

**A PSZEUDO
A SZÍNHÁZBAN
ÉS A FILMBEN**

Szőke Annamária
BEVEZETŐ SOROK

MŰLEÍRAS VERSEMET FOGOM NEKED GÉPBEOLVASNI

TEHAT A CÍME: TEHAT A CÍMEE LEGYEN MONDJUK, MONDJUK RA
MERT HÍSZEN, MERT...MONDJUK RA PSZEUDOSZÍNHÁZ-TER!
PSZEUDOSZÍNHÁZ-TER TERV
CSINALJUK MEG, MINT EGY DISZLETET, MÁR VAN IS DOLGOM
NA MI, NA MI, NA MI, NA MI MAS, MŰLEÍRAS!
MŰMŰLEÍRAS.
UGYANIS NEM IGAZI MŰLEÍRAS, CSAK EGY MŰMŰLEÍRAS VAGY LEÍRASMŰ?
DÖNTSE EL MAS, HOBY LEÍRASMŰ VAGY MŰLEÍRAS
TEHAT LEÍRAS

EGY KÖRÜLBELÜL HUSSZOR TIZ METERES, VISZONYLAG SZEP TERÜ
TEREM: KÖRÖS-KÖRÜL FAVORITAS, SZEMBEN BOLTIVES, HATALMAS
ABLAKOK... FENYLŐ PARKETT, SÖTETZÖLD KARPIT, FÜGGÖNYÖK,
SZÜRT DELUTANI FENY, KORA TAVASZ.
AZ ABLAKON AT VONULO FELHŐK ROZSASZIN KEPE, KICSIT,
NYUGTALANABB LESZ A NYAR!
NA, DE ÜLJÜNK VISSZA A SZEKRE, TEHAT, Ő, HOBY IS VOLT CSAK
SZÍNHÁZI TERRE ATMINÓSITENI, SZÍNHÁZIÁSSÁ ELEGANSITANI
DE NEM CSAK SZÍNHÁZ, DE NEM CSAK SZÍNHÁZ, DE NEM CSAK SZÍNHÁZ
VAGY HETSZER MONDTA EL EGYMAS UTAN
TUDOM, TUDOM KEZITCSOKOLOM
BARMIRE, BARMIRE, TUDOM, TUDOM
KEZITCSOKOLOM MINDENRE JO LESZ, MINDENRE...
LEGYEN OLYAN, MINT EGY TEATRUM, VAGYIS OLYAN, AMIBEN BARMIT
LEHET CSINALNI AMIT CSAK AKARNAK, HA AKARNAK.
MINDENRE JO LESZ HIGGYE EL NEKEM.
MAGA NEM TUD OLYAT KITALALNI.
LEHET BENNE ERETTSEGI TALALKOZOT RENDEZNI, ÖSSZEJÖHETNEK
ITT A NYUGDIJASOK, TARGYALHAT ITT A BELGE KÜLDÖTTSEG ES
LEHETNEK ITT KONFERENCIÁK - CSAK KÖZEPRE EGY HOSSZU ASZTALT
KELL BETENNI.
OLYAN LESZ, MINT EGY MINI SPORTCSARNOK: ASZTALITENISZ, BOKSZ,
MŰVESZITORNA, NAGYPAPAK NEZŐSEREGE, PARTERTEKEZLETEK...
OH, VAGY TERJÜNK VISSZA A KULTURAHÓZ...
KEPZŐMŰVESZETI KIALLITASOK, HEPPENINGEK, AKCIÓK, DIDAKCIÓK
ES DOKUMENTAKCIÓK, NETAN TUDOMANYOS TANACSKOZASOK
DEMONSTRACIOIHOZ ALKALMAS TER.
ES NEM UTOLSOSORBAN ASSZONYOM, KI SEM MEREM MONDANI
TARAM TAR TARAM
SZÍNHÁZNAK LESZ A LEGJOBB, PAM PARAM TARAM
AMELYBEN MINDENK ZAJLANAK
/ITT MOST REGIESBE MENTEM AT---EZ ZARÓJELES/
MINÓSITSUK AT TEHAT EZT A TERET: MENNYEZETET FESSÜK AT
SZÜRKE GRAFIT-FEKETERE, EZZEL NAGYSZERŰEN HAT A BARNA
FAVORITAS, INTIMME ELEGANSSA, NAGYVONALUVA TESSZÜK EZALTAL,
TESSZÜK EZALTAL A HELYSZINT, /A HELYSZINT E SZÍNHÉLYET /
E SZÍN HELYETT, MELY A FÜGGÖNYE, TALALNI SEM LEHETNE
MONDJUK SZEZBET.

HM... ITT VAN EGY SZÜNET

A PARKETTA SZEPEEN APOLT S HA RAHELVEZNEK EGY MINTEGY PIM PIM
HAROM METER SZELES, SZÖGLETES O ALAKU, LEPCSŐS EMELVENY-
SZALAGOT
PIM PIM PAM PIM, PIM PIM PAM PIM

1.

Műleírás versemet fogom neked gépbeolvasni, 1980. Az újpesti Derkovits Művelődési Házban működő Bucz Hunor-féle színház számára multifunkcionális színpadterv leírása

SZABVANYDOBOGOBOL, SZABVANYDOBOGO BARMIRE JO, SZABVANYDOBOGO
KETSZINTESRE, TERMESZETESEN
IGEN TIZENHATOS, HARMINCHARMAS
NEGY SORT HELYEZNEK EL EGYMAS MÖGE, FELE SZEK LABAT LEVAGNAM,
OH, PARDON, EMELKEDŐ-SÜLLYEDŐ FORGOSZEKEKET--- VASAROLNEK
/HOGY MELYIK IRANYBA IS AKARTAM TOVABBMENNII?/

KÖRBE SZINESZ- ES TÜZOLTÓ-JARAS TERMESZETESEN
MAJD ELFELEDKEZTEM AZ EPITKEZESI ALLVANYCSÖVEKRŐL!
A PADLO TEHAT, TEHAT A PADLO KB. SZAZÖTVENT KETSZAZ NEGYZET-
METER, PLATO.

/NEM RIMMEL, AKAROM MONDANI NEM STIMMEL /
KELLENE MEG SZÜRKE, GRAFITSZÜRKE ALUMINIUM-ALLVANYZATCSÓ
KELLENE MEG, MINTEGY SZAZ, KETSZAZ METER.
EZT KELLENE ÖNMAGABAN MEGALLITANI, BILINCSEKKEL, A FALAKON
BELÜL

MINTEGY, MINTEGY, MINTEGY FEKVŐ TEGLAHASAB SZERKEZETET
A TEREM KÖZEPSŐ, TEGLAHASAB RESZEN, TECCIK ERTENI A A

EBBENBALKÖZPONTI SARKAIXALAAZXXLXXKAXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
LEGÖMBÖLYITETT SARKAIVAL AZ O LYUKA 0000000000

TEHAT A KÖZEPSŐ, AKCIO, JATEK Ö BOCSANAT, BOCSANAT
TEHAT PARKETTA, AKCIO ILLETVE JATEKTER---

NEK TÖBBNYIRE KIJELÖLHETŐ TERRESZ,
TEHAT A CIRKUSZPOROND, AKAROM MONDANI ARENA ÖM, ÖM
SZOVAL A TEREM KÖZEPSŐ, MINTEGY

KETTŐ NEGY HAT NYOLC, KILENCszer KETTŐ, NEGY, HAT
MINTEGY KILENCszer NEGY, HAT, ÖM AKAROM MONDANI
KILENCszer HAT AZ ÖTVENNEGY NEGYZETMETERES JATEKTER
UGYEBAR

NA MOST EBBEN FEKÜDNE EZ A FEKVŐ CSÓALLVANY-TEGLA-SZERKEZET,
AMELY AZTAN MINDENT AZ EGAOTA VILAGON, AMIT KITALALNAK
MEGTARTANA, REFLEKTORTOL AZ EMBERIG
BOCSANAT PARDON BOCSANAT, BAKO VAGYOK, A NEVEM BAKO
DE TERMESZETESEN UGYANIGY LEHET TEKINTENI A KÖRBEFUTO,
KETSZINTES EMELVENYSZALAGOT... JATEKTERNEK UGYEBAR...
MELYET AZ AJTOK FELÖL HARMON BEJAROSAV MEGSZAKIT

A TER ALAPOSZTASA HARMAS TAGOLHATOSAGU
TEHAT OSZTHATO AZ EGESZ, KETTŐSPONT, TEHAT OSZTHATO AZ EGESZ
HAROMPELEKEPPEN

EN SPECIEL MEGKÜLÖNBÖZTETEK: O OSZTAST, KAPCSOLT OSZTAST,
SZABDALT OSZTAST, PATKO ALAKU, ILLETVE---
FALLIKUS OSZTAST / MELY A FALLOSZT KOITUSZBAN ABRAZOLJA /
EZZEL, MINTEGY KEPLETESEN, ELLENKEZŐNEMÖVE TETTEM
A SZEMLELŐKET ES A BEMUTATOKAT A KOMPLEMENTERITAS TOTALI-
TASABAN ÖRÖMMAMOR BRUTTOBAN
TISZTELETTEL PAUER 80

„PAUER GYULA MONDJA”

RÉSZLET MIHÁLYI GÁBOR *A KAPOSVÁR-JELENSÉG* CÍMŰ KÖNYVÉBŐL

[1972 nyarán, a balatonboglári kápolnatárlaton kapcsolódott be az] életembe a kaposvári színház. A balatonboglári kiállítást ugyanis különféle akcióprogramok, happeningek egészítették ki. Nekem egy agitációs programom volt, ami abból állt, hogy a kiállítóterembe öt-hat széket tettünk egymás mellé, és velük szembe egy másik széket, amin én ültem. Akik leültek ezekre a székekre, azok végighallgathatták magyarázataimat a látottakról. Tulajdonképpen felvilágosító munkát végeztem, hogy azok az emberek, akik bejöttek a kápolnába, véletlenül se menjenek el úgy, hogy nem értik, amit láttak. Maguktól az alkotóktól kérdeztem meg, hogy mit érdemes mondani a kiállított munkájukról, de ki is egészítettem ezt a magam impresszióival, nézeteivel. Itt, a boglári kiállításon ismerkedtem meg Kertész [Kornis] Mihállyal, aki akkor fejezte be rendezői tanulmányait a főiskolán, és a látottak alapján megkért, hogy jöjjek el Kaposvárra, és készítsem el vizsgarendezésének díszleteit. Svarc *Hókirálynő* című gyerekdarabját kellett színpadra állítania. Akkoriban Kaposvárnak még nem volt semmiféle neve. Én azt sem tudtam, hogy Kaposvárott van színház, és azt sem tudtam, hogy mi az, hogy díszlettervezés. Természetesen azonnal nemet mondtam. Fogalmam sincs, milyen egy színpad belülről, s még kevésbé arról, hogy hogyan kell díszletet tervezni, magyaráztam Kertésznek. Ő azonban hajthatatlan maradt. Mindent meg lehet tanul-

ni, csak jöjjek le, és csináljam. Végül is, hosszú vita után, mégiscsak rábeszéltem, és valóban elkészítettem számára a *Hókirálynő* díszleteit. Személyiségem, magatartásom következtében még a kaposvári színházban is rendhagyó jelenség voltam. Ilyenfajta avantgarde művész eddig nem került be hivatásos magyar színházba. Ilyen állásba, ilyen munkakörbe pedig egyáltalában nem. Hosszú hajam volt, úgyszólván meztláb jártam, vászonnadrágban meg trikóban. Koszos is lehettem, mert nyáron mit tudom én, hol aludtam. Lazán, kötetlenül élő ember, valamiféle hippi benyomást kelthettem, aki a saját törvényei szerint él. [...]

Elkészítettem a *Hókirálynő* díszlettervét, egy sajátos technológiával készített grafikát. Ez képen nagyon jól nézett ki, de azt mondták, hogy valószínűleg nem lehet színpadon megcsinálni. Én állítottam, hogy lehet. S ha valóban nem tudják kivitelezni, akkor vállalom, hogy én magam megcsinálom. Végül az egész dolog jól sikerült. Számomra meglepetést jelentett, hogy a magam gondolkodási rendszerén belül kialakított hatalmas alkotás valóban színpadra került. Hogy egy millimétert sem kellett engednem elgondolásaimból, „csak” a technológiát kellett megtanulnom.

A díszlet annyira tetszett, hogy kérték, tervezek még. A következő díszletet Zsámbékinak készítettem, *A kutya testamentuma* című dél-amerikai darabhoz. Ez is bejött – és így ment tovább. A kaposváriaktól tudom, hogy a

Tartuffe díszlete volt az első, amely nyíltszíni tapsot kapott. [...]

A színház egy léptékkal nagyobb, egy dimenzióval több, mint a képzőművészet – mert a képzőművészetet is magába tudja foglalni. Ez az a művészet, amely a legnagyobb intenzitással tudja megjeleníteni a valóságot. [...]

Az alkotó művészt foglalkoztathatja a szép problémája, a művészet és valóság viszonyának kapcsolata, az a kérdés, mennyire képes a művészet a jelen pillanatát kifejezni, megörökíteni. Izgathatja a művészt, hogy az alkotásai milyen igazságtartalmak kifejezésére képesek, s mi ezek hatása, eredménye. A legkülönbözőbb megfontolások alapján, többek között pusztán stiláris és formai szempontokból is meg lehet ítélni a művészetet. Én azonban a művészet erkölcsi vonatkozásait fontosabbnak tartom szorosán vett esztétikai követelményeknél, amelyek a moralitással nem tartanak kapcsolatot.

Engem az izgat, hogy beszélhet-e a művészet a hazugságról, illetve hogy hazudik-e a művészet. S ez nyilvánvalóan morális probléma. Itt tehát két kérdésről van szó. Egy, hogy a művészet beszélhet-e hazugságról, s kettő, hogy a művészet hazudhat-e.

A pszeudo lényegében a művészet hazugsága. A művészetnek az a szférája, ahol hazudik. A művészet maga nem valóság, hanem a valóságnak valamiféle leképzése, ábrázolata. Ez az ábrázolás sohasem lehet pontos, sohasem fejezheti ki tökéletes hitelességgel a valóságot.

Pauer Gyula színesi pózok és karakterek kipróbálása közben Kaposváron, 1977 (Fotó: Pauer Gyula)



Holott azt a látszatot kelti, mintha tökéletes pontossággal adná vissza a valóságot. Én a magam művészi gyakorlatában a magam pszeudo alkotásaival [...] részben a művészetnek ezt az érzéksaló, manipulatív jellegét szeretném tanúsítani. Persze valójában többről van szó, arról, hogy az élet tele van hazugsággal, és ezt a hazugságot gyakran nem is oly könnyű felismerni. A művészet maga is képes a hazugság leleplezésére.

A színház sem lehet meg hazugság nélkül. Különösen akkor nem, ha ezek a „hazugságok” azt a célt szolgálják, hogy a közönség minél tökéletesebb élményt kapjon. A művészetnek ezt az álságát, manipulációs készségét én is elfogadom és gyakorlom. De számomra mégis többről van szó. Arról, hogy ezek a „művészi hazugságok” túlmutatnak önmagukon – a hazugság jelenlétét, egzisztenciáját bizonyítják. És ez a negatívum mindenképpen felhasznál-

ható, legalábbis a művészet manipulatív jellegének a bizonyítására.

Mindenekelőtt az igazság kimondásának morális igénye kapcsolt engem a kaposvári színházhoz, az ottani fiatalokhoz. Leleplezni a hazugságot, ki-mondani az igazat.

Két darabot sem tudtunk volna együtt megcsinálni, ha az alapvető kérdésekben nem egyezünk, vagy legalábbis nem tudunk egyezsége jutni.

Amikor bekerültem a kaposvári színházba, pillanatok alatt egy csomó mesterem akadt – a lakatostól az igazgatóig. Engem a színházművészetre azok tanítottak meg, akikkel együtt dolgoztam. Viszonyásképpen én az avantgarde szemléletét igyekeztem megismertetni és átadni annak az új közösségnek, amelybe bekerültem. A kölcsönhatást megkönnyítette, hogy valamennyien fiatalok és nyitottak voltunk. Ascher akkor végezte el a főiskolát, és készítette vizsgarendezését, a *Patikát*, Zsám-

béki egy vagy két évvel korábban került ki a főiskoláról, friss főrendezőként dolgozott akkor a kaposvári színházban. Babarczy Lacinak sem volt különösebben nagy szakmai múltja. Mindnyájan nyitottan álltunk azzal a kérdéssel szemben, mi az, hogy színház, mit is csináljunk benne. Nem egy kialakult formát, meglevő koncepciókat kellett megváltoztatni, hanem közösen kellett, lehetett keresni, kialakítani az új formákat, a munka új lehetőségeit.

Ez a nyitottság nekem is alapvető jellemvonásom. Alapvetően aszketikus alkat vagyok, elélek szalonnan is. Engem a pénz soha nem érdekelt. Viszont nekem nem elég semmilyen szabadság. Csak abszolút szabadságban tudok élni. Nekem a nyitottság ezt a szabadságot jelenti, azt a szabadságot, hogy szeretnék úgy élni, mint ahogyha minden ember én lennék.

Dosztojevszkij – Wajda: *Ördögök*. Rendező: Ascher Tamás. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1975 (Fotó: Beke László)



Saad Katalin

A KÉPZŐMŰVÉSZET TITKOS JELENLÉTE

PAUER GYULA SZÍNPADKÉPEIRŐL

A színházi „hamisság”

Pauer Gyula szobrászművész első színházi tervezéseiről Pap Gábor már írt a *Színház* 1973/6. számában; ezúttal elsősorban későbbi munkáit elemezve, a színház képzőművészeti aspektusát, lehetőségeit szeretném közelebbről szemügyre venni, felidézve azt a beszélgetést is, melyet e kérdéstről a tervezővel, Pauer Gyulával folytattam. A kaposvári színház arculatának kialakításában Pauernek, pontosabban az általa képviselt képzőművészeti és színházi kísérletnek és eredményeknek jelentős szerep jutott. Pauer *nem hivatalos* tervező, ennél fogva terveinek megvalósítása a színház műszaki részlegét olykor talán bonyolultabb feladat elé állítja, mintha egy rutinos díszlettervező variálható sablonjait kellene kiviteleznie; Pauer a próbafolyamatot fázisaiban követi végig, s ennek alakulása szerint hangolja és formálja át olykor egészen a bemutató pillanatáig (néha még azután is) az előadás közegéül szolgáló színpadteret, a ruhákat és kellékeket, mintegy „zenei” összhangzásra és egységre törekedve a képi világ történéseiben is. Mondhatnánk, nem előzetes, hanem „együttes” munkát végez, valósággal együtt lélegzik a próbafolyamattal; mint a vendégeket váró házigazda, egészen a színész „megérkezéséig” – színpadra lépéséig – gondolja az őt fogadó közeget.

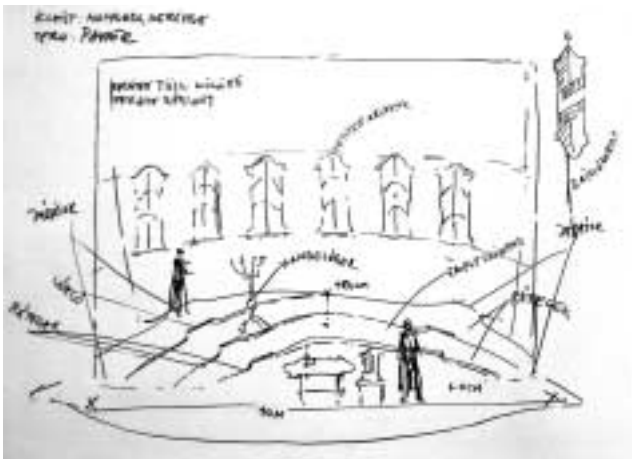
Pauer első [1972/73-as] évadját vendégként, az [1974/75-öst] és az azt megelőzőt már mint a színház tagja töltötte Kaposvárott; a három év alatt így tizenhárom produkcióban vett részt, ezek: *Tartuffe*, *Homburg hercege*, *A kutyta testamentuma*, *Kurácsi mama*, *Ahogy tesszik*, *Tarelkin halála*, *Tűzijáték*, *Egy lócsiszár virágvasárnapja*, *Jelenetek Rákóczi életéből*, *Őrdögök*, valamint három gyermekszínházi bemutató: a *Hókirálynő*, a *Pinokkió* és *A királyi kegy*. Műfajilag, tematikailag eléggé széles repertoár; indokoltnak látszik, hogy valamiféle *azonosság* után kutassunk.

Pauer – Úgy hiszem, engem elsősorban nem a darabok érdekelnek, hanem a színház mint műfaj. Bizonyára öncélú megállapítás ez: én magam mégis azt keresem, hogyan képes a színház a saját eszközeivel olyan hatásokat elérni, hogy elhihetővé válják a pszeudo állapot. Hiszen a színháznak végül is eredendően lényegi jegye a hamisság. A pszeudo kérdése a szobrászatban a következőképpen merül fel: a pszeudo szobor nem annak látszik, ami valódi formája. Ezt úgy éri el, hogy az egyszerű geometrikus formák felületére egy másik, kevésbé egyszerű plasztika képét vetíti, a szobor felületén egy másik szobor felülete jelenik meg. A pszeudo szobor így egy tárgyon egyszerre jeleníti meg a létezőt és a látszatot, az anyagot és az anyagtalant. A konkrét formák

felfoghatók, de tudomásulvételüket az illuzionista kép állandóan megzavarja. A pszeudo szobor nem a szobrászatról, hanem a szobrászat helyzetéről beszél.

Saad – Ha leegyszerűsítjük a Pauer által kidolgozott Pszeudo-elméletet, azt mondhatjuk, egy ily módon megjelenített szobor az emberi érzékelés becsaphatóságára hívja fel a figyelmünket, azaz egyféle leleplező gesztust hordoz: vegyük észre, hogy az emberi érzékelés becsapható, tehát manipulálható. Pauer első színpadképén még ezt a képzőművészetből magával hozott technológiát próbálta ki. Svarc *Hókirálynő* című mesejátékához festett háttérfa gyűrött felületnek tetszett, vagy akár töredezett jéghegynek, álperspektivikus tárgyai a színpad régóta használt trükkjeire épültek: a síkszerű teáskannát domborúnak láttuk, a lerövidült, elkeskenyített zongora furcsa groteszk hatást tett. Pauer „leleplező” gesztusa abban állt, hogy míg a színház hagyományos eszközei közt mindig is szerepeltek ilyesféle érzécsaló trükkök, s természetesen épp abból az igényből születtek, hogy *becsapják* a nézőt – a *Hókirálynő* képi világában a „csalás” leleplezhető: a festett háttér rücskei olyannyira fel voltak nagyítva, hogy a néző hitte is, nem is az optikai csalást. Első színházi munkájában Pauer tehát még a szobrászati alapproblémájához keresett teret, a „le-

Színpadképterv Heinrich von Kleist *Homburg hercege* című darabjához. Rendező: Zsámbéki Gábor. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1973



Színpadképterv Molière *Tartuffe* című darabjához. Rendező: Kertész (Kornis) Mihály. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1973



leplező gesztust” is felismerhetjük: a látványbeli csalást ellenőrizhetővé tette.

A mai színházművészet azonban már jószéri-vel túllépett ezen a problémán: ha a színház betegségéről van szó, nem a színpadi „hamisság”, inkább a *hazugság* nyugtalanítja az alkotókat: a „hamisság” nagyon is egyezményes jel a néző és a színpadi világ között. Pauer maga is hamarosan ráérezett a színháznak erre a törvényszerűségére, s további munkáiban már nem a „leplező gesztust” kereszte, hanem a kifejezési eszközök *igazságában* rejlő igazságot.

Az anyag költészete

Pauer – A darab kapcsán nem helyszínek jutnak eszembe, hanem a színhely anyagi valósága: egyetlen elementáris alapézésem támad a látványról, mely valami valódit sugároz. Minden anyag asszociál, tehát az anyag asszociációs terét szeretném megteremteni; megkeresni azokat a faktúrákat – anyagokat –, amelyek asszociatív hatásukban egyetlen pregnáns, sokkírózó élményként érintik a nézőt. Ezért is születnek viszonylag kevés elemből ezek a színpadképek: igyekszem minél inkább megmaradni az első elképzelés primér lehetőségei között. Ezt nevezhetném, rossz ki-

fejezéssel élve, stílusegységnek. De valójában: fontosnak tartom, hogy a látvány ne váljék eklektikussá.

Saad – Pauer színpadképei soha nem differenciált, több szintes játékterek: még a bonyolultabb játéktechnikát igénylő darabok esetében is valamilyen – ferde vagy egyenes – *síkban* és viszonylag kevés számú elemből szerveződnek össze. Az alaptér atmoszférája azonban mindig erősen szuggerál: a darab alap gondolatát sugározza. Az *Egy lócsiszár virágvásárnapja* lényegében deszkák és láncok közt játszódik, a *Jelenetek Rákóczi életéből* középkoriban visszamaradt Magyarországá rozszant, kopott, előre-hátra gurítható deszkafaltákolmány, a *Kurácsi mama* harmincéves háború-ja Rembrandt-barna zsákvilágban zajlik, az *Ahogy tetszik* száműzöttjei teddybear pázsiton és kötélhuzalfák közt kergetőznek, szerelmeskednek. Az *Ördögök* macskaköves utcán: külső téren játszódik. A belső térjelzéseket – a sötét tónusú, posztbarokk bútorzatú szalont, Kirilov életterét, a szekrényt, Satov vagy Lebjadkinék szegényes szobáit – ebben a szuggesztív külső térben helyezik el: az utcaatmoszféra átsugárzik. A külső tér, utca, mező vagy híd, mikor mit kíván jelezni: kigyulad felette az utcai lámpa vagy kialszik (való-

di utcalámpát vettek hozzá kölcsön), megjelenik a háttérben a vasrács vagy eltűnik; helyszíneket teremt. Egyszerű, néhány elemből összetevődő jelrendszer.

Az utcai fekete műbőrrel bevont szivacs-kockából készült; Pauer a festőműhely két munkatársával együtt házilag készítette a kockákat, saját kezűleg munkálta ki a fugákat. A háttér – az égbolt – kétoldalt összehegesztett nylonfóliazsák, melyben ventilátor mozgatja a lomhán gomolygó füstöt: a felhőket. A műanyag háttér jól világítható opálos felületet ad: felkeltheti a fehérre festett szalonnafal érzetét is, de leginkább vakítóan ragyog, a Satov meggyilkolásához gyülekezőket pedig szorongatóan elsárgult égbolt fogadja: a kihunytt tűzvész visszfényei.

A színpadon jelen van egy valódi fa. A képen látható, csak a bemutató délelőttjén került a színpadra.

Pauer – Az előzőt túl harmonikusnak, mondhatnám, kedvesnek tartottuk: izgatottabbra, extrémebbire kellett cserélnünk. Elmentünk Szigetvár felé, s az erdőben rátaláltunk a megfelelőre. A fának jelleme van. Úgy érzem, ez majd képes lesz hordozni a feketének a nagy fehér felületre való felrobbanásával a dosztojevszkiji lelkiállapotot. Látszólag talán

Dosztojevszkij – Wajda: *Ördögök*. A darab nyitó képe. Rendező: Ascher Tamás. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1975 (Fotó: Somogyi József)





Vekerdy Tamás: *Jelenetek Rákóczi életéből*. Rendező: Ascher Tamás. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1974 (Fotó: Fábian József)

öncélú motívum. Nagyon óvatosan kell bánni a valódi elemekkel a színpadon: különösen a valódi és hamis elemek találkozása – jelen esetben a két műanyag felület összekötő eleven érrendszer, a fa – kritikus pontjává válhat a színpadképnek, illetve az előadásnak. Ha azonban néhány elem néhány helyen valódián sugároz – a néző már maga összeköti őket fantáziájával. Az elem valódisága a tudatalattijában is megérinti a nézőt.

Saad – Sztanyiszlavszkij szerint a környezet teóriája érvényét veszti, ahol a tudatalatti birodalma elkezdődik: vagyis a naturalizmus külsőséges realitása egy ponton az ember belső világának álomszerű realitásába olvad.

Pauer – Az *Ördögök* színpadképét naturalisztikusan úgy is lehetne értelmezni, hogy a díszlet az utcára került. Valójában azonban nyilvánvaló, hogy más síkra tevődik, mert pszichikai a helyszín: az összes szereplő összes konfliktusából tevődik össze. Egyféle lelki stabilizáltságról van tehát szó, de semmi esetre sem engedhettem, hogy a díszlet „stilizálttá” váljék: az ember agyában a képek részleteikben mindig naturalisak, csak összetételükben absztrahálódnak.

Saad – A színpadon a valódi fánál van még egy naturalisabb elem: esik az eső.

Pauer – Az egész színpadképből az eső jutott legelőször eszünkbe: a nyirkosság, nedvesség jelentette azt a bizonyos primer alapérzést,

melynek a reális anyagszerűségét kellett megkeresnem. Kezdetben tehát az egész díszletről mindössze annyit tudtunk, hogy esni fog az eső. Állandóan szitáló esőt szerettem volna, ez azonban technikailag megoldhatatlannak bizonyult, így sajnos az elerelő – zuhogó vagy cseperésző – eső olykor túl naturalisan, tehát zavaróan hatott. Tudtuk a krakkói, Andrzej Wajda által rendezett előadásról, hogy abban a sárnak valamilyen közegét teremtették meg. Az esővel mást szerettünk volna kifejezni, mint ami a sár – az intellektuális sár – asszociációs köre, vagyis az eső sok síkú, igen asszociatív elem: gondoljunk csak Tarkovszkij *Rubljov*-filmjére. A színpadképről egyébként sokáig csak érzeteink voltak. Én úgy éreztem, fekete–fehér világnak kell lennie, Ascher elképzelése szerint az időjárásnak, a kozmosznak kitett állapotban, a kitaszítottágon van a hangsúly. Egyébként színvilágban barnára fakult régi fényképekre gondolt. De aztán kezembe adta Pilinszky János egyik versét, a *Félmúltat*, melyet egyébként addig nem ismertem: „...ketté tépi a falat. / Fehér zuhog a feketére. / Villámlik és villámlik és / villámlik a fekete nappal. / Fehér zubog és fekete.” Ebben egyetértettünk: éppen ezt akartuk.

A képzőművészeti pillanat

Saad – A fekete–fehér állapotot hordozzák az előadás szereplőinek ruhái is.

Pauer – Gondolkoztunk rajta, vajon nem túl primitív-e, hogy szürkék legyenek a ruhák; nyilvánvaló azonban, hogy két nem azonos anyagnak nem lehet azonos a színe. Ezek a színek mind a szürke skálán jelennek meg, de más és más árnyalatot, színt hoznak a játékba; Dása Satova kékeszürke ruhája Praskovja barna tónusú öltözéke mellett kéknek, de Liza Drozdova világoszürkéje mellett kifejezetten szürkének hatott, Lizáé pedig ugyanakkor fehérnek. Más közegben más színt látunk. A színek mobilizálódnak, s a néző színtantáziáját rejtett módon finomítják, tulajdonképpen tehát fokozottabb figyelemre készítetik, mintha például erős kontrasztokat, kéket és pirosat lát. A *Tartuffe* előadásában is egy színskálán belül próbáltam meg a ruhákat létrehozni, a sötétbordótól a rózsaszínig, de ebben az esetben valóban primitív eredményhez jutottunk: gondolatilag szegényebb lett ezzel az előadás. Az *Ördögök*ben viszont gondolatilag is sarkítani sikerült két kontrasztot: Tybon pap fehérjét és Sztavrogin feketéjét, holott más



Sütő András: *Egy lócsiszár virágvasárnapja*. Rendező: Zsámbéki Gábor. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1974 (Fotó: Pauer Stúdió)

alakokon is láthattunk fehér és fekete színű ruhadarabokat.

Saad – A színdramaturgia másféle lehetőségét próbálta ki Pauer az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* ruháiban, jóllehet elképzelését teljes következetességgel nem lehetett megvalósítani. Talán paradoxonként hangzik: maga a darab nem adott erre elég lehetőséget. Kolhaas Mihály és néhány főnyi csapata hófehér öltözetben tör be a tronkai várban mulatozó freskó tarkaságú urak közé gyújtogatni és gyilkolni. Pauer eredeti elképzelése az volt, hogy dramaturgiailag nyomon követhető fakulási fokozatokon keresztül vezesse végig a szereplők ruháit, ami voltaképp belső énjük szimbolikus kivetülése lett volna; ehhez azonban a darab nem kínált elég színpadi helyzetet. Így a fehér állapot, mely a drámai tetőpontot jelentő *virágvasárnap* előképe, nem fakulással, hanem óhatatlanul bizonyos „durva” váltással következhetett csak be.



Collodi – Litvai – Kormos: *Pinokkió*. Rendező: Ascher Tamás. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1978 (Fotó: Pauer Stúdió)

Pauer – Természetes, hogy ilyen formaelvek kész darabok esetében egyáltalán nem vagy csak igen nehezen valósulhatnak meg. Erre akkor lenne igazán lehetőség, ha maga a darab együtt születne a színpadképpel. Akkor saját világa, önálló ideje lehetne magának a látványnak is, s töretlen lehetne a vizuális történet egysége. Hogy milyen jelentősége van a látványnak, ellenőrizhetjük egy rosszul kitárlt színpadképben: megtörik a képi dramaturgia, a képi történet nem fejlődik, hanem valamilyen módon mindig előlről kezdődik. Ez feltétlenül ront az előadáson, még ha a néző nem is jön rá, miért. Én mindig makacsul arra töreksem, hogy tovább szőjem a képi történetet, s úgy vélem, a színház nem mondhat le erről a képzőművészet kínálta lehetőségről.

Saad – Ha az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* ruháinak egész következetesen nem is, a díszletelemeknek – a lamelláknak, hidaknak, gerendáknak, szőnyegeknek – annál inkább saját történetük lett: a súlyos falamellák, miután más és más alakot öltve különféle helyszíneket teremtettek, s közöttük és általuk lejátszódott a dráma – az előadás végén, a kivégzés, a kolhaasi virágvasárnap színhelyéről ünnepélyesen felemelkednek, hogy súlyosan és nyomasztóan zárják be felette a teret. Fehéren ragyognak a nádborítású hátsó s oldalfalak és a padlózat, lefektetik a negyedik, utolsó vörös díszszőnyeget is, hogy keretbe fogja a kivégződobogót. Ráadják Kolhaasra a megszegyenítés eszközeit: az ünnepien lenge hófehér papírruhát (barna ellentétpárjait a bírák viselik), az „Arkangyal” feliratú mellvért-kalodát, az angyalhajfűrtös glóriát, kezébe nyomják a törvénykönyvet és a lángpallóst. Fájdalmasan groteszk kép: a Sütő-féle tézisdrámát itt, a megszegyenítés és apoteózis pillanatában a kleisti elementaritás, abszurd csúfondárosság forrósitja át. Íme, az előadás katartikus pillanata, melynek mint látványnak saját világa és ideje van, akárcsak az *Ördögök* átdíszítéseinek. De Pauer szinte mindegyik előadásában kivívott magának egy *saját időt*, melyben eszközeivel „eluralkodhatott” – természetesen szervesen beleépülve az előadás gondolati és látványi közegébe, erővonalába. A *kutya testamentuma* zárójelenetében a színpad közepén összegyűlt színészekre serpentinlián-erdő borul, az *Ahogy tetszik*ben a hercegi palota felett lebegő „felhődunya” mintegy varázsintésre leereszkedik, s máris a csupa varázslat ardennes-i erdőben vagyunk; a játék végén a köteleket – fákat – kioldják, s össze-

csomagolják a teddybear pázsitot; az elébb még titokzatos erdő szomorú, ormótlan csomagként éktelenkedik a színpad közepén. A *Tűzijáték* cirkuszi félórájában véglegesen a látványelemek vették birtokukba a játékteret, maximálisan felcsigázva a nézők vizuális fantáziáját. A *Jelenetek Rákóczi életéből* néhány képe pedig már-már egy képzőművészeti színház lehetőségét rejtette magában; a rendezővel, Ascher Tamással, aki maga is erősen vizuális beállítottságú rendező, a pestisképből füsttel, köddel, nyomorékokkal, örültekkel, torz figurákkal, kétségbeesett meneküléssel és tehetetlen egy helyben toporgással teli látomást vetítettek elénk. A jelenetet a munkácsi vár bálja követi: foszlányában még itt terjeng mindenütt az elébbi jelenet füstje, de már készülődnek a bálra. Zord eleganciájú ünnep. A pestis víziója beleégett a szemünkbe, s jóllehet a „kőd” itt még magától értetődően hat, az, hogy nem oszlott el teljesen, az, hogy füstfoszlányok lengik be a színpadot, a *történelmi kort* tudatosítják bennünk: szinte érzékeljük a munkácsi bált körülvevő nyomorúságos társadalmi valóságot. De képzőművészetileg a legnagyobb lelemény Reviczky Gábor bolondöltözéke. Fehér, akár a lány kelméjű Pierrot-é, de az övé durva vászonból készült, s keményre tömött könnyecseppalakzatok borítják. Végzetes kajánságot hordoz ez a ruha: viselője meghal pestisben, majd feltámad és tragikusan groteszk táncot lejt a munkácsi vár bálján. Vízió ez a tánc is, belénk vésődik, akár az iménti pestises látomás, s a színészt úgy hagyja el tánc közben a fény, mint akit otthelyezett. Reviczky egy másik jelenetben áruló Bezerédyként, méltóságteljesen a fekete köpenytől, előadja börtönben szerzett dalát, s mikor a parázsörös köpenyű hóhér pallosa lesújt rá, ő kibukva a méltóságteljes Bezerédy-jelmezből, gonosz-ironikus mozdulattal felkapja a porba hullott bábúfőt. A látványi elemek szuggesztív színházteremtő képességének lehattunk tanúi.

Teremtő fantázia

Saad – A könnyecseppes bolondöltözet Pauer egyik legsikerültebb ruhája. Nem véletlen: ahol a túlzásba, a groteszk hatás felé mehet el, ahol nem „jelmez” tervez, sőt nem is csak a színész *bőrét* formálhatja meg, hanem egy egészen új alakot, *testet* teremthet, ott gyulad ki igazán Pauer képzőművészeti fantáziája. Alakteremtésének kedvelt eszköze a színész külső alkatának *kitöméssel* való megváltozta-



Brecht: *Kurácsi mama és gyermekei*. Rendező: Babarczy László. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1973 (Fotó: Fábián József)

tása. A *kutya testamentumában* próbálta ki a kitöméses alakformálást, s Molnár Piroska groteszk módon testes pékné külső adottságait a figura belső komikumának, vérbő humorának kibontására tudta felhasználni.

A *Pinokkió* című mesejátékban már jóval több hasonló kitömést tervezett, mindenekelőtt is azért, hogy Pinokkió (Pogány Judit) még törekenyebb és karcsúbb hatást kelthessen. Egyrészt tehát az arányok megváltoztatása, másrészt természetesen a karakterteremtés kedvéért. A látványilag legszélsőségesebb forma a *Tűzijáték* cirkuszképének vatelinnel kitömött meztelen nő szobra, melyet mintegy az álom tudatalatti torzítótükrén keresztül vetített elének. De nemcsak a szobor, hanem az egész cirkuszkép az elszabadult és felszabadult látványi elemek megjelenésével és működtetésével, szorongás és játékosság közt érzékenyen egyensúlyozva, elvárásolta a színpadot és a nézőteret, elmosva köztük a határvonalat: egyetlen intésre megváltozik a fény, s az előkelő polgári szalon cirkusszá alakul.

Akkor igazi az álom, ha semmi új dolog nem kerül be a színpadra. Ha a már bent levő elemek lényegülnek át. A születésnap asztal levegőbe libben: hatalmas holdtányérként mered ránk, dermedten csillognak rajta, s nem esnek le a tányérok és a poharak, az ünnepi torta, holott szemünk láttára terítették meg az asztalt (a szünetben ugyanis észrevétlenül rásrófták a tárgyakat), az asztal alól előtűnik a cirkuszporond, a falak felemelkednek, hogy cirkuszsátort alkossanak – ami eddig kemény elemként hatott, ellágyul –, s az eltűnt szalonfalak helyén, akárcsak a nézőtéren, ember nagyságú bábuk ülnek körben, áttetsző tüllháló mögött, amiktől furcsamód csak még előbb

és ijesztőbb a csoda, s már elhisszük, hogy mi éppúgy a cirkusz nézői vagyunk, mint azok a bábuk. Őt méter magas óriások jelennek meg, az egyik ráadásul kézen áll, s gnóm törpék dögögnék át a porond előtt.

Pauer – Ha elég szuggesztív az előadás, a néző csak jó későn ébred rá, hogy ő is szuggérálva van. Vizuális fantáziájának felcsigázásával rá lehet vezetni, hogy együtt játsszék, s mire a látvány kulminál, a csodát csodának fogadja el, nem kutatja a trükköket, miként jelenhetnek meg színpadmagasságú bábok, sőt örül az ötlet blödségének, hagyja hatni magára a varázslatot, míg ha fantáziája nem izzott fel, meglepetésszerűen érinti minden rendhagyó jelenség, s unottan kutatja: mi mitől olyan, amilyen.

Saad – A *Pinokkió* is, a maga mágikus világválával, varázsos alapterével még a felnőtt nézőt is csodalátni hívja. A színpadkép nagy, erős gesztusokkal fröcskölt, óriásira növelt színes játéktér.

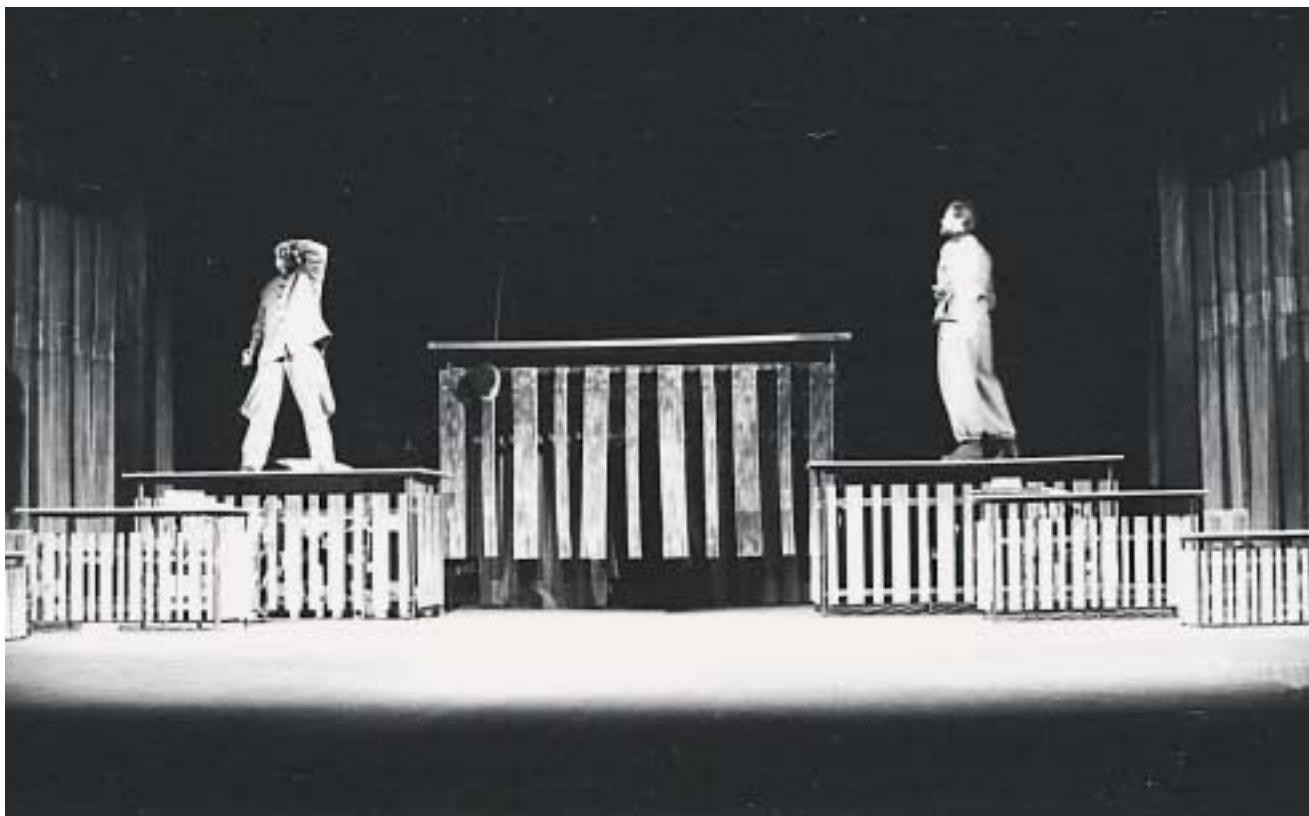
Pauer – Az eredeti mesét kissé ügyefogyottnak találtuk, tanulságával együtt. Az előadás kifejezetten Pinokkió pártjára áll, a kalandvágy, a kíváncsiság himnuszát akartuk megénekelni benne. Kezdetben arra gondoltunk, játékokkal rakjuk tele a színpadot, de ez alighanem gúgyögővé tette volna az előadást. Ezért hát olyan, varázslatokra alkalmas színpadképet készítettünk, melyben a humor széles skálája, a szelídtől a morbidig egyaránt formát ölthet. Korántsem szerettük volna kiiktatni a szörnyűségeket, sőt inkább kaján örömmel a groteszk humor felé tereltük az előadás hangnemét.

Saad – A *Pinokkió* előadásához a teljes színpadot igénybe vették (tehát a színpad

kör- és oldalfüggőnyeit is leszerelték), a hát-só nagy vasajtókat is beborították, lefestették az alapszőnyeget, s ebben az egységes tasisztikus foltvilágban a különböző megvilágítástól más és más színek gyulladtak ki, egyik kimosta, kioltotta a másikat, az öt különböző színű fa titkok erdejét sejtette, kábítóan vibráltak a színek, mágikus világ, melyben minden megtörténhet. Itt mindenről mindent elhiszünk.

Charell – Amstein – Gilbert – Burkhard: *Tűzijáték*. Rendező: Ascher Tamás. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1974 (Fotó: Fábián József)





Szuhovo-Kobilin: *Tarelkin halála*. Rendező: Komor István. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1974 (Fotó: Fábíán József)

Pauer – Mert a színpadi eszközök – így a látványi elemek is – ráhangoltak a színpadi történés folyamatára. Ezért okozott problémát az *Ördögök*ben az eső. Minthogy a szitáló eső, mint említettem, technikailag nem volt megoldható, s a megeredő eső helyenként túl naturálisan hatott, a nézőt kizökkentette a játék menetéből. Így a színházba érkező nézőt az előadás megkezdése előtt a színpadi eső fogadja, mintegy érzékileg és hangulatilag előkészítve a későbbieket. Mert az esőnek jelen esetben nem váratlan elemként, nem ilyesféle sokkhatásként kell megcsapnia a közönséget, ahogyan mondjuk. Kirilov öngyilkosságának pillanatában a pisztoly eldördülése éppen ez a célja.

Saad – A csodás elemekkel való játszatás egy egészen más változatával találkoztunk a *Tarelkin halála* színpadán. A színpadkép fokozatosan növekvő íróasztalrendszer, mely egyúttal rácsrendszer is: az íróasztalok rácsalapzatra vannak helyezve. A színész bármivé tehetette az asztalokat, de mindenképp is hierarchiát, rangfokozatokat jelöltek. A rácsrendszer természetesen azt a benyomást keltette, hogy fából készült. Mikor a központi helyet betöltő íróasztal rácszatán behatoltak a térbe, kiderült, nem az, aminek hittük, vagyis

nem fából készült, hanem szivacsból (azaz itt újra felbukkant Pauer Pszeudo-kísérlete), a néző számára azonban eddigre már tudatosodott, hogy a rácsrendszerből lehetetlen kitörni, s ha mégis áthatolnak rajta, az csak csoda útján következhet be.

Pauer – A nézőnek meg kell döbbsennie ettől, hogy a „farácson” keresztülhatoltak, ha nem döbben meg, az arra mutat, hogy az elem nem funkcionál.

Saad – A hamis színpadi elemmel tehát, amikor annak épp a hamis voltára építünk a színpadon, éppoly óvatosan kell élnünk, akár csak a valódival.

Pauer – Igen. Előfordulhat például, hogy a színész véletlenül belerúg a rácsba, s arról ezáltal derül ki, hogy nem az, aminek látszani akar.

Saad – Ez esetben nem a színpadi hamissággal van dolgunk, hanem pontosan olyasmivel, amit színpadi hazugságnak nevezhetnénk. Nyilvánvalóan nem az a kérdés, vajon a színpadkép kialakítása közben a hamis vagy a valódi elemeknek van-e nagyobb közegteremtő erejük – melyeket Pauer egyébként mesterien ötvöz harmonikus egységbe –, hanem hogy a létrejött játéktér *drámai erőteréként* funkcionál-e vagy sem, s mint ilyen, mennyiben képes a színészi játék igaz voltát elősegíteni.

Az *Ördögök* fekete bőr-utcakövein, melyek a megtévesztésig valódiaként hatnak, a színésznek meg kellett tanulnia úgy járni, mintha az nem süppedne meg alatta, ezzel szemben nyugodtan elvágódhatott rajta anélkül, hogy megütötte volna magát. Ugyanakkor az eső, a víz mint természetes közeg anyagi valódiságával rákényszerítette magát a színészre, s ezáltal számára nem a játék, hanem a *létezés*, a közeghez való elementáris viszonyulás lehetőségét kínálta fel. Az előadás egyik legkatarikusabb pillanata, amikor Pogány Judit (Liza Drozdova) kétségbeesett rohanásában végigvágódik az utcán, belezuhan a pocsolyába, s a teljesen átázott ruhában és cipőben reszkető testű vézna lány elzokogja: „Eddig igyekeztem bátoran látszani, de most félek a haláltól.” A színészt, aki kész volt ezt a fizikailag is elviselhetetlen, valós állapotot magára venni, a közeg adottságai a színészi jelenlét ritkán elérhető régióiba emelték, a képzőművészet pedig a maga titkos jelenlétével vált színházteremtő erővé. Pauer Gyula színpadképeivel egyre inkább nem az alkalmazott tervezőművészet, hanem a teremtő fantázia öntörvényű útjára talál.

INDIVIDUUM ÉS KOLLEKTÍVA

CSÍK ISTVÁN BESZÉLGETÉSE PAUER GYULÁVAL

Pauer – A színházzal, a színpadi tervezéssel kialakult kapcsolatomban már több éves múltat tekinthet vissza. [...] A kaposvári évek után azokkal együtt szerződtem Budapestre, akikkel tudtam és szerettem is egy csapatban dolgozni. [1978 őszén] a Nemzeti Színház szerződöttem. [...] Kaposvárott sokkal előnyösebb, jobb helyzetben voltam, mint a kollégák túlnyomó többsége. Ott a tervező kezdettől fogva együtt élt az előadásokkal; igazi kollektív munka folyt, és soha, senki nem csinált presztízskérdést abból, ha valami nem neki jutott az eszébe. Olyan lehetőségeim voltak, amelyekért joggal irigyelhettek: előfordult, hogy a műhely két-három nap alatt, a próbák időszakájában készített el vagy módosított az új elképzeléseknek megfelelően díszletelemeket; ha kértem, két, sőt, három állítópróbát is tartottunk. Az adott körülmények között mindenre módomban nyílt, mégis...

Csik – Mit ért „adott körülményeken”?

Pauer – A magyar színház elsősorban gondolati színház. Hogy ennek mi az oka, nem akarom firtatni; hagyományok, adottságok, lehetőségek, anyagiak – sok minden lehet. Inkább a következményekről, amelyek már-már meghatározzák a hétköznapi gyakorlatot. Egy előadásra készülve, a szövegmondás, az értelmezés lehetséges variációit kipróbálni mindig van idő. Ez természetes is, hiszen a próbát azért hívják próbának, hogy ott közösen megkeressék az itt és most egyedül elfogadható megoldást. De a látvánnyal kapcsolatban próbálni – javítani az összhangon, a színek ritmusán, csiszolni a színpadkép összehatását, egyszóval kísérletezni – nem, vagy csak nagyon korlátozottan lehet.

Csik – Tehát a vizuális hatás másodlagos?

Pauer – A gyakorlatban feltétlenül. Példát is mondok. Méghozzá egy operettet, mert ennél a műfajnál általában senki sem kérdőjelezi meg a látvány jelentőségét. A *Sybill* egyik jelenetében, amikor a címszereplőt meghódítani igyekvő nagyherceg kifogy az érvekből, szavakból, végső aduként eloltja a lámpát, és széthúzza a függönyöket. Itt valami csodála-

tos látványnak kellene a néző elé tárulnia: hősésnek, csillogásnak vagy akárminek, amiről el lehet hinni, hogy mindent feledtet, hogy érzelmeket kavart. Nos, ezt a látványt kitalálni, úgy igazából megcsinálni már nem jutott idő. Elfogadom az ellenérveket, hogy „olyan”, mindent lenyűgöző képet úgysem tudunk csinálni; hogy a néző színházban van, s majd elképzelem a csodát. De valamivel a képzeletet is be kell indítani, hogy az illúzió hiteles legyen.

Csik – Csak az időtényező okozott gondot?

Pauer – Hát... A rendező művészekkel dolgozik. Színészekkel, akik a saját bőrüket viszik a vásárra. Velük viszonylag könnyű szót érteni, hiszen alapvető érdekük, hogy az előadásoknak sikere legyen. A tervező legfontosabb munkatársai viszont, a díszítők, világosítók, a műhelyek szakemberei nem művészek. Sajnos, egyre kevesebben dolgoznak ezen a területen olyanok, akik szeretik a színházat, együtt élnek vele; a többség számára csak munkahely a színpad, ahol pénzt keresnek, minden érzelemtől mentesen. Ebből adódik azután, hogy sokszor nem az valósul meg, vagy nem úgy valósul meg valami, ahogy azt az előadás megkövetelné. Rengeteg múlik a

műszak ügyszeretetésén. Példákat is mondhatok, a saját gyakorlatomból. A már említett *Sybill* előadásában a színpad színvilágát úgy állítottuk be, elsősorban a világítás segítségével, hogy szinte bántóan hiányozzon belőle a fehér. A néző valósággal fuldoklik már e hiánytól, amikor a primadonna belép, természetesen fehérben, s a megerősödő fények lassan kibontják a díszletben eddig rejtőzködő fehéreket. Állítom, hogy ebben a hangulatban akár én is színpadra léphetek a primadonna ruhájában, bejön a nyíltszíni taps. Mégis, volt olyan eset, amikor a belépőt nem így fogadták. Rosszkor jött be a fény és olyan hatást keltett, mint amikor valaki belép egy sötét szobába, és felkattintja a villanyt. Semmi több! Vagy ott volt *Az alapítvány* előadása...

Csik – Ha jól emlékszem, ennél a műnél dramaturgiai funkciója volt még a kellékeknek is. A főszereplő egy minden kényelemmel felszerelt alapítvány vendégének képzelem magát, s ennek megfelelő környezetet lát a néző is: az ő szemével látja a valóságot. A tárgyak annak megfelelően tűnnek el, apránként, ahogy a fiú kénytelen kilépni a maga teremtette álmvilágból; a közönség vele együtt ébred rá, hogy

Dosztojevszkij – Wajda: *Ördögök*. Rendező: Ascher Tamás. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1975 (Fotó: Fábrián József)





Éjjeli menedékhely, 1979 (Fotó: Iklády László)

ahol van, az a legridegebb börtön...

Pauer – Éppen ezért, a rádöbbenés érdekében, a meghökkenés fokozására terveztem kettős falat: a teret leszűkítő belső fal dróthálóból készült. A dróthálónak az a tulajdonsága, hogy a világítástól függően látható vagy eltűnik. Ennek a hálónak, börtönrácsnak akkor kellett volna fényesen felcsillannia, amikor a főszereplő végleg kilép az önátlatás menedékből. Ezzel szemben az történt, hogy a lámpák nem úgy világítottak, ahogy azt elképzeltük; a háló ott villogott a színen kezdettől fogva, s előrevetítve a várható fordulatokat, kioltotta a feszültséget.

Csik – A *Mesél a bécsi erdő* című Ödön von Horváth-darab előadásával kapcsolatban a kritika nem csak a színpadképet dicsérte; arra is kitértek, hogy ez a díszlet milyen pontosan, milyen jól funkcionált.

Pauer – Anélkül, hogy a díszítők érdemét elvitatnám – ők valóban hibátlanul dolgoztak –, én korántsem vagyok ezzel a produkcióval annyira elégedett, mint amilyen jó visszhangja volt. A díszlet eleve szükségmegoldás: a szerző forgószínpadra képzelte el a darabot, a jeleneteknek filmszerűen kellene peregni, de Kaposvárott nincs forgó. Ez a tény eleve meghatározta a lehetőségeket, s az oldalról, kocsin mozgatott díszletelemek elhelyezése már a teret is behatárolta. Végül egész jól összejött, de bármennyire is az volt a nézők érzése, hogy jól és pontosan funkcionál a díszlet, én tudom, hogy funkcionálhatott volna jobban is, ha az egyes elemek variációin tovább dolgozhatunk, ha a végső kialakításhoz figyelembe vehetjük azokat a tapasztalatokat, amelyek magából a mozgásból adódnak. [...]

Csik – Az eddig elmondottakon kívül miben érzi még problematikusnak a tervező és műszak, a tervező és a műhelyek kapcsolatát?

Pauer – Rettentő nehéz a megszokott gya-

korlat, az olajozott rutin áttörése is. Nagyon könnyen odavágják annak, aki valami újat vagy csak egyszerűen valami mást akar, hogy ezt „nem lehet megcsinálni”. Amikor például az *Ördögök* című Dosztojevszkij-adaptáció színpadra állításához a gyakorlatban hozzákezdünk, és kiderült, hogy én valódi esőt képzeltem a színpadra; az egész színpadra, és az egész előadás alatt – olyan felzúdulást keltettem, hogy ha nem áll mögöttem erélyesen a színház vezetése, nem tudom keresztülvinni az elképzeléseimet. [...] Azt sem titkolhatom el, hogy miközben legjobb tudásom szerint munkálkodtam egy-egy produkció sikerre juttatásán, egyre erősödött bennem az a hit, hogy az egész színpadi művészet elvesztette talpa alól a talajt. Valahogy úgy, ahogy a táblakép a festészetben. Úgy érzem, az, hogy egy épületben, hatszáz ember számára eljátszának valamit, ma már nem érheti el azt a hatást, mint ha a valósággal szembesítem ezeket az embereket. Mondjuk az *Éjjeli menedékhely* – amit én csodálatos darabnak tartok, olyan műnek, amelyben feltárulnak az emberi

nyomorúság legnagyobb mélységei – a legjobb előadásban is kevesebbet mond, mint a valóságban tetten ért, tűzijátékkal és reflektorokkal meghökkenítő látvánnyá fogalmazott valódi nyomorúság, amelynek hatását a nézők számára csak fokozza az egymáson észlelt megdöbbenés. De nem is kell ilyen messzire menni. A hagyományos színházépületek falain belül is sokkal többféle színház képzelhető el, mint a mi, meglehetősen egysíkú színházi gyakorlatunk. Látványszínház vagy a mozgásra épülő pantomimszínház és így tovább... Ne felejtjük el, a kortársak teljes értékű színházi élménynek minősítették Gordon Craig makettjeinek, makettszínházának „előadásait” is, Firenzében, majd Rómában, és igazán nincs okunk kételkedni elragadtatott beszámolóik igazában! Sietek hozzátenni: még ez a kétkedésem, a színház funkciójával kapcsolatos kérdőjelek, a másfajta lehetőségek iránti nosztalgiák is csak másodlagos jelentőségűek [számomra]. Az igazság az, hogy szobrász vagyok, újra szobrász szeretnék lenni.

Gorkij: *Éjjeli menedékhely*. Rendező: Zsámbéki Gábor. Nemzeti Színház, Budapest, 1979 (Fotó: Iklády László)



„TELJESEN EGYENRANGÚ MŰFAJNAK ÉRZEM A SZÍNHÁZAT, A FILMET, A SZOBRÁSZATOT ÉS A FESTÉSZETET”

ANTAL ISTVÁN BESZÉLGÉSE PAUER GYULÁVAL
LÁTVÁNY-, DÍSZLET- ÉS JELMEZTERVEIRŐL, VALAMINT FILMSZEREPEIRŐL

Antal – Amikor elkezdte díszlet- és látványtervezéssel foglalkozni, azok, akikkel együtt dolgoztál, mennyire voltak tisztában azzal, hogy képzőművész vagy? Egyáltalán, tudtak-e rólad valamit?

Pauer – A hatvanas években már végeztem filmekben sok alkalmi munkát, akkor foglalkoztatott, ipari szobrász voltam, aki emellett és ennek ellenére, művész is volt. De nem mint Pauer Gyula szobrászt hívtak meg, hogy ágyúgolyókat készítssek Várkonyi Zoltán *Egri csillagok* című filmjéhez, és azt sem írták ki a főcímrre, hogy az ágyúgolyókat ki csinálta. Később persze, hogy ismertek. Kornis Mihály a balatonboglári kápolnatárlaton jött oda hozzám, és megkért, hogy csináljam meg neki a *Hókirálynő* című mesejáték díszleteit. A díszleteket és a jelmezeket megcsináltam. Azt mondtam, hogy csak akkor tudom garantálni a látvány hatását, ha mindent én csinállok. Így mentek át korábbi filmgyári tapasztalataim a színházba.

Antal – Honnan értettél ehhez? A világnézetedből vagy a képzőművészeti magatartásodból következett, vagy ez egyszerűen egyfajta belső képességnak tekinthető?

Pauer – Szerintem, belső képesség. De a képzőművészeti műveltségem nélkül, nem hiszem, hogy túl eredményes lettem volna. A scenikai kérdések nem voltak elég világosak előttem. Műszaki rajzot tudok csinálni, tehát megcsináltam a saját terveimhez. Gondot okozott az, hogy még nem láttam egy jelmeztervet sem soha életemben. Arról, hogy hogyan is néz ki egy jelmezterv a színházban, amit le kell adni, műleírással és feltűzdelt kis anyagmintákkal, fogalmam sem volt.

Antal – A kivitelezés metódusaival tisztában voltál? Nem azzal, hogy miként kell megcsinálni a terveidet, hanem azzal, hogy egy színházban vagy a filmgyárban, hogy csinálják meg az ilyen feladatokat?

Pauer – Igen, mert ezt nagyon szépen elmesélték. Azt mondták, hogy ne azon gondolkodjam, hogy ki mintázza meg, mondjuk, azt az öklöt vagy a virágdíszet, hanem rajzoljam le, és adjam le a műhelynek.

Antal – Azt olvastam Mihályi Gábornak *A Kaposvár-jelenség* című könyvében, hogy amikor megcsináltad a terveidet Kaposváron Kornis első rendezéséhez, a színház vezetői elájultak tőled, de azt mondták, hogy ezeket nem lehet megcsinálni. Azt válaszoltad, hogy megcsinálod egyedül, csak ne szóljon bele senki. Mennyire gyakori filmes és színházi munkáid kapcsán, hogy azt mondják az elképzeléseidre, hogy gyönyörűek, de nem lehet megcsinálni őket? Hol vannak ennek a határai?

Pauer – Sokszor mondják. A konfliktusok igazi poénja azonban csak azok számára jelenik meg, akik ismerik a terveket. Például azt a kálváriát, amit akkor jártam végig, amikor azt

akartam, hogy rács legyen a színpadon a *Tarekin halálában*, amit úgy képzeltem el, hogy műbőrbe vont szivacsot használok. Ágyszivacsot. Felfüggesztem trégerekre, és a színészek úgy jönnek be a színpadra, hogy nem törődnek azzal, hogy ott van. Elsodorják a lendületükkel, azután visszaáll a helyére. Ha meglengetsz egy papírdarabot, megnyugszik előbb-utóbb. A szivacs esetében szorozd meg ezt azzal, hogy hatványosan nyugszik le. Kirobban, és azután visszaáll. Ez fizikai megfigyelés. Azt mondták erre a tervemre is, hogy nem lehet megcsinálni, és fából kezdték volna elkészíteni. Akkor visszavontam a tervet, és azt mondtam, hogy kitalálok valami mást. Más javaslattal álltam elő, amelyben egyre nagyobb íróasztalok voltak a színpadon. Volt kicsi is, ami az írnoké volt, és ott volt, mondjuk, a bírósági is. Komor István igazgató, aki a darabot rendezte, ekkor visszahozta a rácsokat. Elfogadták. Tetőléc vastagsá-

Sarkadi Imre: *Oszlopos Simeon avagy: lássuk, Uramisten, mire megyünk ketten*. Rendező: Gábor Miklós. Kecskemét, Katona József Színház, 1977 (Fotó: Illovszky Béla)





Schwajda György: *Egércirkusz*. Rendező: Rajhona Ádám – Lengyel Pál. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1976. (Fotó: Fábíán József)

gú, vágott szivacsok lógtak függőlegesen, barna műbőrrel bevonva a színpad tetejéről lefelé, mint a kódrendszer a könyveken. Ilyen volt a színpad körben, és középen ott voltak az íróasztalok is. Szenzációs volt a fogadtatás, a sajtó is írt a *Tarelkinről* szóló kritikákban a különös díszletről. Ebben az időben nem volt szokás a díszletről megemlékezni a kritikákban. Odafigyeltek arra, hogy működik egy furcsa, hosszúszakállú, hosszúhajú ember, harminc év körüli, elképesztő módon néz ki, de ritkán lehet látni az utcán. Benn is alszik mindig a színházban. Ott is lakik talán? A „téglák” rendszeresen jártak be a színházba, az igazgatóságra és a titkárságra, érdeklődni, hogy vagyok.

Számos kiemelkedő konfliktusom volt. Az *Ördögök* körül például, az egyik legfaramucibb történet alakult ki azáltal, hogy esőt engedtem a színpadra. A természeti elemeknek színpadra történő beállítása adta a dolgok lényegét. Valamint Dosztojevszkij művének a Wajda-féle interpretációja. Ő is bevonta a természetet, mert Dosztojevszkijnél nem lehet kihagyni a természeti változásokat. Ahogy lassan reggel lesz, aztán dél, délután, este majd éjszaka, azután hajnal és így tovább. Szivacsból és fekete műbőrből macskaköves utcát csináltam. Nemcsak mindennek a belső logikája szerint terveztem meg egy világot, hanem ezekre a természeti változásokra is odafigyeltem. Olyan

égboltot terveztem például, ami két áttetsző fólia közé berobbantott, pirotechnikai füst volt – valóság-hű hatással. A szemed láttára keveredett össze a belőtt füst, majd kiszippantottuk, mert a következő jelenetnél rózsaszín falra volt szükség. Tetők ereszkedtek be, stb... Közben állandóan esett az eső. A főszcenikus például, ennél a vendéggjátéknál mondott fel. Azt mondta, ezt nem vállalja. Belehal valaki. Megrázza az áram.

Antal – A nézőtérrel nézve, az volt a módszered egyik fantasztikus következménye, hogy a színpadon egészen légiessen kellett, hogy mozogjanak ebben a közegben a színészek. Nem is lassan, nem is gyorsan. Valóságosan, meg nem is.

Pauer – Mert nehéz volt ezen a talajon járni. Ilyen módon hatottam a rendezőre, aki nagy lelkesedéssel fogadott el bármilyen ötletet, mert ő is kíváncsi volt rá. Egyszer a Nemzeti Színházban Őze Lajos kijött a saját jelenetének a helyszínére a próbaszünetben, megállt a színpadon, és azt mondta, hogy „Ez igen, ez tér! Ebben meg lehet szólalni! Akárki a tervező, leborulok előtte!” Leborult a színpad közepén. A kocsmában találkoztam vele, és azt mondta, hogy üvegcserepeket látott a padlón. „Na, na Pauerkám – mondta –, azért vigyázzunk, mert ha elvágódom indulatomban, és a testemnek egyharmad része lehorzsolódik, akkor én nem leszek többet színész. Megkérlek, és itt van neked egy kis cseresznye, tündesd el az üvegcserepeket a színpadról.” Elmagyaráztam neki, hogy azok nem üvegcserepek, csak úgy néznek ki, mintha azok lennének. Festve vannak! Berángatott a színpadra,

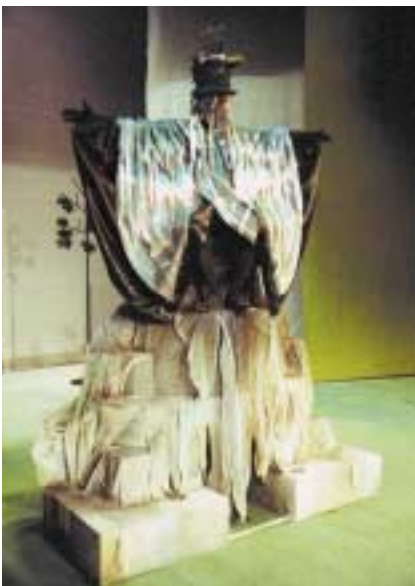
Illés Gyula – Litvai Nelly: *Szélkötő Kalamona*. Rendező: Pogány Judit. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1982: Pauer Gyula jelmeztervei (Pauer Gyula tulajdona), és jelenetek az előadásból (Fotó: Fábíán József)





Egércirkusz, 1976. (Fotó: Fábrián József)

hogy mutassam meg, magyarázzam el neki, hogy is van ez? Mindent megértett. Megittunk még egy cseresznyét. Ez jó példa arra, hogyan tudtam illuzionálni azt, hogy a valóságban vagyunk, színházban. Az volt az érzésem, amikor a filmnél dolgoztam, hogy ott érdemesebb stilizáltabb formákkal dolgozni, mint amilyeneket az akkori színház alkalmazott, mert a film olvadékonysága és valóság-hűsége unalmassá válik. Tehát, időnként éppen ellenkező irányba kell kizökkenteni a nézőt. Meg kell mutatni neki valami művit, mesterségeset is, hogy elfogadja, kiagyalt történetet néz. Színházban ennek éppen az ellenkezője inspirált. A korabeli ízlés és az anyagi lehetőségek szerint, álmosító, unalmas, báb-színházszerű előadásokat lehetett látni. Áporodott, enyvszagú volt minden. Régi díszleteket festettek át. Nem fordítottak hangsúlyt a környezetre, csak az ideológiára. Az volt a lényeg, hogy a „főpap” rendező megmondta a színészeknek, hogy kell elmondania a szöveget



ahhoz, hogy „olyan” Bánk bán legyen, amelyet fentről kértek. A díszlet pedig, lehet akármi. Nem volt jelentősége. Egy-két nagy tervezőt tartunk számon a szakmában ebből az időből. Már én is a Nemzeti Színház tagja voltam, amikor Varga Mátyás még bejárt oda. A Nemzetiben is folytattam szélsőséges elképzeléseim kivitelezését, amelyekbe természetesen beleegyezett a művészi szekció és a rendezőség, és mindig vártak tőlem valami meglepetést, ajándékot. Valami olyasmit, ami előre meg nem jósolható. Tehát kockáztattam is. Ascher Tamással csináltuk például Weöres Sándortól a *Szent György és a sárkányt*, és egy gigantikus, áttetsző obeliszket találtam ki. Majdnem akkorát, mint a Szabadság téri szovjet emlékmű. Úgy terveztem, fényeffektekkel, hogy belülről is világított. A színház akkori vezetése, akik új vagy régi kommunisták, a Kádár rendszer káderei voltak, gyakorlatilag akkor fogták fel először, hogy mit akarunk csinálni a Weöres-darabbal, amikor már látták is. Megijedtek. A rajzokon szándékosan nem árultam el túl sok információt, hogy ne érezzenek rá arra, hogy itt mi az az *Octopus*, mit jelent a Szovjetunió és egyáltalán... Amikor rájöttek, hogy miről van szó, felhívott az igazgató – nem emlékszem a nevére. Úgy dolgoztam a Nemzeti Színházban, hogy a liftben be szállt mellém egy téglá, mert egyedül még a liftben sem mehettem. A szemét le nem vette a zakómra ragasztott árcéduláról, amit jelenvénynek képzelt. Ha leadtam a skiccet, a főscenikus azt mondta, hogy egy kicsit bonyolult lett neki. Meghívott egy cseresznyére a színház melletti presszóba. Mondtam, hogy nem hoztam magammal se papírt, se ceruzát.



Azt mondta, hogy nem baj, itt van a számla, rajzoljak arra, hogy megértse. Elmagyaráztam neki a tervet. Bevitte azt a hitvány kocsmacédulát az igazgatóságra, hogy ilyen terveket kap tőlem! Raksányi „Kutyú” bejelentette, hogy nem tudja a nyakáról lemosni a retket, amióta abban a jelmezben lép fel, amit én terveztem neki Gorkij *Éjjeli menedékhelyében*. Grafitporral lehetett a legjobban patinázni, amit elég nehezen lehetett lemosni. A szakszervezeti vezető, a gazdasági igazgató, a párttitkár kihívták a köjált. Megmutattam, hogy közönséges szén. A művész úr zuhanyozzon le, mondtam, és hagyjon engem békén. Végül se Székely Gábor, se Zsámbéki Gábor nem akart ott maradni.

Antal – Mennyire volt a Katona József Színházban, és egyáltalán a színházban szabad kezded?

Pauer – Ha elkészítem a terveket, akkor a szerző és a rendező köti meg végképp a lehetőségeimet. Ha a rendezőt meg tudtam győzni, még beleszól a szerző is, ha él. Ha nem él, akkor azt lehet csinálni, amit akarunk a rendezővel. Színházról beszélek most természetesen, de a filmben is így van. A lényeg az, hogy a három elképzelésből gyúrt gombóc egy tervtanács elé kerül. A színházi gazdasági szervezet vagy a filmprodukciónak megvizsgálja a tervet, és kéri a módosítást. Ha indokolt, megkapja, ha nem indokolt, nem kapja meg. Ha nincs pénz, akkor mindenképpen indokolt. Általában művészsuralom van. Kaposváron művészsuralom volt a színházban, és nem gazdasági. Zsámbékinak mondtam, hogy tudok olyan tervet csinálni, amelyik akár három darabnak az árába belekerül. Mutasd, válaszolta. Vagányok voltunk és fiatalok.

Antal – Nagyon sok rendezővel beszéltem, akikkel filmben vagy színházban dolgoztál. Mindegyiküknek visszatérő megjegyzése volt, hogy tulajdonképpen, te dramaturg látvány- vagy díszlettervező vagy. Az volt mindig az első dolgod, hogy elolvastad a darabot vagy a forgatókönyvet. Amikor elkezdtetek beszélgetni, neked – ellentétben nyilván a szakma sok képviselőjével – rögtön az egészről voltak komplex elképzeléseid. Nem azzal kezdted, hogy ide ilyen gatyát vagy székot szeretnék, hanem a darabnak a mondanivalóját kezdted el fejtegetni. Azt, hogy miről szól. Megbeszélések, hogy egyetértetek vagy nem. Sokan mondják, hogy megvilágosítottad őket, vagy ők téged. Ebből vezetted le a látványt.

Pauer – Ez szóról szóra így van. Miután szabad kezet kaptam, már sürgették is, hogy le-



Látványtervek a *Boszorkányszombat* című filmhez (Pauer Gyula tulajdona), 1983



Részlet a *Boszorkányszombat* című filmből.
Rendező: Rózsa János, 1983 (Fotó: Pauer Stúdió)

gyen egy állító próba, mert az állító próbán is eldőlték dolgok. Az állító próba azt jelenti, hogy jelezzük a színpadi díszletek elemeit. Hi-

hetetlenül egyszerű írka-firkákból születnek meg ezek a dolgok, mert nem a kezem jár ilyenkor, nem rajzolni akarok, és nem a képzőművészet grandiózus formáit keresem, hanem a gondolataimat akarom összegezni egy látványra. Ez a törekvésem gyönyörű volt ebben a közegben. Annyira szép volt, hogy máshova is hívtak. Jancsó Miklós, Bódy Gábor, Gothár Péter, Jeles András... – mindenki megkeresett. Mindegyikkel dolgoztam valamilyen formában, és többnyire ezt a szerepet játszottam. Készült egy mesefilm is, a *Boszorkányszombat* Rózsa Jánostól, ezt szerettem. Igyekeztünk hasonlítani a látványosabb és bravúrosabb nyugati filmekhez, minden technikai lehetőség híján. Akkor egy lehetőségre nyitottam kaput. A filmzés ősi formáit idéztem meg, amikor még a Tarzan-filmeket is mesterségesen kialakított díszlet-őserdőben vették fel. Egy árnyalatnyit visszahoztam a színház és a film szétválásának idejéből, amikor a film önálló műfajként le tudott szakadni a színházról, mint a fényképezés a festészetről, és megszületett a fotóművészet. Az én javaslataim is ilyen lehetőségeket kínáltak fel. Jobb, ha több, színházban már bevált gyakorlattal stilizáljuk a dolgokat, mintsem ha pontosan olyan varjút akarunk csinálni, mint egy varjút, amelyik boszorkány. A filmgyártás periódusait attól az időtől kezdve, amikor még kézműves tevékenység volt, és a filmgyár is virágzott, tehát, a hatvanas évek elejétől kezdve napjainkig, a *Hidemberig*, ahol már virtuális megoldásokat, komputeres, digitális jelenet-

sorokat kellett storyboardozni, végigcsináltam. Azt tudom mondani, hogy a színházi tervezéseimben és a színházi díszlet világának a megfogalmazásában örökösen a valóságot próbáltam beerőltetni, ami a filmnél magától értetődő jelenség, ha valódi hátterekben és valódi emberekkel dolgozunk. A filmben viszont megpróbáltam azokat az általam ismert és saját magam által kitalált színházi kliséket bevinni, amelyek az ősfilmzés korából származtak. Egész más lett az ilyen film látványvilága, mint azé a filmé, amelyik az adottságokat felkarolva a látványt realiztikussá tette, és a valóság elemeit használta fel környezetként. Mondjuk, egy filmes látványtervezőnek az volt a feladata, hogy menjen végig az utcán, és a táblákat cserélje ki, és tegyen rájuk más feliratokat. Eltüntetni olyan elemeket, amelyek a film stílusába vagy a film korába nem illelnek bele. A megépített filmekben is megpróbáltuk utánozni a valóságot. A valóságnak azt a formáját, amit magunk körül látunk. Én azonban mindig álmokat szőttem a valóságba. Tudtam, hogy nem lesz olyan hatása az *Ördögöknek* a színházban, mintha a valóságban lennénk, de lesz olyan hatása, hogy bár, tudjuk jól, nem vagyunk a valóságban, úgy érezzük mégis.

Antal – Amikor elkezdtétek filmekkel foglalkozni, mit tudtál egyáltalán a filmes látványtervezésről, annak művészi funkciójáról, szerepéről? Mondanál az életeredből olyan filmeket, amelyek akár gyerekkorodban, akár később olyan örömet okoztak vagy meglepetést,

amely nem abból fakadt vagy nem csupán abból, hogy jó volt a történet, hanem amire azt mondtad, hogy „ilyet még nem láttam”.

Pauer – Nagy időszakot kell végiggondolnom, mert már 1947–48-ban jártam moziba. Láttam például, az *Őz* című amerikai filmet. Az elrepülő ház, a szalabab, a bádogember, a gyáva oroszlán és nem utolsósorban, a gonosz, északi boszorkány és a jó déli boszorkány ruhái hihetetlen bravúrosan voltak megcsinálva. Eltűnt, elfolyt a szurokban a boszorkány a végén. Apám nagyon szerette a cowboy filmeket, és gyerekkorunkban rendszeresen elvitt bennünket ikertestvéremmel piff-puff vetítésekre. „Figyeljete – mondta –, nem kell komolyan venni semmit. Itt mindig csak lónek, soha nem fognak tölteni. Játék.” Láttunk Stan és Pan filmeket. Nagyritkán Chaplint. Óriási élményt jelentett még kamaszkoromban egy nagyon jól megcsinált, méltatlanul eldugott film, a *Kétszer kettő néha öt*. Ferrari Violetta meg Gábor Miklós és a kor legnagyobb színészei játszottak benne, megnéztem legalább ötször, kívülről tudtam az egészet. Amikor már nagyon betokozódott a szocreál és a sztálinista propaganda, akkor jött Csapajev, *A sztálingrádi csata* és hasonló filmek. Ezek között a legmegrendítőbb az *Emberi sors*, Csuhrajtól. Az Urániában láttam jónéhányszor. Nem volt drága egy mozijegy. Eleinte 35 fillér volt, és még 5 fillért kellett fizetni, ha artista műsort is adtak a film előtt. Később 50 fillérbe került egy közepes hely. Lehetett persze kapni 2-3, sőt 5 forintos jegyeket is. Mindig minden jegy elkelt, és csak üzerektől tudtunk jegyet szerezni. Ez a lehangoló időszak, amiről ma már tudjuk, hogy mit takart, óriási izgalmakat okozott eleinte. A *Sztálingrádi csatában* elképesztő effektek voltak. A háborús filmek egy fajtája jelent meg nálunk is oroszban, és ajánlották is ráadásul. Nem is nagyon tudtunk úgy elmenni egyik moziba sem, hogy ne ezeket a filmeket adták volna. Az egész régiót ugyanaz az öt film uralta. Később jött a *Szállnak a darvak* és így tovább... Nem akarom kifelejteni Eisensteint, akinek egész munkásságát befolyásolta, hogy színházban dolgozott és egy színházi rendező, Meyerhold volt rá hatással. Úgy gondolkodtam, mind a színházi, mind a filmes műfajokkal való kapcsolatokról, hogy független művész vagyok, és ha valahol szükség van a munkámra, ott segítek. Ha nincs szükség rám, visszavonulok. Gyakorlatilag, jó darabig Kaposvár volt az iskolám. A legjobb indulattal világosítottak fel

mindenről, mert tudták ők is, hogy nem létezik olyasmi, hogy valaki bemegy egy színházba, és mindent tud. Hihetetlenül gyors volt viszont a felfogásom, és jellemző volt rám, hogy a lényeg ragadta meg mindig a figyelmemet. A többi dolgot viszont hozzá tudtam a lényeghez alakítani. Kialakult egy sajátos működési folyamat. Nem a hiúságom vezetett ebben a munkában, hanem az a törekvésem, hogyha valahol nem működik vagy nem jó valami, akkor megtaláljam azt a megoldást, amelyik révén javítani lehet a helyzeten. Eleinte kakaskodtam is épp eleget emiatt.

Antal – Pályádra jellemző, hogy képzőművészként, szobrászként, a Pszeudo atyjaként, költőként, a színházban, és általában az általában elképzelt művészeti és művészetideológiai elképzelésből nem engedsz. Mennyire tudtad magatartásodat a filmes pályán érvényesíteni?

Pauer – A filmes pályán sok esetben kényelmesebb volt vadabb elképzeléseket megvalósítani, mert ott több pénz állt rendelkezésre. Az akkori kulturális kormányzat többet adott a filmnek, mert tudták, hogy azt nagyon sokan nézik. Sorra csinálták a mozikat. A színház lényegében a film által elnyomott műfaj lett. Összehasonlíthatatlanul nagyobb anyagi forrásokkal rendelkezett a filmgyártás. Az ötvenes években már a Bauhaus képzőművészeti színház-kísérleteit is ismertem. A mechanikus, geometrikus hatások nem voltak idegenek tőlem, és ahol lehetett, alkalmaztam azokat. Végül is azáltal, hogy a színházak operetteket is játszottak, egy nagyon elit, új buta, új gazdag, kommunista vagy nem is tudom, milyen réteg bekerült a színházba, és ennek tagjai egy évre előre megvették a bérleteket, ami által a színház biztonságosan működött, mert mindig telt házas előadásai voltak, amelyeket belengett az áporodott unalom. Ha a bérletek nem jöttek el, odaadták a jegyet valakinek, vagy ha még oda sem adták, be lehetett ültetni valakit. A legnagyobb színházi élményem *A pillantás a hídról* című amerikai dráma előadása volt a Madách Színházban, Pécsi Sándorral, Vas Évával, Ádám Ottó rendezésében. Ettől kezdve, szívesebben jártam volna színházba, mint moziba. A művészetet és annak a kereskedelmi részét, amíg csak lehetett, kettéválasztottam. Nem foglalkoztam azal, hogy mi mennyibe kerül. Még olyan szituáció is előfordult színházban, hogy felhívott a gazdasági igazgató, ha olcsóbban tervezem meg a díszletet, akkor jutalmat kapok. Elme-



Részletek a *Boszorkányszombat* című filmből.
Rendező: Rózsa János, 1983 (Fotó: Pauer Stúdió)

séltem a rendezőnek, azonnal figyelmeztette a gazdasági igazgatót. Ilyen helyzetet ugyanis nem lehet teremteni. A művészt nem szabad anyagilag befolyásolni. Rávenni arra, hogy rosszabbat csináljon, és akkor majd ő is többet kap a haszonból.

Antal – A zenés filmek, mint például, az operettek, főként a látvány szempontjából fontosak, és új dolgok kipróbálására rendkívül alkalmasak. A filmes látvány szempontjából, máig tananyag a *West Side Story* a látványáért.

Pauer – A *Mágnás Miska* is. Ami fekete-fehérben szalad, zúg, „esőzik”, és mégis, még mindig hihetetlenül élvezetes. Nem becsülöm le egyik műfajt sem. Azt viszont nagyon hangsúlyoztam, hogy túlteng a közönséget kiszolgáló, semmitmondó hülyeség, és az ilyen operetteket lehetne talán ritkítani. Ez borzasztóan nehezen ment, és nem is az én dolgom volt el-



Pauer mint zsidó a *Verzió* című filmben.
Rendezte: Erdély Miklós, 1979 (Fotó: Pauer Stúdió)

sősorban. A vezetőség fokozatosan próbálta rászoktatni például a kaposvári közönséget arra, hogy vannak másfajta, furcsa darabok is. A korabeli, centrális, kulturális politika preferált színházi darabjai között lehetett találni olyanokat, amelyek leköthették a színházba járók érdeklődését és újat is tudtak adni nekik. Fő tevékenységi területem a színház lett, hűtlen lettem az „alomhoz”, és rólam is megfeledkeztek. Viszont azzal „fertőztem” meg Kaposvárt, amit az avantgárdból hoztam magammal. A legizgalmasabb Osborne-darabokat vettük elő. Egyébként is, Pintert, Ionescut, a legmodernebb drámákat adtuk elő. Működni kezdett a stúdiószínpad, Beckettet nyomtunk teltházakkal, amit évekig játszottunk. (Zárójelben: a kaposvári színházi élet akkor kulminált itthon, amikor nyugaton például Halász Péterék Squat Színháza világhírű lett.) A legnagyobb szabadságot mégis mindig a meseszíndaraboknál éreztem. Akár átírat volt, akár eredeti. Azoknál mindig hihetetlenül szabadon elmélkedtem a hihetőségükről. Még ma is játsszák a színházak az én terveim alapján készült adaptációkat. Meghatározó élményem volt a *Pinocchio*. Ebben az előadásban több nagyszabású dolog van. Az, hogy összemaszatolt, nagy festékfoltos színpadot csinálunk, nem volt jellemző. Akkoriban csináltak egy kis faviskót, az öreg asztalos vagy ács farigcsálta a fát, elénekelt valamit, és megjelent *Pinocchio*. Én törekedtem arra, hogy itt valamiféle olyan csoda történjen, mint például a cirkuszban. Ott van a fatörzs, amiből kijön Pogány Judit, és úgy nézzen ki ő is, mint a fatörzs, amikor kijön, de amikor még benne van, a fatörzs nézzen úgy ki, mint Pogány Judit. Megoldhatatlannak tűnő problémákat helyeztem magam elé. A filmezésnél pedig, mint azt már elmeséltem, egy idő után az történt, hogy a tervező hirtelen lecsúszott táblacserélőre. Bár a mostani sikerfilmek csak nagyon kis részükben digitálisak, túlnyomóan valódi helyszíneken játszódnak, rendkívül igényes látványmegoldásokkal, a látványtervező munkájának valahol mégis eltűnik az a kézzelfoghatósága, ami korábban feltűnt még itt-ott. Majdhogynem vizuális rendezőnek képzelem magam. Gondolj Gordon Craigre, aki dramaturg volt, színdarabot írt, rendezett, és a díszleteket is ő csinálta. Ha például nem mossák le a színpadon a tükkörfényes, fekete, gránit-utánzatú bútorlemezt, akkor foltos, maszatos lesz, és nem jön az a hatás, amit várunk. Ahogy említettem már, 1946–47–48 körül

kezdtem moziba járni. Akkor még nem láthatam a német expresszionista filmeket, a hírük se nagyon jutott el hozzám, csak amikor már újból lehetett látni azokat. Filmtörténeti szempontok nem érdekeltek. Filmcsinálás közben, néha hihetetlen gyorsasággal tanultam meg a filmezés elméleti és gyakorlati problémáit. Úgy éreztem, hogy ez megy nekem. Nagy filmélményem volt például, a *Gólem*. A *Frankenstein*-filmre is emlékszem, nagyon homályosan. Később bejöttek a Hitchcock-filmek meg mások is a Film múzeumba. Látni lehetett őket itt-ott. Mivel szenvedélyes moziba járó voltam, amatőr módon, gyakorlatilag felszívtam magamba ezeket az élményeket, hogy az alkotóik hogyan fejezik ki magukat. Mert ugyanis, állandóan az önkifejezés érdekelt.

Antal – Erdély Miklós mondta, hogy messze nem került annyi energiájába és szellemi fáradtságába egy film elkészítése, mint akár egyetlen festmény, tehát egy képzőművészeti alkotás megcsinálása.

Pauer – Úgy gondolom, hogy én mindig ugyanazt csinálom. Ugyanazok a szabályosan előforduló problémakörök, problémahalmazok kerülnek elé, hol kisebb, hol nagyobb mértékben eltúlozva egyik vagy másik oldalukat, de az étellel mindig úgy vagyok, mintha nagytálban lennék. Erdély, ezzel szemben, nagyon határozott, és mind formájában, formai nyelvezetükben, mind tartalmi vonatkozásaikban speciális, személyes filmeket készített, amelyekben a látványtervezés, díszletterve-

Pauer mint ősbárbar Enyedi Ildikó *Invázió* című vizsgafilmjében, a rendezővel, 1986 (Fotó: Pauer Gy. tulajdona)



zés éppen olyan fontos, mint egy másik filmben, de egyszerűbben megoldható. Nem azt érzem nála, hogy elhanyagolta a díszlet- vagy jelmezkérdéseket, hanem azt, hogy pontosan arra a helyre tette azokat, ahol szükség volt rájuk. Ilyen típusú filmekben majd-hogynem szükségtelen, hogy legyen külön látványtervező, hacsak maga a rendező nem tart igényt a munkájára. Erdély Miklósról tudjuk, hogy polihisztor volt, és az égvilágon mindenhez értett. Vannak azonban olyan filmek is, amelyeknél láthatóan és értelmetlenül van elhanyagolva vagy elnagyolva a látvány. Nem fektettek hangsúlyt rá. Úgy tűnik ilyenkor, mintha abban a világegyetemben, amiben a kérdéses film zajlik, nem lenne benne a valóság összes eleme.

Antal – Erdéllyel közismerten barátságban voltatok, tiszteltétek, szerettétek egymást. Gyakorlatilag, azonos műformákkal foglalkoztatok. Ízlésetek is azonos volt nagyjából. Mind a ketten a magyar avantgárd exkluzív figurái vagytok. Miklós a filmjeiben is a végletekig megmaradt a maga avantgárd eszméinek a kihordásánál. Kíváncsi vagyok, hogy te, aki avantgárd egyéniséggel a művészet határain is túlléptél, miként őrizted meg, ha megőrizted az elveidet, illetve milyen konfliktusok veszélyeztették azokat filmes tevékenység során?

Pauer – Ha Erdély kontra Pauer vagy Erdély–Pauer viszonylatban nézem ezt a kérdést, Erdély, a saját problémáját megoldandó, a feladat nyersanyagaként tekintette a filmzés lehetőségeit. Mint avantgárd művész felhasználott olyan effekteket, vagy olyan elemeket is bedolgozott a filmekbe, amelyek addig szokatlanok voltak. Ő azonban soha nem lépett ki a saját köreiből, vagy csak nagyon ritkán. Azt is mondhatom, hogy egy-két esetben az én közreműködésem segítségével került olyan helyzetbe, amikor fel kellett ajánlania a képességeit a színházban. Amikor a saját filmjét csinálta, akkor az általa elérhető és ismert lehetőségek közül válogatva rakta össze. Ezek mind a saját filmjei. Szerintem Hitchcock is ilyen, Tati is, meg nem tudom még, kicsoda... Egyedül is megcsinálhatta volna azokat. Én viszont, egyfajta beleérzőkészség következtében, másrészt általános szakmai tájékozottsággal rendelkezve, ismerem az alkotóelemeket. Ezeket ajánlom fel állandóan. Kisugározom őket magamból. Mielőtt a *Verzió* című filmnél megkeresett Pestlőrincen Erdély Miki, nem voltunk nagyon szoros kapcsolatban. Úgy

is mondhatom, két művész ismeretségéről volt szó. Amikor kijött hozzám azt mondta, hogy készít egy filmet, és elhozta a könyvet, olvassam el. Majd, ha elolvastam, szeretne velem beszélgetni róla. Úgy olvastam el a könyvet, mintha azt kérné tőlem, hogy csináljak látványterveket a filmhez. Amikor elolvastam, közölte velem, hogy azt akarja, én játsszam el a koldus zsidót. Meg is indokolta. Mondtam, hogy túl nagy filmszínészi gyakorlataim nincsenek. Azt mondta, hogy „figyelj ide, te egy világot hozol be a filmbe. Amikor lejössz a faluba, oda nem elég egy szép ficsúr, aki leszédeleg a domboldalról, és odacsap egyet a kislánynak. Nekem ott egy ilyen ember kell, mint amilyen te vagy.” Miklós megérezte azt is, hogy én az egész személyiséggel ott leszek. A *Tavaszi kivégzés*nél is egy Nemzeti Színház-beli főpróbáról szaladtam át a filmfelvételre. Totálisan le kellett borotválnom a szakállamat még az öltözőben, hogy úgy léphessek be a szobájukba, mint az ő filmszerinti bátyja. Nem az kell, mondta, hogy a szövegem működjön, hanem a jelenlétem, a fizikai jelenlétem kell a filmben. Még azzal sem voltam igazán tisztában, hogy miért kéri ezt tőlem. A *Verzió*nál csak a könyvet olvastam, de tudtam, miről van szó. Amikor túl voltunk a forgatáson, és ő még vágta a filmet, felhívtam egyszer, és azt mondta, hogy „nagyon hitelesen csináltad azt a megerősztelés dolgot.” Mondtam neki, Miklós, ez a Pseudo lényege. Ha nem így csinálom meg, akkor nincs hatás. Ha pedig így csinálom meg, akkor én már egy kéjenc vagyok? Ez nem azt jelenti, hogy ilyenkor elveszítem az eszem, hanem azt, hogy ennyire hitelesen próbáltam a jelenetet megcsinálni.

Antal – A Pseudót, ami szerintem a magyar művészeti gondolkodás egyik csúcsteljesítménye, sikerült-e beépíteni a filmes munkáidba?

Pauer – Többnyire igen. Nem maradéktalanul. Sokszor keveredtem bele olyan történetekbe is, amelyekben nem láttam megnyílni ennek a lehetőségeit, de alapvetően mindig jó érzéssel néztem végig filmen a találmányaimat vagy a találataimat. Ültem már szemben is a nézőkkel, hogy megnézzem, miként reagálnak. Kerestem azt a hatásmechanizmust, ami keresztülviszi a felismeréseimet a kommunikáció magasabb rétegén. Nyilván mindenkinek olyan szinten, amelyet oda behozott. Itt nem lehet szelektálni. Azt kell mondanom, hogy vagy a tömegízlést elégíted ki, vagy rádöbbedt a nézőket valamire. Számomra elsősorban az utóbbi volt fontos. Nem kiszol-



Pauer mint a főszereplő testvére a *Tavaszi kivégzés* című filmben. Rendező: Erdély Miklós, 1985 (Fotó: Pauer Stúdió)



Részletek a *Hídember* című filmből: az épülő Lánchíd virtuális rekonstrukciója, a lánc elszakadása. Rendező: Bereményi Géza, 2002 (Fotó: Pauer Stúdió)

gálni egy tévelygő agyvelőt, hanem benyilazni neki egy ponton, és ez számos esetben sikerült. Filmnél többször, de sikerült a színházban is. Persze mindenképpen számításba kell venni, hogy a filmeknek végülis, csupán csak egyik munkatársa vagyok, vagyis nem én egyedül csinálom a filmet.

Antal – Hogy osztanád a látványtervezés szempontjából korszakokra a filmezés történetét?

Pauer – Nagytól változott a filmes látvány szerepe gyerekkorom óta. A tévé, amikor megjelent, nagy szenzáció volt, és az azon keresztül nézett, úgy nevezett tévéjátékok időszakán is keresztülmentem. Csináltam is ilyeneket Fehér Gyurival és másokkal. A lényeg az, hogy annak megfelelően, ahogy a szükségzerűsége változott, úgy változott a filmélmény funkciója is. A szocreál vagy a kommunista időszakban, amikor csak szovjet filmeket vetítettek, irigykedve lestük, figyeltük, hogy mi van kint. Ha hozzájutottunk az információkhoz egyáltalán. Emlékszem, amikor Konkoly Gyula hazajött Párizsból, és a westernfilmekről mesélt 1964-ben. Azután eltelt egy kis idő, és a fejünkre öntötték a westernfilmeket. Rájöttek, hogy azokban csak erkölcsi témák vannak meg bravúrok és kaland. Más volt a filmélmény funkciója akkor, amikor Bergman, Fellini, Antonioni vagy Bresson megjelentek a személyes filmekkel, mélylélektani, a személyiséget ábrázoló történetekkel, hihetetlen gondossággal, gazdagsággal és szépséggel, tökéletesen megkomponált jelenetekkel. Ezekben a filmekben a tölgyfa tölgyfának látszik, a vörös bársony vörös bársonynak, a vér pedig vérnek. Ugyanakkor, az egész világ költői, lírai, valahol a mélylélekben, a mélyrétegekben kalandozik minden mozdulat. Rá kellett jönnöm, az, hogy odateszek egy háttérfalet, megtalálok egy utcát vagy egy kávéházat, nem meríti ki a tevékenységemet, hanem az is fontos, hogy milyen színű szeme van a főszereplőnek. Még akkor is, ha nem én határozom meg, hogy milyen legyen. Hogyan illesztem a történehez? Milyen háttérrel? Milyen vázát rakjak oda mellé? Hogy történjen meg az, hogy erősítse a kifejezendőt? Ezen dolgozik még a rendező, az operatőr, a színész. Ezen dolgozik az egész stáb.

Antal – Egy konvencionális művészeti film elkészítésénél hányadik vagy milyen fontosságú ember a látványtervező?

Pauer – A legújabb típusú, amerikai világfilmeknek a sztárokkal való betörése megváltoztatta az egész szerkezetet. Annak ide-

jén, Tarr Béla *Őszi almanach*-jában úgy szólt az inzert, hogy készítette Tarr Béla, Kardos Sándor, Pauer Gyula. Abban a filmben harmadik ember voltam a készítésben. Utánam jött még a három vagy négy színész és kész volt. Meg a gyártásvezető. Legutoljára a *Hídemberben* dolgoztam, amiben „hatoska” voltam, vagyis a hatodik a művészi stábjában. Az amerikai, tehát a legújabb típusú filmekkel kapcsolatban még azt kell elmondanom, hogy azokban fantasztikus profizmus működik, amelyhez technikai háttér, kultúra és civilizáció, sőt, közönység is kell. Olyan képzett filmnéző réteg, amelyik élvezi ezt. Gazdasági szempontból, a szórakoztatás egy sajátos, újszerű formája jelenik meg ezekkel a filmekkel. Nem mondom, hogy tisztán ipar, mert művészet is. Virtuális effektvekből áll a filmek háromnegyed része. Mi újat jelent a virtuális kép a látványtervezőnek? Egyszerűsít és bonyolít. Hogy egy példát mondjak, nézzük meg, hogy készült a Lánchíd láncának elszakadása a *Hídemberben*. Elmentem a Lánchídhöz megnézni, hogy néz ki. Dokumentumokat szereztem az eredeti tervek-ből. Kitaláltam, hogy miként lehet majd azt, amit megtervezünk, megcsináltatni. Azaz virtuálisan megvalósítani. Ki képes erre? Ehhez storyboardokat (képes forgatókönyveket) kellett készíteni. Képek sorozatára kell lebontani, hogyan fog leszakadni a lánc. Ez természetesen egyfajta alap. Olyan, mint egy kotta egy stúdió számára, ahol óriási technikai felszereltséggel képesek mozgófilmmé tenni. Meg kell határoznom, hogy a Lánchídnak hány kilométeres környezetét kell ábrázolni, megtervezni ennek hegy-völgy-vízrajzi vonatkozásait. Katonai térképeket is használtam. Ezek után adok egy csomagot, amit bevisznek a stúdióba, és egy szenzációs filmet csinálnak belőle. Felöltöztetik a tervet. Ehhez honnan szedik a képeket? Némelyiket tőlem kérik, másokat könyvtárakból, stb... Azután összerakják a végső látványt. Ez komputeres munka, amit meg is kell mozdítani. Hosszú ideig és minden dimenziójában. Művészeti rendező vagy. Art-director. Illetve, production-directornak nevezik a legújabb amerikai szuperprodukciókban, ami körülbelül azon a helyen van, ahol én is voltam a *Hídembem*ben.

Antal – Mondom egy pár rendező nevét, akikkel filmekben dolgoztál. Arra kérlek, mondjál véleményt a rendezői karakterükről. Tarr Béla?

Pauer – Túl nagy időszakot kell felölelnem. Tarr Bélával volt jó is dolgozni, meg volt olyan is, hogy nem volt jó vele dolgozni. Nagyon



Részlet a *Pszedo* című filmből. Rendező: Gulyás János, 1970 (Fotó: Gulyás János)

odafigyel a munkatársaira. Azt lehet mondani, hogy az egész film elkészítése során, kizárólag a munkatársaira figyel. Ilyenkor nagyon jó vele együttműködni. Azután a felvett, iszonyatos mennyiségű nyersanyagot berakja egy zsákba, elviszi haza, és otthon, szigorúan titkosan beavatott munkatársakkal, teljesen át dolgozza. Ez az ő filmgyártási szisztémája. Elhív, hogy menjek ki hozzá a házába, és nézzem meg, hogy áll a produkció, vagy időnként behozza a filmgyár vetítőtermébe, és megmutatja, hogy most így áll. Ekkor már gyakorlatilag úgy tűnik, hogy az én szerepem csak egyfajta tanácsadásban merül ki. Tehát nagyon jó vele dolgozni, de utána, amikor kész a film, az egész történettel elmegy világot járni, és mindenütt sikerrel is mutatja be, de ezekből a sikerekből nem jut el hozzám semmi.

A Bereményi-filmeknél az a helyzet, hogy ő megosztja a sikert. A Félix-szobrot felhozta ide, a lakásomra egy péntek este, letette a zongorára a dobozt, és itt tartotta nálam majdnem egy évig. Itt mutogatta. Az enyém is. Büszke vagyok rá.

Fehér Gyurit imádtam. Odaadja neked a könyvet, és rábízta. Onnantól kezdve állandóan érzed a bizalmát. Azt, hogy tudja, jó kezekben vannak a dolgai. Ez inspirál! Tudom azt, hogy most jó vagyok. Ez általános jóérzéssel tölt el, és még inkább felszabadítja az indulataimat,

képzelműt. Nincs teher.

Nagyon élveztem a munkát Jeles Andrással is. Erősen vizuális típus. Szinte sugallja a kéréseket. Arra van szüksége, hogy legyen egy mindentudó szakértő mellette, aki azt mondja rögtön, hogy öregem, ezt nem lehet megcsinálni. Értelmetlen. Talán inkább így vagy úgy. Akkor megfontolja, és azt mondja, hagyd, nem kell. Vagy azt, hogy akkor csinálj meg valahogy. Már van feladat. A filmnek az öntörvényűségébe, belső szerkesztési világába, szinte sterilizált módon, mintha gumikesztyűt viselne, nem folyik bele, nem lesz szerves része, hanem csak erősíti azt a képet, amit kitalált.

Gothár Péternél olyan problémával kerültem szembe, mint amilyennel addig soha. Nagyon erős vizuális elképzelése van arról, amit meg akar csinálni, de fenntartva mindent, még biztat téged is, hogy találj ki valamit magadtól te

Pauer mint lelkész az *Észmélés* című filmben, 1984. Rendező: Grunwalsky Ferenc (Fotó: Pauer Stúdió)



is. Ha véletlenül azt sötöd el, ami eszedbe jött, ahelyett, amit ő kitalált, azt mondja, hogy „ez nekem nem tetszik”, és akkor mondja, amikor már kész van, amit csináltál, és újra kell csinálnod. Néhány ilyen eset után belefárad az ember az egészbe, és nehezzé válik vele dolgozni. Az eredmény, érdekes módon, mégis mindig hatásos. Gothár jó rendező.

Antal – Elképesztő mennyiségű magyar filmben jelensz meg mint színész. Nyilván ez nagyon sok mindenedből fakad. Egyrészt, kulturális jelenség vagy. Egyfajta magatartásnak a reprezentánsa. Performance-tapasztalataid is vannak. A művészet olyan formájával foglalkoztál mindig, ahol a személyes megjelenés a mű része. Megjelenésed nem háttérmozgás és háttérfeladat. Hogy kerültél a filmekbe mint színész?

Pauer – Amikor *A múmia közbeszól* című filmhez végeztem szobrászati munkákat, odajöttek hozzám színészek, rendezők, és Vayer Tamás mondta, hogy Fábri Zoltán szeretne velem megismerkedni. Éppen fusiztam. Volt ott egy vákuumszívó gép, és üres időmben Belfegor-álarcozat készítettem. Csónaklakkal bekentem és lefestettem aranyszínűre, megpatináltam, és kész is volt. Később megtudtam, hogy Fábri Zoltán szerepet akart adni. Megtetszettem. Jól néztem ki. 170 valahány centiméteres, arányos testalkatú, jóképű, fekete, kékeshajú srác voltam, és nagyon bírták a fejemet. Hasonlítottam Tony Curtisre meg Gábor Miklósról is. Nem lett belőle semmi, de hosszú tárgyalások voltak arról, hogy kapjak valamilyen szerepet. Ez volt az első eset, amikor felöltött bennem, hogy a tükörbe nézzek, hogy mi van? Van itt valami? Ha igen, akkor mi? Akkor készített rólam Gulyás János *Pszedo* címmel egy portréfilmet.

Megnéztem a korábbi portréfilmjeit, és azokból leszűrve a tanulságokat, azt mondtam neki, hogy ezt a portrét csináljuk meg egy kicsit játékosabbra, mint amilyen a többi. Izgal-

Pauer mint Willarsky, a kocsmáros a *Kárhozat* című filmben, 1987. Rendező: Tarr Béla (Fotó: Pauer Stúdió)





Ezen az oldalon: Pauer mint a cukros bácsi a *Szürkület* című filmben, 1989. Rendező: Fehér György (Fotó: Pauer Stúdió)

masabbra azoknál. Csinálok egy jó kis környezetet. Mondtam, bedobnám a legújabb koncepciómat a képzőművészettel kapcsolatban. A Pszeudót. Mi az, hogy Pszeudo? És a film így szépen kialakult. Megcsináltuk közösen a forgatókönyvet. Én voltam a film főszereplője. Valahányszor megnézem azt a filmet, mindig az az érzésem, hogy mintha az az ember, akit látok, nem az az ember, akiről a film szól. Csak mint hogyha helyettesíteném őt. Ennek a



filmnek a tanulságai alapján kezdtem el mélyebben foglalkozni a filmezéssel. Döbbenetes volt az élmény, hogy látom magam, amint jövök, megyek, és elmondom a saját szövegemet, amit meg kellett tanulnom. A lényeg az, hogy ez volt az első igazi filmes kalandom színészként. Annak ellenére, hogy úgy emlékeztem, hogy tökéletesen úgy beszélek, mintha abban a pillanatban találtnám ki, amit mondok, azt éreztem a szöveg hallgatása közben, hogy a számba adtak egy idegen szöveget. Ami nem volt igaz, csak egyfajta akusztikai memóriám nyílt meg. A visszahallás. Attól kezdve éltem ezzel az akusztikai memóriával. Tehát, ahogy eldöntöm, a hang vagy a látvány alapján, hogy a kettő mitől hiteles vagy nem. Mitől érzem azt, hogy azt nem én mondom? Hol a lélek belőle?

Később Grunwalsky Ferenc felkért, hogy az *Eszmélés* című filmjében játsszak el egy református lelkészt.

A lelkész egy parasztfordalom vonatkozásában jelenik meg, és elég nehézkesen ment a forgatás. Egy alföldi falucskába kellett lemennem. Vártam a soromra, mint a többi színész, Derzi János, Cserhalmi György és mások között. Már korábbról ismertük egymást. Egy másik minőségemben már megmutatkoztam a saját szakmájukban. Nem éreztették velem, hogy amatőr vagyok. Segítettek. Az ansnitteknél súgták, hogy mit kell mondanom. Csak rá kellett néznem a partneremre, ha bizonytalan voltam a szövegben. Megértettem a feladatot, és megcsináltam. Világa volt a lelkésznek. Hiteles

és fontos figurák voltak a szerepeim. Nem véletlenül kerestek hozzájuk olyan embert, akinek ilyen arca van és ilyen képességei. A lelkész volt talán az első olyan szerepem, amelyiknél rádöbentem, hogy akár színész is lehetnék. Tarr Béla *Kárhozatánál* éreztem rá először arra, hogy a színészi szakmát nem lehet csak ösztönösen csinálni, hanem meg kell tanulni. Vannak bizonyos gesztusok, kifejezések, mozdulatok, reflexiók, amelyek bizonyos értelemben a közösségen belül történt megegyezés alapján működnek, és azért hatásosak. Ugyanakkor, vannak újszerű, váratlan karakterek. Furcsa figurák. Rájöttem, hogy ez egy hihetlenül színes, gazdag pálya, és ugyanúgy, ahogy annak idején, a szobrászattól elszakadva, felkerekedtem a színházba, mindig tudva azt, hogy engem valójában a szobrászat érdekel, ezúttal a látványtervezésből csúsztam be a színész kategóriába. Ha megnézed a *Kárhozat* című filmet, látni fogod, hogy abban én vagyok a négy főszereplő közül az egyik.

Persze, ott csak főszereplők vannak. Egy kocsmáros alakítok, aki egyfajta deklasszáldott vagy lecsúszott figura. Nemcsak a film egészének a díszletét és jelmezét találtam ki és ezen belül a saját figurám jelmezét is, hanem kitaláltam még azt is, hogy milyen ember ez a Willarsky. Teljes egyetértésben Tarr Bélával. Béla azzal kínozott, hogy szó szerint mondjam el Krasznahorkai szövegét. Illetve, körülbelül egy fél évig hülyített Krasznahorkai szövegével, majd hozott egy új szöveget, hogy azt tanuljam meg. Nem felelősségre vonhatóan ugyan, de Tarnak mindig voltak olyan dolgai, amelyekkel megnehezítette az ember életét. Ezt a figurát érzem második nagy megpróbáltatásomnak. A *City Life*-ban, amiben az örült borbélyt alakítom, aki elvágja egy férfi nyakát, már nem is az én – majdnem – virtuóz képességeim szerint ment le a jelenet, hanem visszafogott belőlem Tarr. Odaküldte az asszisztensét hozzám, és ő mutatta előttem, hogy mit csináljak. Fokozatosan rádöbentem arra, hogyha nem tanulom meg ezt a szakmát, akkor mindig engem irányítanak, és úgy működöm majd, mint egy ló, amikor rángatják az istrángot és a szájában egy vas van. Amíg ez az érzés, ez az újra alakított idegpálya ki nem alakul bennem, addig nem lesz belőlem színész. Elvállalhatok epizódszerepeket, de annyi... El kellett döntenem, hogy mit akarok? Nyitva álltak előttem a lehetőségek, mert szinte állandóan felkértek. Fehér Gyuri jut eszembe, aki összerakott a *Szürkület* című

filmben Derzsivel, Haumann Péterrel, Pogány Judittal és még elmondhatatlanul sok, igazi, nagy sztárral, akiket jól ismert az egész ország, és én voltam a főszereplő. Engem gyanúsít az egész film során az összes néző. És az a vége, hogy kiugrom a lépcsőházban, és meghalok. És nem én vagyok a gyilkos, természetesen. Azt mondta Fehér Gyuri, hogy nagyon jó a fejem, de valamit változtatni kéne rajta. Vagy levágni a szakállamat. „A szereped az – mondta –, hogy tudod, hogy a kéjgyilkosságot, ami történt, nem te követted el, de azt is tudod, hogy ezt nem fogod tudni bebizonyítani. Ebből indulj ki!” Hihetetlenül pontos, világos vázat adott a kezembe, ami alapján már tudtam gondolkodni. Arra jöttem rá, hogy most úgy viselkedem, mint a szobrászatban vagy bárhol, ahol eddig dolgoztam. Lenyírták körbe a fejemet és a szakállamat, és mindenhol hagytak egy kis szőröcsimbókot. Fehér bejött a szobába, és azt mondta, hogy ez nem az a figura, akire ő gondolt. Elhalasztotta egy hónappal a forgatást, hogy visszajöjjön a szakállam, és azt frizíroztuk vissza úgy, hogy szakáll is legyen meg borosta is. Ezzel engem arra készítetted, hogy még komolyabban vegyem azt, amit csinállok. El kezdtem mondani a szöveget. Egy vallató bizottság előtt voltam, ahol arról vallattak, hogy mit csináltam a gyilkosság elkövetésének idején. Mondtam, hogy ebédeltem. Mit ebédelt? Mondtam. Gyuri kihívott, és azt mondta, hogy nem vagyok jó. Felsorolok, mint egy kishivatalnok. Idefigyelj, mondta, te egy szarosvalagú zsidó vagy. Egy öreg ember, aki elad két cukorkát, de nem

gyilkol meg senkit. Azt válaszoltam, hogy nem vagyok profi színész. Az egész szereplősereg körülöttem állt és segített, mégsem ment a dolog. Beült velem a filmgyári kocsiba, hazajöttünk, és elbeszélgettünk. Amikor visszamentünk a filmgyárba, megállt velem szemben az operatőr mellett, és nem instruált előre. Amikor hozzám vágta a kérdést, mindig vágott egy pofát. Annyit kért, hogy mindig őt nézzem. Ne a kamerába nézzek, hanem rá. Megéreztem, hogy olyan rendezői koncepcióval állok szemben, amihez képest felkészületlen vagyok, de ha követem azt, akkor talán meg tudom csinálni a jelenetet. Megcsináltam azt, hogy az ő képmását visszaábrázoltam a saját vigyorommal. Közben el kellett mondanom a szöveget. Beszámoltam arról, hogy mik történtek velem, miközben kellemes, bágyadt, kissé euforikus állapotban néztem Fehér Gyuri arcát, ahol a mimikák tömege zajlott, és özlöttek közben felém a kérdések. Végülis, azt a hatást váltotta ki bennem a jelenet, amikor megnéztem a filmet, hogy egy számomra teljesen ismeretlen, mégis ismerős ember ül a vásznon velem szemben, négy méteresen. Akkor döbbsentem rá, hogy mi a filmszínészlet.

Antal – Kiindulva olyan élményeimből mint a koldus zsidó a *Verzióban* vagy az áldozat bátyja a *Tavaszi kivégzésben*, az oroszlán a *Privát Horvát és Wolfram barátban* vagy a doktor a *Glamourban*, az a benyomásom – noha, tudom, hogy nem így történt –, mintha minden szerepedet eleve rád írták volna.

Ugyanazt sikerült itt is megcsinálnod, mint amit a képzőművészetben és a látványtervezésben a Pszeudo után, a Pszeudo által, hogy akik felkínálták a szerepet, nem egyfajta képességet, hanem téged választottak. A mentalitásod, karaktered vagy a személyedhez fűződő feltételezések annyira erősek, hogy azt mondják a rendezők, hogy igen, ide Pauer kell! Szerezték meg a Pauert! Ráér? Nem ér rá? Nem baj. Érjen rá! Ilyenek is voltak.

Pauer – Éreztem minden egyes megbízásnál, hogy komolyan szükségük van rám. Nemcsak azért kellek, hogy staffázsfigura legyek a háttérben, vagy bejőjsek és bejelentsem a rémhírt, hanem szerves része vagyok a filmnek.

Antal – A filmezésben, ellentétben a magyar avantgárd legnagyobb részével, a szó hagyományos értelmében is profi vagy. Tanultad. Mit adott neked a filmszínészlet, mennyire érdekel, és hogy látod saját személyiséged performálódását azokban a filmekben, amelyekben játszottál?



Pauer mint orvos a *Glamour* című filmben, valamint jelenetek a filmből 2000. Rendező: Gödrös Frigyes (Fotó: Pauer Stúdió)

Pauer – Persze, hogy kedvem volt hozzá! Jókedvvel csináltam. A színészettel kapcsolatos, idézőjelben mondott professzionalizmusomat onnan szereztem, hogy hét éven keresztül ültem, kisebb-nagyobb megszakításokkal, rendezők mellett színházi nézőtérén, próbákat nézve. Ezek alatt skicceltem, rajzokat készítettem a szereplőkről, hozzájuk képzeltem környezetekről stb... Ennyi idő még egy egyetemi tanulmányi időnél is hosszabb. Ez alatt az idő alatt tényleg sokat tanultam. Nem egy színésztől, hanem a létező és felvirágzó színészek majd mindegyikétől. Mindenki ott ugrált,

Pauer mint tisztviselő, főnök a *Da Capo* című filmben, 1989. Rendező: Kornai Péter és Gödrös Frigyes (Fotó: Pauer Stúdió)





mozgott előttem. Jött, ment a színpadon. Próbálgatták a kifejezési módokat. Siketnémának és vaknak kellene lenni ahhoz, hogy ebből ne ragadjon valami rám. Miközben a látottakat gyakorlatban, a színpadon kipróbálni nem volt módom, de a film kínált ilyen lehetőségeket. Sok szerepmunkám volt, és abban is ringattam magam, hogy valójában önszobrász vagyok. A szobrászatnak egy olyan, már a műfaj határait is túllépő szférájába kerülök, amely rokonságba hozható ugyan a szobrászattal, de nincs azzal közvetlen vérrokonságban. Mégis a formákról, a testről, a testbeszédről, a testi jelbeszédről van szó benne. Ugyanúgy, mint amikor a szobrászatnak egy romantikus időszakában, a figurális szobrá-



Pauer mint oroszlán a *Privát Horvát és Wolfram barát* című filmben, 1994. Rendező: Gödrös Frigyes és Horváth Putyi. Pauer rajza, sminkje, jelenete és jelenetének szövege (Fotó: Pauer Stúdió)

zatban, egy-egy pillanatot, gesztust, lelkiállapotot kellett tudni ábrázolni kőben, bronzban, agyagban vagy akármiben. Akár csak papíron, rajzban. A két dolog tehát valójában nem idegen egymástól. Kis túlzással mondhatom, hogy mintegy önmagam és a rendező által megformált, mozgó szoborként jelentem meg.

Antal – Mi a véleményed azokról a filmekről, amelyek rólad szólnak?

Pauer – Konceptőr vagyok. Kezdjük Gulyás János filmjével, a *Pszedóval*, amely Gulyás vizsgafilmje volt a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. Hihetetlenül jó munkatársra akadunk egymásban. Felhőtlen és gyönyörű, boldog emléke az életemnek a film elkészítése. Mivel hivatalosan nem rendezhettem volna kiállítását egy művelődési központban, de egy film díszletének be lehetett rendezni, egy filmdíszlet tervét adtuk be pályázatként, és elnyertük vele a megvalósítás lehetőségét. Az anyagi fedezetet én és a főiskola biztosítottuk. E munka során hoztam létre az első pszeudo environmentet.

A megfogalmazás előre jelezte, hogy nem egyszerűen egy tárggyal vagy egy tekintettel foglalkozom, hanem egész környezetemmel. Ugyanakkor, kénytelen vagyok formákat adni, mert egyébként összefolyik az egész, és

megint visszapotyanok a valóságba, aminek nincs körvonala. Határtalanul terjed, és megnyit észreveszel belőle, annyid van. Ezt érzem meg akkor, és ezért nagyon jól sikerült megcsinálni a filmet. Egyrészt, tényleg jellemzi akkori időszakomat. Másrészt, a Pszeudo és a társadalmi környezete is kifejeződik benne. Az elpusztuló mű. Egy kis valóságot gömbölyítettünk össze Gulyással. Filozófiai magaslathoz penderítette a film a labdát, és hogy el tudjuk-e kapni vagy nem, az volt a tétje a dolognak. Mindezek mellett ott van még egy narcisztikus alak, aki magyaráz magáról, és ott vannak körülötte filmesek. Mégsem ez lett belőle, hanem megjelent egy újfajta képzőművészeti gondolkodási mód, megszületett egy újfajta portréfilm-csinálás. Nagyon szerettem a *Pszedó* című filmet, mert sokrétűen jött be. Tulajdonképpen, akkor kedvelt meg igazán Erdély is. Korábban is munkakapcsolatokban álltam vele, de amikor megnézte ezt a kiállítást, azt mondta, hogy erre még évtizedek múlva is emlékezni fognak. És mint említettem, ez nem is volt kiállítás. Illetve, kiállítás volt, de hivatalosan egy díszlet, amelyet ráadásul össze is omlasztottam. Összedöntöttem a végén egy mozdulattal. Úgy kellett alóla kimenekülni. Az eredeti filmben ez is benne van.

A *Három pincémél* szintén konceptörként léptem fel. Lementem a Dráva partra, és az unalomtól majd megvesztem. Felmentem egy úgynevezett Látóhegyre, ahol egy kis telkük van az anyósoméknak, és van azon egy kis házikó is. Abban ücsörögtem, néztem a tájat. Volt nálam néhány levelezőlap. Felrajzoltam rájuk, mintha levelet írnék, egy tájjelenetet. Kiültem az ámbitusra és rajzoltam. Megcímeztem Rauschenberger Jánosnak és Érmezei Zoltánnak, hogy gyerekek, vendégül látlak itt benneteket. Így néz ki a táj. Teremtünk egy festőt! Fessünk képeket az ő irányítása alatt! A többit majd személyesen... Amikor már teljesen kibomlott az akció, és megszülettek a Péry Puci-alkotások, azokat a Pécsi Galériában, amelynek igazgatója akkoriban Pinczehelyi Sándor volt, állítottuk ki Zolival és Rauschival. A megnyitó eseményen gondolkodva találtam ki a filmtémát. Az volt az ötletem, hogy a megnyitó eseményre fizessünk meg három pincért, és azok nyissák meg a kiállítást úgy, hogy zenére bejönnek a kiállítóterbe és körbe kínálnak itallal mindenkit. A megnyitó alatt pedig egy filmforgatás folyik. Gödrös Fricit kértem fel

rendezőnek, és Mész Andrást az operatőrnek, mert én magam, mint Péry Puci egyik tagja, rajta kellett legyek a képeken. Megszerveztem mindent. Szereztem fantáziaruhákat. Gödrös is hozzáköltött, és gyakorlatilag megrendezte a filmet. Az esemény ennek ellenére Péry Puci, a fiktív festőművész kiállításának a megnyitója volt. Ajánlottam a három samesz, tehát, rajtam kívül Zoli és Rauschi nevében, hogy legyen *Három pincér* a film címe. El is készült. Nem került az anyagra semmi felirat. Megvágták készre, de lappang az eredeti. Nálam volt egy másolat egy darabig, amíg el nem lopta valaki, vagy elvitte kölcsön és elfelejtette visszahozni. Megfosztottak az élménytől, hogy valaha lássam. Valaki pedig, otthon őrzi, vagy rávett már valami mást. Mindegy. Nem tudok ilyeneken rágódni. Konceptörként voltam jelen, de nem éreztem magam filmrendezőnek. Megbízta egy filmrendezőt. És megbízta egy operatőrt. Szereplőként vettem részt a forgatásban, és minden pillanatban tudtam, hogy filmeznek. Ez olyan típusú munka, amiről azt képzelem, hogy képzőművészeti film. Nem filmszkeccs vagy játékfilm.



Pauer a *Pszeudo* című filmben. Rendező: Gulyás János, 1970

Az ötvenedik születésnapomnál Bereményi Gézárt kértem fel rendezőnek. Tulajdonképpen, felvételvezetőnek, mint Gonda Pongrát is, de ide mégiscsak egy varázslóra volt szükség a háttérben. Megírtam a forgatókönyvet, megvan ma is. Megvoltak benne a műsorszámok. Kitaláltam, hogy mi legyen a Kossuth Klub aulájában, mi legyen az étte-

A *Három pincér* című film (rendező: Gödrös Frigyes) forgatása az 1987-es pécsi P.É.R.Y.-kiállításon, és részlet a filmből: egy Úr (Pauer Henrik) és egy Hölyg (Wangel Dóra) P.É.R.Y egyik festményét nézik (Fotó: Pauer Stúdió)





A *Pauer-est a Kossuth Klubban* című film forgatása 1991-ben. Rendező: Forgács Péter, operatőrök: Gazsi Zoltán, Klöpfler Tibor, Mész András, Szirtes András (Fotó: Pauer Stúdió). A fotókon Pauer Gyula, Rauschenberger János, Szőke Annamária, Pauer Henrik, Bereményi Géza, valamint modellek és pincérek láthatók.

remben, a büfében, a díszteremben, és mi le-
gyen az előadóteremben.

Szirtes András, Mész András, Gazsi Zoltán és Klöpfler Tibor volt a négy operatőr. Az egyik állókamera, a másik mozgó, és ezeknek megfelelő számú monitor. Színházias szerkezeteket építettem fel, Pszeudo előadás volt. A struktúrán belül azután olyan spontán módon viselkedhetett bárki, ahogy akart, ahogy tudott, és ameddig vette a kamera a színpadon is és a nézők között is. Szirtesnek például az volt a feladata, hogy hátulról vegye az egészet. Nem az eseményt, hanem azt, hogy mi történik hátul, a színpad mögött, ahol ő van. Bereményi egy papírral járkált a kezében, és irányított mindent. Én színésszé alakultam át a saját születésnap történetemben. Közben felkértem egy csomó fotóst, hogy a Fotexnél még azon az

estén hívassák elő a fényképeket, és szórják szét az ünnepi asztalon. Mindenki annyi színes fényképet vihetett el, amennyit akart.

A *Pauer 60* a szívem csücske. Megengedtem magamnak még azt is, hogy beteg és azt is, hogy fáradt, öreg bácsika vagy kujon legyek, hogy csajozzak és leszívjam magam, részeg legyek. Megengedtem, hogy kilométereket száguldván, elvigyenek egy olyan helyre, ahol a szobromnak csak a helye van meg. Illetve, a helye sincs meg, csak az a hely, ahol a szobrom állt valamikor Nagyatádon. Megérkezünk, és elmagyarázom. Villányban pedig, teljesen spontán módon, nem találtam meg azt a helyet, ahol két nyáron át dolgoztam, több mint hat hónapot. Végül megtaláltam! A film ezt ábrázolja. Kicsit túlteng benne az, hogy én csak egy öreg, csavargó, részeges, bohém

művész féle vagyok. Valójában, ez mindig is zavart abban, ahogy Dr. Horváth Putyi, a film rendezője, lát engem, de ugyanakkor meg nem, mert szeretek ilyen lenni. A valóságot nagyon-nagyon komolyan veszem, és nagyon komolyan veszem azokat az élethelyzeteket, amelyekben vagyok, színpadon vagy filmdíszletben, szerepben vagy a szobrászatban, vagy akár egy ilyen életrajzi filmben is, de máshol veszem komolyan ezeket. Nem ott, ahol a közönlenség meghúzná a határokat, vagy nem a divat szerint. Úgy érzem, hogy ha vannak saját törvényeim, amelyek csak rám jellemzőek, vagy főként csak magamnál tapasztalom meg őket, akkor ezek kifejeződése az én valóság szemléletem. Az, amelyik ugyanabban a pillanatban, amelyikben rámondja valamire az igent, ott belül hirtelen megszólal: te, mi van már?