

/// SZÍNDRAMATURGIA: TARR BÉLA: ŐSZI ALMANACH

# „Nem úgy volt szánva”

/// KOVÁCS ÁGNES

A „PSZEUDO ART” KÉPZŐMŰVÉSZETI KONCEPCIÓ FILMES ALKALMAZÁSÁNAK EGYIK LEGÖSSZETETTEBB ESETE AZ ŐSZI ALMANACH.

Pauer Gyula „pseudo art” koncepciója a létező és a látszat, a valóság és az illúzió kérdésköreit feszegeti. Az alkotót az elgondolás műfaji kiszélesítése már a kezdetektől foglalkoztatta. Ezzel kapcsolatos kísérletei eleinte a képzőművészet és a film peremvidékén összpontosultak, majd játékfilmes irányt vettek. A „pseudo art” filmes alkalmazásának egyik legösszettebb esetének Tarr Béla *Őszi almanach* (1984) című filmje tekinthető. Pauer a díszlet- és jelmezterven keresztül egy hamis, „pseudo” látványvilág létrehozását célozta meg. A kivitelezés egyik alapvető formai eszközének pedig a színhasználatot választotta.

„A PSZEUDO a *minimal* szobor puritán formái elé egy másik szobor felületét hazudja, s tulajdonképpen két szoborról ad egyszerre képet. Ezt úgy éri el, hogy az egyszerű geometrikus formák felületére egy másik, kevésbé egyszerű plasztika képét vetíti. A leképezés fotóeljárással vagy festékszóró-pisztollyal történik, a szobor felületén egy másik szobor felülete jelenik meg. A PSZEUDO szobor így egy tárgyon egyszerre jeleníti meg a létezőt és a látszatot, az anyagit és az anyagtalant. A konkrét formák felfoghatók, de tudomásulvételüket az illuzionista kép állandóan megzavarja.” (Pauer Gyula: *PSZEUDO manifesztum 1.*, 1970)

Pauer programja az első pseudo manifesztumból bomlik ki. Az *Őszi Almanach* látványvilágában a pseudo szobor puritán formáit a fehér lepedőkkel, átlátszó fóliákkal borított tárgyi világra és a póre, világos bőrfelületekre cseréli. Ezek a lecsupaszított formák helyettesítik a minimal szobor felületét, a másik, vetített szoborét, pedig színes szűrők váltják fel. Itt is azzal az eljárással találkozhatunk, hogy egy dísztelen, sima felületre

vetítéssel rákerül egy plusz tartalom, és a kettő találkozásából létrejön egy harmadik jelentés. A különbség abban figyelhető meg, hogy amíg a pseudo szobor esetében a vetített kép leképezése fotóeljárással vagy festékszóró-pisztollyal történik, addig a film látványvilágában a vetített kép már szó szerint értendő.

A fehére burkolt enteriőr koncepciójának előtörténete egészen az első pseudo bemutatóig vezethető vissza, amely *Pseudo (Pauer Gyula zártkörű szobor-kiállítása)* címmel a József Attila Művelődési Házban került megrendezésre 1970-ben. A kiállítás apropóját Gulyás János *Pseudo* című főiskolai vizsgafilmjének forgatása adta. A film keletkezéstörténetét Gulyás az alábbi módon idézi fel:

„Korábbi szobrai alapján választottam Gyula műveit a főiskolai vizsgafilmem témájául; ő éppen abban az időben alakította ki a *Pseudo* koncepcióját. Egy zuglói csoportos kiállításon láttam egy mobilszobrát (aminek a reprodukciójával se nagyon találkoztam azóta); akkor amatőrfilmsként forgattam róla a bányámmal, Gulyás Gyulával, de a 8 mm-es anyag felnagyítása nagyon költséges lett volna, így az első éves vizsgafilmbe ezek a felvételek nem kerültek be. Ennek forgatáshoz inkább megszerveztünk egy kiállítást, ahol ő létrehozott egy teljes environment-t – szinte az egész kiállítóterem egy pseudoszobor volt. Ezt „természetesen” csak pár napig engedték nyitva tartani, de mi felvettük, amit akartunk: megpróbáltuk a *Pseudo* megoldásait a film formanyelvében is alkalmazni.” (Gulyás János: *„Mindig tudtunk egymásról...”,* 2012.)

Gulyás visszaemlékezéséből világosan kiderül, hogy már maga a kiállítás

koncepciója a pseudo jegyében fogalmazódott meg. A megnyitó egyszerre tekinthető hagyományos értelemben vett ceremóniának és film forgatásnak. A jelenlevők pedig nézőközönségként és forgatási statisztériaként is felfoghatók. Ennélfogva nehéz eldönteni, hogy a forgatás a kiállítás megszervezéséhez kiöltött alibi tevékenység, vagy éppen fordítva. A pseudo szemlélet tehát az esemény kétértelműségében érhető tetten, amit a kisfilm pseudo formanyelvi kísérlete csak még inkább stimulál. A bemutató másik filmes vonatkozása a térszervezésre és az *Őszi almanach* díszlettervének formái párhuzamára vezethető vissza. A leírás szerint Pauer a kiállítás terét a pseudo elv mentén fogta körül. A plasztikai átrendezés során nagy méretű műanyagfólia lapokat gyúrt össze és fújt le fekete festékkel, majd gondosan a terem falaira, padlójára és mennyezetére simította azokat. A művelet az „illuzionisztikus összegyűrtség állapotát” eredményezte. Pauer ebből a térbeli átalakításból az anyaggal betakart téralkotó elemeket mint manipulálható alapfelületeket viszi tovább a film látványvilágába. Mivel ez esetben nem a gyúrt hatás megteremtése a cél, a feketével felrakott ráncokat elhagyja. A manipuláció ugyanakkor továbbra is szempont marad, csak eszközt cserél: a festékszórók helyébe színes szűrők lépnek. (Bővebben: Szőke Annamária – Beke László: *Pauer*. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005.)

A szűrővel manipulált látvány közvetlen előzményének Pauer Gyula János közreműködésével tervezett, mindaddig befejezetlenül maradt *Monochrom* (1972) című filmje tekinthető. Pauert már az első pseudo kiállítást követően a pseudo elv kiterjesztésének lehetőségei foglalkoztatták. Az alkotó pályáján ez a műfaji nyitás a színek felé fordulással párhuzamosan zajlott. Az újabb kontextusok keresése közben ugyanis a szürke, gyúrt felületek alkalmazásán túl lépve, elkezdett vörössel dolgozni. A vörös felületekkel való kísérletezés során pedig a színes szűrő használata vált egyre gyakoribb eszközévé. A vörös szűrővel manipulált látvány egyik legérdekesebb megvalósulása a *Vörös Szemüveg Terv* (1971). A pseudo szoborról vörös szűrőn át nézve a vörös gyűrődések eltűnnek, és ezáltal egy egyenletesen sima alakzatot kapunk. A szűrő használata azért illeszkedik jól a paueri illúziókeltés

eszköztárába, mert a látvány jelentése a szűrő színével együtt változik.

A BBS Filmnyelvi Sorozata számára eltervezett *Monochrom* ugyanezen az elven alapult. Az elgondolás szerint a film különböző színű monokróm felületek egymásra exponálásából jött volna létre. Az alkotók a vetítés előtt egymástól eltérő színű lencsékkel ellátott szemüveget osztogattak volna szét a nézők között. A film jelentése pedig aszerint változott volna, hogy ki milyen szemüveget visel. A vizuális kísérlet azt a kérdést feszegette, hogy ugyanazt a filmet, különböző szűrőkön át nézve mennyire látjuk másként. (Palotai János: *Pauer – pszeudo – film, Pauer Gyula életmű-kiállítás a Műcsarnokban*. Filmkultúra, 2005.)

Ahogy a pszeudo plasztika önmagát mint manipulált plasztikát mutatja be, és ezzel a manipulált egzisztencia létét bizonyítja, ugyanúgy az egymásra exponált képek és a különböző színes szűrők együttes alkalmazása is azt a célt szolgálja, hogy a filmet mint manipulált médiumot mutassa be. Ez egy többszörösen összetett elgondolás, hiszen a film illuzionista jellegéből fakadóan eredendően képes önmagát mint hamis látszatot adó médiumot bemutatni. Ráadásul a *Pszeudo manifesztum* szó szerinti olvasata a filmvetítés műveletének körülírásaként is felfogható. Amikor Pauer arról értekezik, hogy a pszeudo a minimál szobor puritán formái elé egy másik szobor felületét hazudja, s így tulajdonképpen két szoborról ad egyszerre képet, akkor ugyanarról a jelenségről beszél, mint amikor a besötétített mozi terem fehér vásznát a rávetülő film képe világítja meg. A manifesztum második feléből pedig még inkább érhetővé válik a pszeudo elgondolás és a film-kép közti analógia. Ugyanis ahogy a pszeudo szobor, úgy a film is képes arra, hogy egy tárgyon a valóság és az illúzió szféráit egyszerre jelenítse meg. A vászon kézzelfoghatóságának látszata a vetített kép által születik meg. A pszeudo tehát azért találó párja a filmképnek, mert annak egyik legalapvetőbb problémáját járja körbe. Nevezetesen azt, hogy a vetített filmkép egyidejűleg magában foglalja a létezőt és a látszatot, az anyagit és az anyagtalant, és ezáltal saját magát leplezi le a filmpaloták sötétjében.

Pauer *Monochrom* című filmterve úgy hívja fel a figyelmet a film illuzionista jellegére, hogy konceptuális keretek között többszörösen aláhúzza azt. Felmerül a

kérdés, lehetséges-e a film kétértelműségét még ennél is tovább hangsúlyozni? Ennek a kérdésnek a feszegetése érhető tetten az alkotó azon munkáiban, amikor a kísérleti filmen túllépve a játékfilm területére merészkedik. A gondolatmenet kiindulópontja a film pszeudo jellegének felismerése. A következő lépés erre különböző technikák segítségével felhívni a figyelmet. A *Monochrom* esetében a manipulált látványt még a színes okulárék és az egymásra játszott felületek együttes alkalmazása hozza létre. Az önreflexió következő szintjén Pauer arra vállalkozik, hogy a film pszeudo jellegét egy játékfilm látványvilágába plántálja át. Ennek érdekében az *Őszi almanach* kapcsán olyan látványtervet dolgoz ki, amely gyakorlatilag a filmvetítés műveletét imitálja. Ezért két dolgot tesz. Egyfelől Kardos Sándor operatőrrel közösen egy olyan világítástechnikai eljárást dolgoznak ki, amely során a színes szűrőket a díszletet megvilágító fényforrások elé helyezik. Másfelől olyan díszlet- és jelmeztervet kreál, amely képes vetővászonként funkcionálni. A fehér vásznat a pszeudo kiállításból átemelt, halovány, seszínű enteriőr, a vetített film-képet pedig az erre rávetülő színes fények szimulálják. A kettő a felvétel pillanatában találkozik és íródik egymásra végérvényesen. Így válik az *Őszi almanach* látványvilága színes illuzionista vászonná.

A díszlet alaptónusait a lepusztult nagypolgári lakás megtépázott, mészfehér tapétái, a fóliába pólyált kandalló, a fátyollal letakart asz-

tali lámpa, a földön sorakozó patyolat párnák, a szélfúttá csipkefüggöny és az egykor tejfehérre mázolt bútorok adják. A jelmezek alapszíne már változatosabb, ugyanakkor a szereplők ruhatárának alapdarabjait szintén a világos-halvány színek dominálják. Hédi toalettjének hajszál híján minden darabja a fehér, bézs és barna különböző árnyalatai között mozog. Legjellegesebb viselete egy földig érő, átlátszó selyem köntös és egy nagyméretű borzas plüss mamusz. Ez a fakóra koptatott millió lesz tehát a színes, illuzionista látvány elé kifeszített vászon, aminek a tarka szűrők váltakozása ad újabb és újabb színezetet.

A szűrők elsősorban a testfelületeket színesítik meg. Szinte minden szereplőhöz társítható legalább egy vagy kétféle szín. Hédié rendszerint a kék és a zöld között mozog. Jánosé szintén sok esetben a kék, Miklósa a piros, ahogy Annáé is, a Tanár úré pedig jellemzően a zöld. A színek a beállításokhoz képest változnak. Közeli, szűk kivágásoknál, amikor a képeret szinte teljes egészében egy arc látványa tölti ki, a bőrfelület egy adott színnel van megvilágítva. Amikor kissé tábban beállításokkal operál a film, és már két arc is megfér egymás mellett, a színpaletta is bővül. A karakterekhez ilyenkor rendszerint két különböző, jellemzően

komplementer szín-pár társul. Amikor a plánozás még lazábbra, bővebbre szabott, már nem pusztán a szereplőket éri a fényfestés, hanem az őket körülvevő színehagyott tárgyi környezetet is.

**„Kiszínezik a valóságot”**

(Tarr Béla: *Őszi almanach* – Temessy Hédi és Székely B. Miklós)



B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE



A fényfestés egyfelől a személyes érzelmek kivetülésének megjelenítését szolgálja. Ez a fajta stilizáció egyszerűen a szereplők érzelmi állapotainak vizuális megfogalmazása. A melankólia vagy a magány elviselhetetlen fájdalma az enteriőr kékségében mutatkozik meg. Az ármánykodást, csalást, hazugságot, azaz az intrika mindennemű formáit pirossal érzékeltetik. Azoknál a film egészét tekintve ritkaságszámúba menő jeleneteknél pedig, amikor a cselszövés éppen szünetelni látszik, és az események nyugvóponton érnek, melegebb, sárgás-barnás árnyalatot vesz a világítás.

A másik, elvontabb jelentése a fényfestésnek az illúzióval hozható összefüggésbe. Eszerint a színes szűrők használata a valóság látszólagosságát hivatott hangsúlyozni. Ahogy a szereplők félrevezetik, manipulálják, befolyásolják egymást, ahogy szánt szándékkal átértelmezik és önkényes módon kiszínezik a valóságot, hasonló módon festik meg a különböző színű szűrők a csontfehér arcokat és a világos alapozású díszletet.

A film több, mint két tucat olyan jelenetből építkezik, amikor egyszerre csak két szereplő van jelen, beszélgetéseik pedig kizárólag saját viszonyaikra reflektálnak. A szereplőket érzelmi sivárságuk folyamatos kapcsolatteremtésre sarkallja, bizalmatlanságuk, belső elesettségük ugyanakkor állandó gyanakvásban tartja őket. Mikor végre szövetségre lépnek valakivel, nyomban elárulják azt egy új, erősebbnek vélt kötelék reményében. A folyamatos intrikák közepette nehéz megkülönböztetni az őszinte feltárlakozást, az önhazugságtól, a jóhiszemű ta-

**„Valóság és illúzió szféráit egyszerre jeleníti meg”**

(Gulyás János: Pseudo)

nácsadást a félrevezetéstől, a támogatást a behízeltgéstől, vagy az események objektív értelmezésére tett kísérletet a közönséges projekciótól. A tudatos manipuláció, a másik fél valóságérzékelésének szándékos alacsonyítása az események legfőbb mozgatójává lép elő. Ezen a ponton ér össze az érzelmi kép a pseudo-gondolattal. A manifesztum első sora a „pseudo” kifejezés magyarázata: „Pseudo = ál, hamis, nem valódi, valódinak látszó.” A felsorolt jelzők maradéktalanul fedik a lakóközösség viszonyrendszerének milyenségét, ahol az egyes tagok a valóságészlelés manipulációjára tett kísérleteikkel folyamatosan elbizonytalanítják és hiteltesítik egymás világgképét. „Es war nicht so gemeint” – mondja Hédi. Majd nyomban le is fordítja: „Nem úgy volt szánva.” Mindezt a szemfényvesztés egyik közismert jelképével, kártyával a kezében teszi. A megjegyzés arra utal, hogy a manipuláció során a konkrét tett és a mögötte húzódozó szándék szétcsúszik, és ezáltal a valóság nehezen megragadhatóvá válik.

Következésképp a filmben az „érzelmileg motivált valóság” megteremtésére helyeződik a hangsúly. (Kovács András Bálint: *Egy műfajváltásról, Tarr Béla: Őszi Almanach*. Filmkultúra, 1985/1.) A szereplők közti szándékos pszichológiai manipuláció a formai megoldások váltaltan látványos torzításaiban és elváltozásaiban jelenik meg. „A konkrét formák felfoghatók, de tudomásulvételüket az illuzionista kép állandóan megzavarja.” A *Pseudo manifesztum* idevágó gondolata a film érzelmi tartományaiban úgy alakul át, hogy a szereplők számára a konkrét valóság felfogható ugyan, de annak észlelé-

sét az érzelmi manipuláció időről-időre kikezdi. Ennek képi megfogalmazásában a fehér környezet jelenti a konkrét valóságot, a színes szűrők pedig az ezt megzavaró képet. Az *Őszi almanach* látványvilágát tehát a világba kivetített érzelmi állapotok motiválják. Ezáltal a film látványa szimbolikus jelentést kap: a minden emberi kapcsolatot átható manipuláció megnyilatkozik a tárgyi környezetben.

Illusztratív példája ennek mindjárt az egyik első jelenet, Anna monológja. A konyhában vagyunk, Anna mosogatás közben Jancsihoz beszél, de kihívó szavai Hédit illetik. A kamera egy ponton mozgásba lendül, lassú svenk következik. Kierünk a folyosóra, ahol egy időre a feszengve álló Tanár úron pihen meg a kamera, majd tovább lendül, és az üldögélő Miklóson pásztáz, végül átérünk egy másik szobába, ahol Anna tovább monologizál, csak a hallgatóság változik, a szobában már Hédi ül. Ekkor értjük meg, hogy annak a szidalomáradatnak, amit egy ideje hallgatunk, az alanya már nem az a személy, mint eddig hittük. A kérdés, hogy hol történik a váltás, illetve, hogy megragadható-e a váltás pillanata? A fordulatnak egyértelműen a folyosói passzázs alatt kellene végbe mennie. De hogy azon belül hol, mikor történik, az beláthatatlan. Az, hogy összefolyó módon tud testet cserélni a hallgatóság és a szidalmazás alanya, azt jelzi, hogy a monológ tulajdonképpen a lakóközösségen belül bárkiről szólhatna. A kibeszélés szókészletének sematikusága arra mutat rá, hogy nem a kibeszélés tárgya a lényeges, hanem maga a kibeszélés, vagyis pontosabban a kibeszélés aktsa és annak mindenre kiterjedő jellege. A passzázs az események összefolyásával az igazság és a hazugság megszűnésén oszcillál. És mindezt a színek váltakozása kíséri: ahogy Anna János és Hédi viszonyát egymásnak ellentmondó interpretációkban bontja ki, és ezáltal a valóságot újabb és újabb fénytörésbe helyezi, aszerint kap újabb és újabb színezetet az őket körülölelő környezet is. Ebből következően fordul át az első szoba zöld megvilágítása a másodikban pirosba. A szereplők viszonyrendszerének hamissága tehát a sápadt bőrfelületek és a fehérbe bugyolált tárgyi környezet színekkel manipuláltságában fejeződik ki. A film színdramaturgiája azért válik pseudóvá, mert a látvány manipulációja a színhasználat által jön létre, és festi alá a dramaturgiai eseményeket. •