frozen Time, 2016) a némafilmek természetes roncsolódását alkotásaikba komponáló gyakorlattal²⁷ szöges ellentétben Lichter és Máté a „kontrollált roncsolás”, vagyis a szándékos, koncepciózus bomlasztás eljárását választja, amivel a celluloidot felgyorsított fizikai, kémiai és biológiai degradáció tárgyává teszi, hogy végül rezisztens, de materialisan érzékeny médiumként mutassa fel. A benjamin aurával felruházódó celluloidszalag valóban nem világra nyíló ablak többé, hanem vászon, avagy fehér lap, melyen a technológia, az emberi kéz és az ökológiai-természeti folyamatok egymás után hagyják ott a nyomaikat, és amelyet a vetítés vibráló, intellektuális és érzéki információkban tobzódó élménnyé fordít le. Ilyen értelemben tehát a *The Rub* újmaterializmusa a film anyagiségének performatív felmutatásában, a humán és nomhumán közti dinamikus interakció tematikai és vizuális összekapcsolásában valósul meg, a textúrák, rétegek, illetve a teljes apparátus vonatkozásában.

Textúrák: a celluloid öko-esztétikája

A filmkészítők eljárásainak egyik inspirációs forrása Steven Woloshen animátor és filmkészítő saját kiadású „receptgyűjteménye,” mely olcsó és egyszerű módszereket mutat be a roncsolás technikai kivitelezésére, illetve a sérült, károsodott filmszalagok új, kísérleti művekbe való integrálására.²⁸ Woloshen takarékoság jegyében

24 Lásd pl. Peggy Ahwesh: *The Color of Love* (1994), Naomi Uman: *Removed* (1999), Jennifer Reeves: *Fear of Blushing* (2001), Christina Battle: *Buffalo Lifts* (2004), Elke Groen: *Tito-Material* (1998), Glen Fogel: *Endless Obsession* (2000), Peter Tscherkassky: *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005), Roger Beebe: *TB TX Dance* (2006), Luther Price: *Inkblot #40: Sleep* (2011). Egyes alkotók (pl. Ahwesh, Reeves, Fogel, Beebe) az analóg technikát digitálissal vegyítik. *ibid.* p. 90.

25 *ibid.* p. 90.

26 Frederique Devaux és Alia Seyd néhány filmjét elemzi így például Beugnet, Martin – Knowles, Kim: The aesthetics and politics of obsolescence: Hand-made film in the era of the digital. *Moving Image Review & Art Journal* (2013) pp. 55–64. A forgatókönyv nélküli, improvizatív és részvételi eljárásokon alapuló, a nyersanyag manipulációjára épülő alkotás folyamat jellegét hangsúlyozó *process cinema* elnevezés ezt a fajta filmkészítést ahhoz hasonlítja, mint amit a punk és postpunk DIY esztétikák, vagy a festészetben az action painting, az irodalomban a spontán próza, a zenében az improvizáció testesít meg. Lásd: MacKenzie, Scott – Janine Marchessault (eds.): *Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age*. Quebec City: McGill-Queen's Press, 2019. p. 4.

27 Erről bővebben lásd: Chare, Nicholas – Watkins, Liz: The matter of film: *Decasia* and *Lyrical nitrate*. In: Barrett, Estelle – Bolt, Barbara (eds.): *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' Through the Arts*. London–New York: I. B. Tauris, 2013.

28 Woloshen, Steven: *Recipes for Reconstruction: The Cookbook for the Frugal Filmmaker*. Montreal: Scratchtopia Books, 2010.;



The Rub

született kézikönyve olyan újrahasználható vagy könnyen beszerezhető, költségkímélő anyagokat és összetevőket, kézenfekvő módszereket ajánl a celluloid megmunkálására, melyek egyfelől az utóbbi évek hasonló, kísérleti filmek által összeállított do-it-yourself típusú receptkönyveit idézik,²⁹ másfelől pedig összhangban állnak a fenntarthatóság ökológiai megfontolásaival. A *The Rub* ökonomikus alkotás: készítői zéróhoz közelítő költségvetéssel, meglévő anyagokból, az újrahasznosítás jegyében hoznak létre művészetet.³⁰ Nátrium-hipoklorittal (hipó) fakitják, marják az emulzióban őrzött eredeti színeket, formákat, és/vagy, ezzel mintegy ellentétesen, kézi festéssel visznek fel új színeket és mintákat; a természeti környezetet leginkább bekapcsoló eljárásuk pedig tejjel, gyümölcsökkel összezsomagolva ássák földbe, teszik ki bakteriális erjedés, rothadás folyamatainak a filmszalagokat,³¹ hogy végül újra filmmé, mozgó képpé illesszék össze.

A Scott MacDonald által a mottóban felvetett öko-materialista nézőpontból a film anyagi apparátusa (a nyersanyagtól a felvételi és vetítési technológiáig) eredendően a természeti (ásványi, növényi, állati) és kulturális-technikai hatások érintkezését testesíti meg. MacDonald szerint az emberi technika környezetromboló erejének ellensúlya az a fajta, pl. Sharon Lockhardt, Andrej Zdravič, Peter Hutton vagy James Benning által művelt, kontemplatív öko-film lehet, mely hosszú beállításával, figyelmet fókuszáló képeivel visszavezet a természethez, vagyis kert tud lenni a modern élet és tömegmédiá *gépezetében*.³² A *The Rub* ökoesztétikája nem kitartott tájképekkel és nem is brakhage-i molylepkeszárnyakat és növényeket filmszalagra préselő (*Mothlight*, 1963) közvetlenséggel, hanem éppen ellenkező nyomvonalon formálódik. A Benning filmjeit elemző Silke Panse szerint az ökoesztétikai megközelítéshez nem feltétlenül szükséges természeti témák vagy tájak

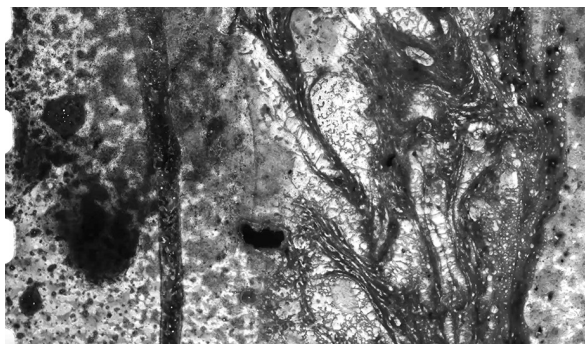
Woloshen, Steven: *Scratch, Crackle & Pop! A Whole Grains Approach to Making Films without a Camera*. Montreal: Scratchtopia Books, 2015.

29 Hill, Helen (ed.): *Recipes for Disaster: A Handcrafted Film Cookbooklet*. Halifax–New Orleans, 2001. Magánkiadás. (Online: http://www.filmlabs.org/docs/recipes_for_disaster_hill.pdf – Utolsó letöltés: 2019. 11. 03.) Hill fénymásolatban, illetve online terjedő zine-jének példájából inspirálódva lásd még: Worm Collective: *To Boldly Go: A Starter's Guide to Hand Made and D-I-Y Films*. Rotterdam, 2008. Magánkiadás.; Ramey, Kathryn: *Experimental Filmmaking: Break the Machine*. Burlington MA: Focal Press, 2015.

30 Az alkotók elmondása szerint leselejtezett, de gyűjtőktől, mozigépészekről olcsón vásárolt felvételeket egyaránt felhasználtak. Lásd: Soós Tamás: „Tarr Bélát szívesen elástem volna”. Interjú Lichter Péterrel és Máté Borival.

31 Horváth Bálint: A művészet nem kincskeresés. Beszélgetés Lichter Péterrel a *The Rub* társrendezőjével. magyar.film.hu (2018. 06. 14.) <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/lichter-peter-a-muveszet-nem-kincskereses.html> (Utolsó letöltés: 2019. 11. 03.)

32 MacDonald, Scott: *The ecocinema experience*. pp. 17–42.



The Rub

megjelenítése – vagyis öko-film és ökoesztétika nem feltételei egymásnak.³³ A képek és az alkotó ugyanúgy részei a világnak, ahogyan filmjének tárgya is; együttesen alkotják a környezetet, hármójuk immanenciája ezért lehet egyszerre ökológiai és etikai kérdés.³⁴ Panse szerint az alkotóknak, így a kísérleti filmesnek is, ki kell lépnie a laboratóriumi izoláltság és a világtól való szétkapcsoltság állapotából, és úgy kötni össze az esztétikait az ökológiával, hogy a környezeti folyamatokból láthatóvá váljon mindaz, amit nem, vagy csak nehezen lehet „közvetlen módon észlelni”.³⁵ Ilyen értelemben az ökoesztétika inkább erők, rejtett összefüggések megragadásán és nem tudatos cselekvéseken vagy ökológiai témákon keresztül hat.

A *The Rub* elásott celluloidja a filmi nyersanyag „vizszavezetése” a természetbe. A komposztálás ökotudatos, környezetkímélő, hulladékcsökkentő hétköznapi gyakorlatának performatív felidőzésén, imitálásán túl a filmkészítők ezzel a gesztussal a filmszalag rendeltetészerű működését terjesztik ki, amennyiben a föld alatti mikrobiológiai folyamatokat „dokumentáló”, a szabad szemmel nem látható mikroorganizmusokkal közvetlen kontaktusba kerülő

emulzió később, a vetítés során a bioszférában ráexponálódott erjedési, rohadási folyamatokat fordítja le látványra. Ezzel a „bomláskomponálással”, ahogy Jürgen Reble (és a Schmelzdahin csoport) vagy Jennifer Reeves hasonló kísérleti filmes gyakorlataira utalva Emilie Vergé ezt a módszert nevezi, az alkotók a természeti úton előidézett roncsolódást „formaalkotó eljárás-ként használják, és az így keletkezett mintákra és színekre absztrakt motívumként tekintenek”.³⁶ Ez a kameramentesen létrejövő, ökoesztétikai vizualizáció az elmúlásról, élet és halál materialitásáról (l. Atya szelleme, Yorick koponyája) elmélkedő, egyúttal azt meg is testesítő film erős, jól beazonosítható látványeleme lesz. Más textúrát eredményeznek ugyanis a különböző vegyszeres (hipó), avagy kézműves (festés, karcolás) beavatkozások, illetve a biokémiai (bakteriális) degradáció,³⁷ és a formájuk, mintázatuk, sőt színük is eltérő: a zöld-sárga árnyalatok például nátrium-hipoklorit jelenlétére, a kék-piros foltok természetes rothadásra utalnak. Ez a materiális diverzitás éppen azon emberi és nem emberi közti kölcsönhatások és „folyamatok” iránt érzékenyíti a nézőt, amit az újmaterialista kezdeményezések is tudatosítani igyekeznek.

Rétegződések: humán és nonhumán között

A *The Rub* a képért felelős anyagságok közötti játékeret az eredeti filmszalag felismerhető, olvasható részleteivel nyitja meg. A filmszereplők kicsipkézett, hiányos, gyűrött képe tárgyiasítja igazán a roncsolást, azt, ahogyan az alkotók, mintegy ellenarchivistákként nem megőrzik és konzerválják, hanem tönkreteszik a celluloidkockákat,

33 Hasonlót erősít meg Lányi András: Öko-esztétika. In: Keserü Katalin (ed.): *Természetművészet – változatok*. Katalógus. Budapest: Múcsarnok–MMA, 2016. pp. 33–39.

34 Panse, Silke: Ten Skies, 13 Lakes, 15 Pools – Structure, immanence and eco-Aesthetics in the Swimmer and James Benning’s land films. In: Pick, Anat – Narraway, Guinevere (eds.): *Screening Nature: Cinema Beyond the Human*. Oxford–New York: Berghahn Books, 2013. pp. 37–59. loc. cit. p. 37.

35 *ibid.* p. 44.

36 Vergé, Emilie: *Decomposition as Composition: Analog Experimental Film and the Physico-Chemical Process*. Conference on Precarious Aesthetics, Berkeley Center for New Media, University of California, Berkeley, October 15–17, 2015. Kézirat. (Köszönet Blos-Jáni Melindának a referenciáért.)

37 Vergé külön tipológiát alkot meg a hevítés hatására keletkező emulziórepedések, a kémiai kezeléstől kicsapódó sók kristályszerkezete, a penészfoltok és színes buborékok stb. textúráinak megkülönböztetésére. Lásd: Vergé: *Decomposition as Composition*.



The Rub

melyek pusztulását, Paolo Cherchi Usai archivista szavaival, „lehet fékezni vagy lassítani, de teljességgel feltartóztatni lehetetlen”.³⁸ Közelmúltbeli európai szerzői (pl. Lars von Trier: *Melankólia* [*Melancholia*, 2011]; Jacques Rivette: *Ki tudja* [*Va savoir*, 2001]; Claire Denis: *Kínzó mindennapok*, [*Trouble Every Day*, 2001], stb.) és hollywoodi filmek (pl. Richard Donner: *Bérgyilkosok*, [*Assassins*, 1995]; Doug Liman: *Bourne-rejtély* [*The Bourne Identity*, 2002]; Len Wiseman: *Underworld*, 2003. stb.), de Chaplin-klaszszikus, híradó- és dokumentumfelvételek egyaránt tárgyát képezik az elásás és későbbi exhumálás szimbolikus temetési és feltámasztási eljárásának, mely egyfelől felidézi, másfelől teljességgel kifordítja azt, amit Giovanna Fossati a film archivumi (*archival*) életének, vagyis a „film-tárgy” archivumba kerülése utáni folyamatok és eljárások összességének nevez.³⁹

A palimpszesztechnika⁴⁰ főleg a prológus után, a színek megjelenésével bontakozik ki, mikor egyre gazdagabb és észlelhetőbb lesz a rétegződés, és a felszínnek közötti viszonyrendszer. Az organikus-absztrakt textúrák ökoesztétikáján túl ez a közöttiség a film hagyományosan

antropocentrikus médiumában egy eltűnőben lévő, bizonytalan emberi jelenlétet (női és férfialakok) és humán kultúrát (játékfilmek, sztárok) vázol fel. A biokémiai folyamatok alkotóerejét látványosító, ugyanakkor kontroll alatt tartó képeket nézve a *valamiként-látás* és *benne-látás* váltakozó játékától függ,⁴¹ hogy a médium és a téma között hogyan oszlik meg a figyelmünk: nézőpont kérdése, azt látjuk-e hogy, az eredeti filmeket a rajtuk rögzített emberek képével együtt hogyan eszi meg a szín pompás bomlás, vagy hogy a nonfiguratív, festőien absztrakt textúrák között rendre kitüremkedő emberi alakokra figyelünk fel. Bárhonnan is nézzük, a közös keretbe foglalt természeti és emberi, halál és élet, pusztulás és fennmaradás végeredményben a nonhumán és humán tényezők materiális viadaláról tudósít, mely a nonhumán oldal felülkerekedésébe látszik torkollni.

Lichter és Máté filmjének a kísérleti szcénán belül is rendhagyó jellegét egyórás játékidéje és a shakespeare-i referencia erős kerete adja. A számtalan megfilmesítés, klasszikus, illetve kísérleti színházias előadás ellenére a dán királyfi történetéből még nem készült ilyen hosszú

38 Cherchi Usai, Paolo: *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: British Film Institute, 2001. p. 17.

39 Fossati, Giovanna: *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.

40 A palimpszeszt eredetileg olyan pergamenlap, melyre több rétegben írtak szövegeket, az újabb kedvéért levakarva egy korábbit.

41 Wollheim, Richard: *Valamiként-látás, benne-látás és a képi reprezentáció* (trans. Papp Zoltán). In: Bacsó Béla (ed.): *Kép fenomenon valóság*. Budapest: Kijárat Kiadó, 1997. pp. 229–241.



The Rub

70
 experimentális film.⁴² Hamlet kihagyásokkal szabdalva, Hajdu Szabolcs által felolvasott monológjai és a *The Rub* képei kölcsönös függésben értelmezik egymást: a protagonista elmélkedéseinek a roncsolt látvány ad testet, a hiányzó szereplőket és párbeszédeteket a felbukkanó, felismerhető filmképek idézik meg és látják el intertextuális utalásokkal: a meggyilkolt Apa szellemével való találkozás különböző jeleneteiben a visszafelé öregedő, vagyis fiatalodó Benjamin Buttont formáló Brad Pitt (David Fincher: *Benjamin Button különös élete* [*The Curious Case of Benjamin Button*, 2008]), Arnold Schwarzenegger (Jonathan Mostow: *Terminátor 3: A gépek lázadása* [*Terminator 3: Rise of the Machines*, 2003]), a fővámpírt alakító Bill Nighy (*Underworld*) roncsolt, de felismerhető közelképei mind antropomorf, de a humán és nonhumán létformák közti határt feszegető karaktereket idéznek; a lakomázó udvari népet kárhóztató Hamlet szavait kísérő *Melankólia* esküvői vacsorajelenete, majd a film főszereplőinek további feltűnései az emberi lét törekenységének, végességének jelentésrétegeit erősítik. A spektrális, kísérletes humán jelenléte másikként emelik az Ophelia gyászszertartásán kifakadó, a veszteségek és csalódások nyomán meghasonulni látszó Hamlet szavai („Ki az, kinek fájdalma úgy az égbe fölkiált (...)? Az én vagyok, Hamlet a dán.”), melyet a saját tükörképei előtt tébláboló Chaplin három párhuzamosan filmszalagon is megjelenő alakja

fest alá. De hasonló rétegződés, egymásbajátszás valósul meg akusztikai szinten is akkor, mikor régebbi, csak dialógusaikban bevágott filmek (pl. Roger Corman két műve mellett Laurence Olivier: *Hamlet*, 1948; John Borman: *A játéknak vége* [*Point Blank*, 1967] vagy Don Siegel: *Testrablók támadása* [*Invasion of the Body Snatchers*, 1956]) párbeszédei keverednek Hajdu/Hamlet hangjával, és a Horváth Ádám Márton által kreált soundscape-ekkel – annyi különbséggel, hogy a hangsáv, még ha zörejek, természeti és tárgyhangok kíséretében is, de sértetlenebbül látszik őrizni az emberi jelenléte, mint a képek.

Apparátus: nonhumán gépezet

A filmszalag materiális jelenlétére semmi sem figyelmeztet egyértelműbben, mint a filmkockák szám- és betűkódokkal ellátott, elkeretezett perforációi és hangsávjai, melyek a Peter Gidal által előírt „demisztifikációs” programot vagy a Brakhage-féle „foregrounding”-ot idézik. A nyersanyag és a munkafolyamat felfedésével, a valóságillúzió lebontásával a *The Rub* vertovi önreflexióval (*Ember a felvevőgéppel* [*Chelovek s kino-apparatom*, 1929]) teszi több szinten is transzparenssé a filmi gépezet materialitását, „a képkockák közti különbség”-től a vetítés mechanikai apparátusáig, és ezzel nemcsak a

⁴² Cartelli, Thomas: *Reenacting Shakespeare in the Shakespeare Aftermath. The Intermedial Turn and Turn to Embodiment*. New York: Palgrave Macmillan, 2019. pp. 255–291.

transzcendentális szubjektumot, de a Baudry által leírt teljes antropocentrikus reprezentációs rendszert is sarkaiból fordítja ki.⁴³ Lichter és Máté ugyanakkor a found footage-ot nem egy olyan tömegkultúra- vagy Hollywood-kritika jegyében használja, ahogy azt Vertov vagy később pl. Bruce Connor (*A Movie*, 1958), illetve Guy Debord (*Society of Spectacle*, 1973) kísérleti filmjei tették. Megközelítésük analitikus-cinefil, a szalagok boncolásával, preparálásával a film és a mozi materiális továbbgondolásának lehetőségét firtatják: a prológusban és a végefőcímekben feltűnő stúdiológók vetítógépbe rosszul befűzött, agyonkopott filmtekercset idéznek; Hajdunak a hamleti karakteren fogást kereső, a szöveghez hangot, habitust illesztő kísérletezései a próbát is az előadás részévé avatják, így a szaggatottság és a töredékesség ugyanannak az alkotói intenciónak a része lesz, ami a meghúzott, monológjaira redukált shakespeare-i szövegben is megnyilvánul.

Címével összhangban,⁴⁴ a *The Rub* öt hosszabb közzjátékot is tartalmaz, ami a filmes apparátus további részleteinek, a vetítés materiális feltételeinek prózai, tárgyilagos felmutatásával zökkenti ki szándékosan a nézőt az érzéki, pulzáló képkockák hipnotikus összjátékába való belemerülésből. Az intermezzókban egy mozi különböző helyszínei tűnnek fel, először a folyosók, majd a nézőtér, a moziszékek és az üres fehér vászon képei, amit Olivier Hamlet-filmjének hangjai kísérnek. Ezeknek a képmező közepét elfoglaló, érezhetően más formátumú és textúrájú, térfigyelő kamera felvételeit idéző, személytelen, statikus képeknek az eredetére is fény derül, amikor videókazetta-csere hangjaira kék képernyőre vagy más házi felvételekre vált a látvány. A videokép tipikus, csíkozott, elektronikus glitch-ei a szintén idejétmúlt, leselejtezett, nosztalgikusan fetisizált VHS-formátumnak állítanak emléket; a néha bevillanó, időködös home video képek egy többszörös felvételeket, rétegzett, eltűnő emlékeket tartalmazó médium, illetve az elektronikus kép „törekenységét” és múltékonyságát kapcsolja a celluloidéhoz.



The Rub

A beékelt közzjátékok a fokozatosság jegyében visznek közelebb a folyosótól a nézőtérre át a gépházig, a filmszalagokat látvánnyá fordító gépezetig – egy csehszlovák márkájú vetítógéphez. Az analóg kijelzők, orsók, tárcsák, dobozok és filmtekercsek statikus közelképei után, Hamlet cselekvési szándékával párhuzamosan mozgásba lendül a gépezet is, felgyulladnak lámpái, tárcsára kerülnek a filmtekercsek és felvillannak az első fénysugarak és árnyékok. A celluloid tárgyiasítása így válik totálissá az apparátus minden szintjén: miközben a filmbeli filmben, Hamlet monológjai közben az egymás mellé helyezett filmszalagok anyagi valóságukban, optikailag is megjelennek, a gépházban is feltűnik a befűzött, mozgásba lendült celluloidkópia. A kör bezárul, a kivetített mozgóképek párbeszédfoszlányokkal kísért árnyéka mindenféle látszólagos emberi beavatkozás nélkül visszavetül a vetítógépre.

Ez a nonhumán (vagy poszthumán) atmoszféra azzal válik egyre kísértetiesebbé, hogy a felfedett apparátus éppen a célját, értelmét látszik elveszíteni akkor, amikor a filmek tapintható, több oldalról feltárt jelenlétéhez az élő, hús-vér emberek (nézők, személyzet, mozigépész) totális hiánya társul. A *The Rub* olyan módon billenti ki a hagyományos filmek antropocentrizmusát, hogy nemcsak

43 Baudry, Jean-Louis: A filmi apparátus ideológiai hatásai. (trans. Huszár Linda) *Apertúra* (2006) ősz. <http://apertura.hu/2006/osz/ baudry> (Utolsó letöltés: 2019. 11. 03.)

44 A hamleti nagymonológban Shakespeare az elmúlásba, álmódásba belefeledkezést megtörő kételyre használja a kifejezést: „*To die, to sleep; / To sleep, perchance to dream – ay, there’s the rub: / For in that sleep of death what dreams may come / when we have shuffled off this mortal coil, must give us pause.*” Arany János fordításában: „*Meghalni – elszunnyadni – és alunni! / Talán álmódni: ez a bökkenő; / Mert hogy mi álmok jönnek a halálban, / Ha majd leráztuk mind e földi bajt, / Ez visszadöbbszent.*” (Nádasy Ádám „baj”-ként fordítja a „rub”-ot, a filmben ez a változat hangzik el.)

az emulzióról lúgozza ki, rohasztja le a figuratív elemeket (színészek, karakterek, emberi alakok), de a nézőtérrel, a gépházból is eltünteti a „humán faktort”, miközben a nonhumán alkotóerejét hangsúlyozza, és végül főszereplőjét is kivégzi. A haldokló Hamlet utolsó szavait valóban csönd, surrogó gépezet és a másodpercekig üresen futó celluloidkép követi, hogy a végül újra beálló sötétséget a szemerkélő eső hangja borítsa be.

„Folyamatosan képeket gyártunk és veszítünk, mint minden emberi test, amely biológiai élete során sejteket termel és használ el. Ennek nem vagyunk mindig tudatában, ami legáltalább annyira jó, mint amennyire elkerülhetetlen” – helyezi szélesebb perspektívába a filmarchiválás kérdését Cherchi Usai a jövő filmkurátorainak szerkesztett tizennégy pontos kiáltványában, melyet egy film nélküli, filmen túli világ megidézésével zár: „Jobb ha tisztában vagyunk vele, hogy a világ nem érdekelt a filmmegőrzésben. Az emberek képesek, és képesnek kell lenniük, film nélkül élni.”⁴⁵ Az újmaterializmus felvetése szerint a klímakatasztrófa, a globális kapitalizmus, a migrációs hullámok, a génmódosítás, a digitális és virtuális technikák korában sem az élet vagy halál filozófiai kérdéseivel, sem a táplálkozás, a rekreáció vagy a hétköznapi élet legtriviálisabb mozzanataival nem foglalkozhatunk anélkül, hogy ne szembeesüljünk környezetünk egyre radikálisabb materiális átalakulásával. A lokális és a globális után a planetáris perspektívával és az ember jócskán átalakuló helyével való megbarátkozás része a dolgok, tárgyak, műalkotások anyagi összetettségének megfigyelése és megértése.⁴⁶ A *The Rub* nem egy megkésett strukturalista/materialista film, és lényegét tekintve nem elsősorban *Hamlet*-adaptáció, hanem a (film)enyészetet megtestesítő, az emberi jelenlétet elhalványító, a kortárs szemléletváltó folyamatokba illeszkedő mű. Mi van a filmekben, és mi van a filmekben túl? – teszi fel a kérdést, amire a saját haldoklását konzerváló és egy halál utáni, poszt- és nonhumán világról tudósító filmmel válaszol.⁴⁷

Beja Margitházi

Material movement

Eco-aesthetics, nonhuman apparatus and staging filmic materiality in the *The Rub* (2018)

Creators of Hungarian experimental film *The Rub* (2018) submit 35mm and 16mm archive stock to various hand-made and environmental-organic processes to finally retell Shakespeare's *Hamlet* 'from within the mind of the protagonist.' Considering the material aspects of human and environmental filmmaking as a physical work, Margitházi interprets Péter Lichter and Bori Máté's piece as a manifesto about film (and cinema) in a post-digital era, in which they approach celluloid in its mortal materiality, as a subject of chemical and physical degradation. Under the considerations of 'New Materialism', the article looks through the three different, but organically interwoven levels of *The Rub*'s textures, layering, and apparatus, exposing the eco-aesthetic aspects of filmmaking, and the ways it switches human and nonhuman, living and inanimate, technical and natural practices into a reflected and disturbing continuum.

45 Cherchi Usai, Paolo: The Lindgren Manifesto: The Film Curator of the Future. *Journal of Film Preservation* (2011) no. 84. p. 4.

46 Coole, Diana – Frost, Samantha: Introducing the New Materialism. In: Uők. (eds.): *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. pp. 5–6.

47 A *The Rub* 2019 őszétől szabadon elérhető itt: <https://vimeo.com/244629484> (Utolsó letöltés: 2019. 11. 03.)

[K r i t i k a]