

Szirmai Panni KÖLTÉSZET ÉS KÖRNYÉKE [5]

A kollázs a jelenségek megragadásának és átértelmezésének a klasszikus avantgárd óta meghatározó eleme. A huszadik században a kísérleti költészet eszközkészletébe is bekerült a különböző eredetű részletek kombinációja.

művészi döntés kérdése

A francia szó jelentése: ragasztani, összeilleszteni[1]. Először[2] Pablo Picasso és Georges Braque kubista kollázsai kapcsán használta a kifejezést Guillaume Apollinaire a tízes évek elején[3]. A kollázs eleinte a különböző elemek együttes jelenlétére utalt, később a jelentés bővült. A módszer lényege, hogy az eredeti kontextusokból kiemelt elemek új értelmezési keretbe kerülnek[4], és a kompozícióban a töredékek az eredetitől független asszociációkat teremtenek. Műfajokon átívelő sajátossága miatt a kollázst a kísérleti irodalom is használja. Művészi döntés kérdése, hogy mi lehet kollázs-alapanyag: buszjegy, névjegykártya, söröskupak vagy akár madártoll. A mindennapi tárgyak meglepő társaságba kerülnek a képen. De hogyan jutott el a kollázs a kubistáktól a kísérleti költészetig?





Hannah Höch, Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany, 1919-20, flickr.com

Egyáltalán: besorolható a kollázs a hagyományos művészettörténeti kategóriák szerint? Műfajelméleti szempontból a kollázs és a montázs megkülönböztetése problémás. Mindkét módszer különböző elemek összedolgozására épít, az

eredmény is hasonló. Mégis van különbség köztük: a kollázs térbeli – statikus – kapcsolatot jelöl, a filmes szaknyelvből származó montázs – esetenként mozgó elemekre építő – időbeli összefüggést^[5]. Másrészt a „montázs” kifejezést köznapi értelemben elsősorban olyan művekre használjuk, amely különböző részletekből (film, fotó) épül egygé. Ezzel szemben a „kollázs” eltérő anyagokból dolgozik (bár a hétköznapi szóhasználat gyakran összekeveri a két rokon jelenséget^[6].) Marjorie Perloff elmélete szerint a két módszer ugyanakkor a jelenségnek két oldala. Mindkettő a meglévők dekonstrukciójából indul ki, majd új összefüggéseket hoz létre az összetevők (tárgyak vagy narratív részletek) között. A két módszer közötti eltérés külsőleg is felfedezhető: a montázs az elemek összeillesztésének észrevétlenségére, a „történet” folyamatoságára törekszik, a kollázs épp ellenkezőleg, a meglepő összehatás érdekében kiemeli az „összeragasztás” tényét. Az értelmezésekben vannak tehát átfedések, és nehéz pontosan meghatározni, mi a különbség köztük.

játékosság

Bár a kollázs, mint kifejezőeszköz a képzőművészet közegében született, fejlődése során kiterjedt a (kísérleti) irodalomra, mindenekelőtt a költészetre. A műfajban rejlő játékosság és a szabad asszociációra épülő határtalan kombinációs lehetőség a futuristákat is megihlette^[7]. Carlo Carrà futurista művész a kollázst „intuitív öndefiníciós eszközként” jellemezte^[8]. A futurista szövegalkotási módszer, a szabad asszociációra építő *parole in libertà* is a kollázs-technikát idézi, itt az egymás mellé kerülő betűk, számok, szó-töredékek hangsúlyos tipografikus megoldásokban öltenek testet.

A kollázs kialakulása^[9] összefügg a tömegkommunikáció kezdeteivel. David Banashelmélete szerint a kollázs műfajttörténetének felvázolása során a művészettörténészek az újság és a hirdetések a művészeti gyakorlatra tett hatását elhanyagolták^[10]. Az amerikai kutató a kollázs születésének kulturális környezetét vizsgálja, az újságokban megjelenő reklámok látványvilágának tükrében. Az első világháború előestéjén a mindennapi élet jellemző tárgyai között a napilapok (és benne a hirdetések) egyre fontosabb szerepet töltenek be az urbánus társadalomban. A kortárs kulturális közeg lenyomatait műveken is megtaláljuk. Képzőművészeti technikaként ekkor születik meg az újsághirdetéses kollázs – írott és képi elemek megfelelő arányú kombinációjából. Picasso kollázsain újságvágások, hirdetések is többször megjelennek, bár mára kibogozhatatlan, hogy a kollázs praktikus megvalósítását mennyiben inspirálta a napilapok mozaikszerű tördelése, a kor meghatározó sajtóterméke bekerült a művészet közegébe.



Lamberto Pignotti: Letteratura e futuro 1966, fondazionebonotto.it

A dada és a szürrealizmus is használta a kollázs műfaját, a szokatlan társításokkal elérhető meglepő összhatás volt a cél[11]. A dada szellemiségének fontos eleme a véletlenszerűség, a meghökkentés, és ennek kiváló eszköze a kollázs. A német Kurt Schwitters munkái és Picasso kubista csendéletei között mégis nehezen fedezhető fel formai hasonlóság. A dadaisták a legkülönbözőbb elemeket használták, nyugtalanító hangulatuk erősen eltér a kubista felfogástól, amely a festészetet a térbeliség felé nyitotta meg a kollázssal[12].

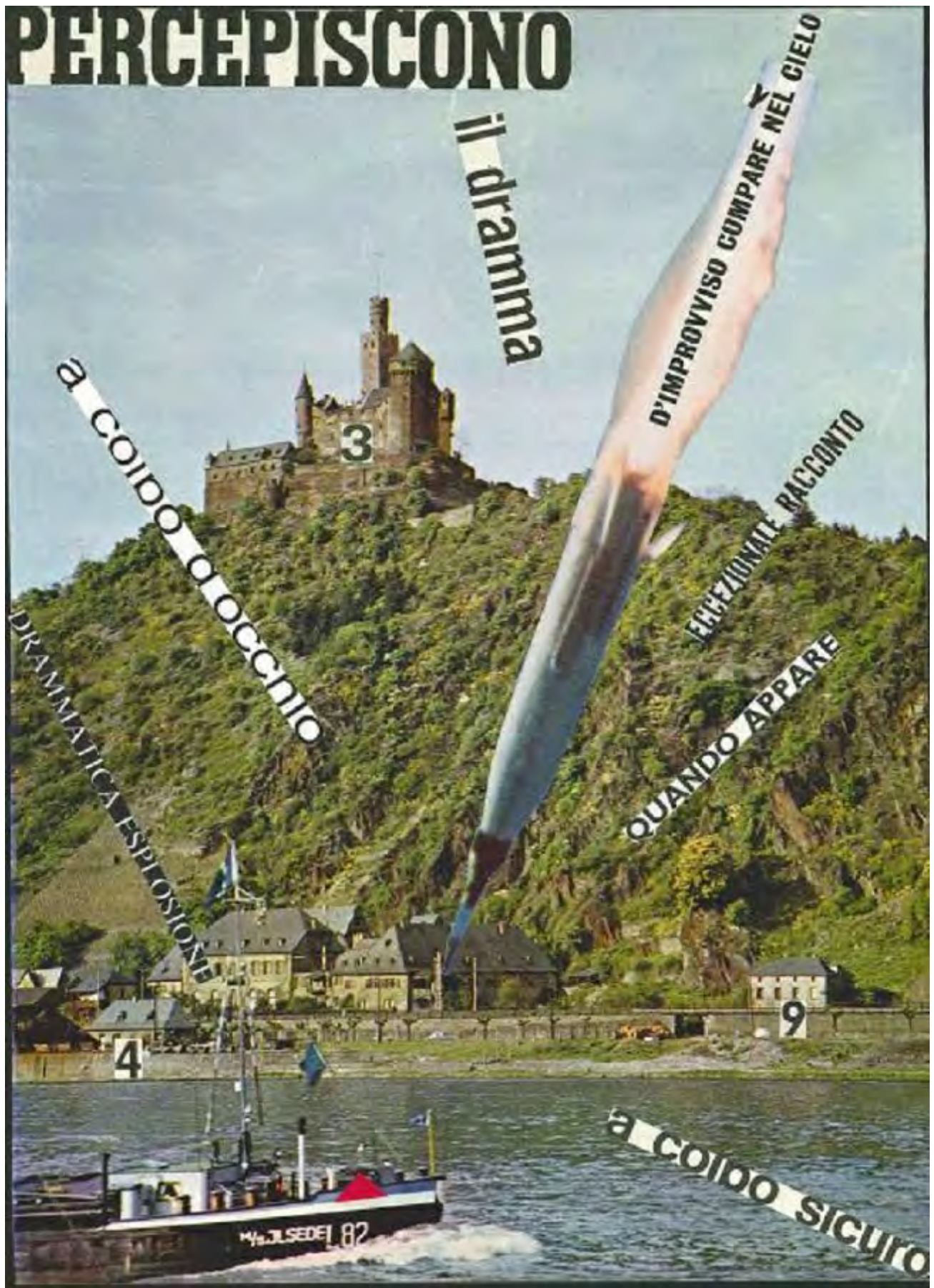
kreatív lehetőség

A kísérleti művészek eleve vonzódnak az újraértelmezéshez, a kollázst is hamar beemelték alkotói gyakorlatukba. A sokrétű fejlődésnek indult experimentális irányzatok közül a konkrét-vizuális vonal hasznosította leginkább a kollázs kreatív lehetőségeit. Olaszországban különösen népszerű lett a műfaj. A hatvanas-hetvenes években aktív költészeti csoportosulás, a *Gruppo 70* alkotói kísérleteztek a szöveges és képi elemek kollázsba szerkesztésével[13]. A „Hetvenes csoport” meglepő fordulattal 1963-ban alakult[14], a jövőbe tekintő társaság a kortárs kultúra jelenségeinek tükrében kívánta új alapokra helyezni a költészetet. A gazdasági fellendüléssel összefüggésben megjelenő tömegkultúra térhódítása, a televízió, telefon és a divatlapok széles körű elterjedése nyomán a közönség (kulturális) igényei is átalakultak.



Lucia Marcucci: É guerra eroi 1965, artelibro.it

Felgyorsult a világ, amire a művészetnek is reagálnia kellett. A Gruppo 70 csoport alapítói, Lamberto Pignotti (költő) és Eugenio Miccini (költő, szemiológus) a technológiai költészetben találták meg a megváltozott kultúrafogyasztási szokásoknak megfelelő művészeti formát. A költészet kilépett az utcára[15], és hétköznapi ember számára közérthető módon jelent meg. A kollázs születése kapcsán már felmerült a média szerepe, az újságok és hirdetések egyre nagyobb számban elérhető információs forrásként új vizuális kódokkal közelítettek az olvasó felé. A hatvanas évek Olaszországában ez a hatás még hangsúlyosabban érvényesült, a plakátok, hirdetések látványvilága uralkodóvá vált a mindennapok képi világában. Mindenki ismeri ezt a vizuális megfogalmazást, a legtöbbször banális tartalommal, fülbemászó szlogenekkel és látványos képekkel bővülő reklámokat. A tömegkultúra megjelenési formáit használja ki a Technológiai költészet (*Poesia tecnologica*) néven elterjedt irányzat. Reklámként tálalja a költészetet, ami más formában nem jutna el az olvasóhoz. És fordítva: saját eszközeivel figurázza ki az üres kommunikációs sémákat. „Ellen-reklámhadjárat” a költészet nevében, amelynek legfőbb eszköze a kollázs. A Gruppo 70 kollázsai (ezeket a nemzetközi szakirodalom is olasz néven *poesia visiva*-ként tartja számon) a jól csengő reklámszlogenek hamisságán ironizálnak[16], elsősorban napilapokból, divatlapokból vagy sportújságokból kivágott részletekkel dolgoznak. A fogyasztói társadalom terméke a tömegkultúrában megjelenő nőideál, ezt az eltúlzott figurát a Gruppo 70 alkotói, Lucia Marcucci és Ketty La Rocca szellemes kollázsaikban figurázzák ki.



Nanni Balestrini: Percepisco 1962, ilgiornaledellarte.com

A kollázművészet tehát nem nélkülözi a finom iróniát és a társadalomkritikai hangvételt sem. Nanni Balestrini munkáiban hasonló szellemességgel találkozunk, a színes újságkivágásokból felépülő képek eleinte környezeti vagy társadalmi katasztrófákra hívják fel a figyelmet, mások munkásmozgalmi témákat érintenek. Balestrini máig aktív,

képzőművészet és kísérleti irodalom határterületein mozgó munkáiban a dekonstruált realitásból felépülő új, alternatív világ jön létre. Későbbi képein a színes vagy fekete-fehér betűuniverzum válik jellemzővé, az olvashatóság legcsekélyebb lehetősége nélkül burjánzanak a betűk.

a digitális korban

A kollázművészet jelenkori fejlődése azonban kevésbé sokszínű. Bár a dada és szürrealizmus is kedvelte, a vizuális költészet sajátos megfogalmazása után mintha kiüresedett volna a műfaj. A fellelhető alkotások leginkább a relikviaként tisztelt régi művek utánérzései (vagy a veterán alkotók életművének folytatásai). Vajon mi lehet az oka a kollázs eltűnésének? Szellemes megoldásként villoghatna a zöld gondolkodás jegyében a meglévő anyagok újrafelhasználására építő művészeti kifejezőmód. Vagy az analóg technikák egyöntetűen elavultnak számítanak? A kezdetekkor inspirációs forrásként szolgáló tömegkultúra végül elsöpörte a rajta ironizáló vizuális költészeti kollázt. A technológia hatása a költészet kortárs fejlődésében változatlanul jelen van. Nanni Balestrini munkássága kapcsán is felmerül a kérdés: merre tart a kísérleti költészet a digitális korban? A papír-alapú kollázsokhoz képest a digitális technológiák lehetőségei beláthatatlanok. Ahogy várható volt, egyre inkább elmosódik a határ a képzőművészeti megnyilvánulások és az irodalmi kísérletek között. Nanni Balestrini a 2012-es kasseli dOCUMENTA (13) alkalmából bemutatott film-montázs kiválóan példázza az eltérő eredetű anyagokból harmonikusan felépülő új műalkotás lehetőségeit.

A *Tristanoil*^[17] a világ leghosszabb filmje, a kortárs művészeti fesztivál 100 napja alatt (legalábbis nyitva tartási időben) folyamatosan vetítették a 2400 órás filmpozszt. Izgalmas vizuális és hangzó benyomások keverékével találkozunk a műben. Összesen 139 egyperces szekcióból épül fel a film, amelyeket számítógépes program véletlenszerűen sorol egymás után a végtelenségig. A tengeri olajszennyezés tisztításáról szóló híradórészlet mellett az amerikai olajmágnás családról szóló, legendás Dallas tévésorozatból is felbukkannak részletek. „Zenei” aláfestésként Balestrini 1966-ban megjelent *Tristano* című kombinatorikus regényéből olvas fel részleteket. Mindezt áthatja a sűrűn folyó, színjátékos olaj. A *Tristanoil* kollázs- (vagy montázs?) kompozícióként is értékelhető: a legkülönbözőbb eredetű elemekből felépülő önálló, monumentális műalkotás.

[1] M. Perloff felhívja a figyelmet a francia kifejezés második értelmére: két össze nem illő dolog társítására (akár egy pár törvény előtt nem szentesített kapcsolatára) is utalhat.

forrás: Marjorie Perloff: “COLLAGE AND POETRY” in Encyclopedia of Aesthetics, ed. Michael Kelly, 4 vols. (New York: Oxford U Press, 1998), Vol 1, 384–87; Stein, Vol. 4, 306–10.

<http://marjorieperloff.com/stein-duchamp-picasso/collage-poetry/#ixzz3hBluur00>

[2] Marjorie Perloff, i. m.

[3] Rona Cran, Collage in Twentieth-Century Art, Literature, and Culture: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O’Hara, and Bob Dylan, Ashgate Publishing 2014.

[4] Marjorie Perloff, i. m.

[5] Marjorie Perloff, i. m.

[6] Többek közt Erdély Miklós *Montázs-éhség* című, kiváló filmelméleti tanulmányában (szorosan vett műfajelméleti szempontból) helytelenül utal a montázsra mint a szürrealisták kedvelt de-majd-re-konstruáló módszerére. In: Erdély Miklós: *Montázs-éhség*. Valóság, 1966., Erdély Miklós: *A filmről*, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia 1995.
http://www.artpool.hu/Erdely/Montazs_ehseg.html

[7] „A futurizmus egyenesen utánozni akarta a mozivásznat, és állóképen akart mozgást ábrázolni, annak felbontása által.” In: Erdély Miklós: *Montázs-éhség*, i. m.

[8] Rona Cran, *Collage in Twentieth-Century Art, Literature, and Culture: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O’Hara, and Bob Dylan*, Ashgate Publishing 2014. 3.p

[9] David Banash: *From Advertising to the Avant-Garde: Rethinking the Invention of Collage*, Postmodern Culture, Volume 14, Number 2 (January, 2004)

[10] David Banash: *From Advertising to the Avant-Garde: Rethinking the Invention of Collage*, Postmodern Culture, Volume 14, Number 2 (January, 2004)

[11] Marjorie Perloff: “*COLLAGE AND POETRY*”, i. m.

[12] Clement Greenberg: „*Collage*” in: Art News, September, 1958

[13] Szombathy Bálint, *A konkrét költészet útjai I-II-III*, Új Symposion, melléklet, Újvidék, 1977, 2005. <http://www.artpool.hu/Poetry/konkret/konkret.html>

[14] A névválasztást részben indokolja, hogy a '63-as csoport név már foglalt volt, szintén ez évben alakult meg a hagyományos irodalom megújítását célzó művészekből.

[15] Ez már Carlo Belloli 1944-es plakátverseinek (Testi poemi-murali) is szándéka volt, de Miccini és Pignotti a futurista radikalizmustól eltérő kifejezésmódot választott.

[16] Lamberto Pignotti: *Anni Sessanta: poesia tecnologica, poesia visiva, “Gruppo 70”, Poesia Visiva, voci e anticorpi di una collezione privata*. Cat. della mostra a cura di Nicola Micieli, Villa Pacchiani, S. Croce sull’Arno (PI), 1999.
<http://www.poesianet.it/materiali20.html>

[17] Nanni Balestrini: *TRISTANOIL, dOCUMENTA (13)*” Kassel 2012. Videoart: Giacomo Verde; Software: Vittorio Pellegrineschi; Soundscape: Morgan Bennett; Image Search: NABA Visual, Multimedia and Performing Arts Department coordinated by Maresa Lippolis.
<http://www.verdegjac.org/tristanoil/>

felső kép | Eugenio Miccini: Tutto il mondo guarda 1963, fondazionebonotto.it