

Rendezők Pauer Gyuláról

## KORNIS MIHÁLY

Pauerral 1972 nyarán a balatonboglári kápolnában ismerkedtem meg, Galántai György nevezetes kiállításai egyikének a megnyitása előtt néhány nappal. Nagy, kék bőrönddel érkeztem Balatonboglárra, Szentjóbgy Tamásnak egy, az Egyetem presszóban könnyelműen odavetett félmondatára beindulva, hogy tudniillik, le tudok menni, ha érdekel.

A helyzet az volt, hogy a kiállítás sehogy sem állt. Ennek a kiállításnak<sup>1</sup> a létrejötte egyébként is nevezetes dátum a magyar underground történetében. Ekkor volt a Szentjóbgynek a híres-nevezetes vödörgyakorlata<sup>2</sup>, akkor állította ki Pauer Gyula a *Marx–Lenint*. Amikor én érkeztem, még senki nem rakott fel semmit, mert a Galántai azt mondta, hogy a rendőrség annyira ott ólálkodik, hogy ő nem vállalja. És akkor elment.

Ezzel elment egy félnap. Én Szentjóbgyt lógtam. Ott volt még Háy Ági meg egy-két ember. De nem történt lényegileg semmi. Mindenki búslakodott, és azután elmentünk a strandra fürödni. És már elég jól megvoltam, amikor egyszer csak megjelent a strandon egy vállig érő hajú, baromi jóképű, zömök srác és csodálkozva kérdezte, hogy miért nem dolgoznak az emberek a balatonboglári kápolnában a műveiken, miért strandolnak? Erre Szentjóbgy mondta, hogy azért, mert Galántai azt mondta, hogy az egészet be kell zárni, mert nem lehet semmit csinálni. Ő legalábbis, nem vállalja a felelősséget. Amire azt mondta Pauer, hogy micsoda hülyeség!? „Hát, én azért utaztam le Pestről, azt hiszitek, hogy ne történjen semmi? Akkor minek jöttünk ide? Hát, engem nem érdekel, én kirakom a magamét, ti meg azt csináltok, amit akartok.”

Egyet úszott a Balatonban ő is, de azután megfordult, és valóban elindult a balatonboglári kápolna felé. És mi, többiek a nyomában, szép lassan. Nem húzom a történetet, másnap reggelre ki volt rakva minden.

Amikor megérkezett Galántai, a kész helyzet annyira megdöbbentette, meg egyúttal meglágyította, hogy azt mondta, legyen most már így, történt, aminek történnie kellett, csináljuk. Majd addig csináljuk, amíg a rendőrség oda nem szól.

Ez különben nevezetes dolog volt azért is, mert engem Haraszi Miklós szegény besúgónak nézett, és a hátam mögött, titokban mondta a többieknek, hogy előttem ne csináljanak semmit, mert nem lehet tudni, ki vagyok és miért jöttem ide, biztos a belügyminisztérium küldött. Úgy hogy kénytelen voltam Legény Péter fellebbezőművészeti blankettájának egyikét kitölteni.<sup>3</sup> Szóval, egy elég veszélys nyilatkozatot írtam ott, és tettem ki a falra. Ez félig-meddig meggyőzte az embereket, hogy azért nem kellene annyira félni tőlem. Évekkel később azután Haraszi természetesen bocsánatot kért.

Az egész ügyben két ember volt hozzám maximálisan jó, és határozta el magát az egésztől. Az egyik Szentjóbgy Tamás volt, a másik Pauer. Így azután velük lettem jóba. És amikor a záróbulira sor került egy hét múlva, emlékszem, ott, a pályaudvar melletti, azt hiszem, Hullám étteremben, felajánlottam Pauernak, hogy én utolsó éves főiskolás vagyok, és most fogok rendezni először nagy színházban, és azt gondoltam, hogy ő olyan végtelenül praktikus ember, hogy szerintem feltalálná magát egy színházban is, ahol ugyebár, kőkemény díszletmesterek meg lusta díszítőmunkások vannak, és ahol nem olyan egyszerű egy jó díszletet

színpadra rakni. De én megengedném neki, mondtam, hogy azt csináljon amit akar, és úgy, ahogy kedve tartja. Mert annyira bízom a Pszeudo ötlete alapján abban, hogy amit a színházban csinál, az is érdekes lesz.

Mondtam neki, én Jevgenyij Svarc *Hókirálynőt* fogom megrendezni, tervezzen hozzá díszletet valamilyen Pszeudo-gondolattal. Szerintem, ebben a színházban ennek nincs akadálya. És nem is lett. Sőt, nagyon nevezetes pillanat volt a kaposvári színház életében, mert Pauer Gyula végülis, egyedül, a maga két kezével építette fel egy háromfelvonásos előadás mind a három felvonásának a díszletét. Ő szerelte össze, ő festette be. Ő festette fel szórópisztollyal, például, a pszeudo gyűrődéseket a falra.

Fantasztikusan jó díszletet csinált. Lukáts Andor akkor játszotta élete első szerepét a színházban. Egy szarvast játszott, és Gyula egy gyönyörű, teljes szarvasárlarcot csinált neki, hatalmas szarvakkal, amit beletett ráadásul egy madárkalitkába. Egy kétméteres madárkalitkába. Szóval, Pauer Gyula 1972 őszén hallatlanul befutott Kaposváron, és Zsámbéki Gábor, aki az akkori főrendező volt, először is megköszönte, hogy felfedeztem Pauert a magyar színházművészetnek, másodsor egyből le-

Kornis Mihály, Pauer Gyula, Veres Júlia és Haraszi Miklós Pauer *Pszeudo* reklámját (II. *Pszeudo* manifesztumát) adják elő Balatonbogláron 1972. július 6-9 között (Fotó: Galántai György)





Andersen – Svarc – Romhányi – Lendvai: *Hókirálynő* (mesejáték). Rendező: Kertész (Kornis) Mihály. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1972. A darab készítői és színészek a díszletek között (az első sorban jobbra Kornis Mihály és Pauer Gyula), valamint jelenet a darabból (Fotó: Pauer Gyula tulajdona)

szerződte a színházhoz. Én azután azt hittem, hogy a Gyula most már díszlettervezőként fogja leélni az életét, mert egy jó ideig ki se engedték a színházból, mármint a Zsámbékiék. A színházban mindenki számára az újdonság erejével hatott az a nagyon becsületes, tisztességes melós hozzáállás, ahogyan ő a saját, egyébként magasröptű, művészi elképzeléseit a gyakorlatba át tudta tenni, és

nem volt hajlandó semmiféle „ezt ezért, azt meg azért nem lehet megcsinálni” típusú szövegek végighallgatására, hanem a két kezével maga megcsinálta mindig, amit akart. Attól kezdve Ascher, Zsámbéki meg Bararczy hosszú évekig azon veszekedtek, hogy most melyikükkel dolgozzon Pauer.

Összefoglalva azt mondhatom, hogy két dolog miatt szeretem Pauer Gyusit. Az egyik, a

kreativitása. A szellemében van valami, ami miatt különbözik a többiektől. Őstehetségnek tartom. Hiányzik belőle minden mesterkéltség. Pontosan olyasmiket csinál, és úgy, amiket és ahogyan neki csinálnia kell, vagy lehet. A másik dolog, amit nagyon szeretek benne, az embersége. A barátságossága, a szelídsége, az, hogy tulajdonképpen az életet, mint egy nagystílű tréfát képes végigcsinálni.

## JEGYZETEK

1 „Direkt hét” Pauer Gyula és Szentjóby Tamás szervezésében, 1972. július 6–9. Lásd: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*. Szerkesztette: Klaniczay Júlia és Sasvári Edit. Artpool–Balassi, Budapest, 2003. 126–135. (A szerkesztő megjegyzése.)

2 Szentjóby Tamás: *Kizárás-gyakorlat, büntetésmegelőző autoterápia*. Lásd i. m. 129. (A szerkesztő megjegyzése.)

3 Legény Péter: *Fellebbezési úrlap és úrlapkitöltési akció*. Lásd i. m. 132. (A szerkesztő megjegyzése.)

Rendezők Pauer Gyuláról

## ZSÁMBÉKI GÁBOR

A kaposvári színházban a hetvenes évek elején sok olyan nagytehetségű és izgalmas személyiségű ember jelent meg a társművészekből, akiket vonzott a kaposvári színház szellemisége. Mi pedig, akik rendezők, színészek ott dolgoztunk, nagyon is nyitottak voltunk arra, hogy olyan fiatalokkal találkozzunk, akik a saját területükön újszerűen gondolkodnak. Így azután Pauer Gyula és Keserü Ilona dolgoztak nálunk díszlettervezőként. Gyula nagyon hamar tagként, Ilona vendégként, néha. A zenészek közül olyanok, mint Jeney Zoltán, Sály László, Vidovszky László tartoztak azok közé, akik sokat jártak le, vagy csináltak zenéket a produkciókhoz. A dologra az volt jellemző, hogy ezeknek a, mondhatom, barátainknak az általános véleménye is érdekelt egy produkcióról. Tehát nemcsak az, hogy milyen zenét csinálnak, milyen díszletet csinálnak, hanem hogy hogyan gondolkoznak egy produkcióról vagy általában a színházról, hiszen abban valami frissesség nyilvánult meg. Egy ilyen intellektuális kör úgy alakult ki, hogy mindenki hozott valakit. Tehát nem egyszerre bízunk meg ennyi embert, hanem ez egy folyamatos gyülekezés volt. Emlékeim szerint, Pauerról Kornis beszélt nekem először, és azután ő is kérte föl tervezésre korai rendezéseihez. Részint Gyula munkája, másrészt a személyisége annyira vonzó volt, és talán ő sem érezte magát rosszul Kaposvárott, hogy ebből nagyon hosszú, állandó kapcsolat lett. Én különösen szerettem vele dolgozni. Nagyon gyakoriak azok a házasságok a színházi életben, hogy egy rendező lehetőleg ugyanazzal a díszlettervezővel, ugyanazzal a jelmeztervezővel dolgozik, mert egy idő múlva már értik egymás nyelvét, vagy pedig gyümölcsözőnek tartják a kapcsolatot. Én hosszú ideig csak a Gyulával dolgoztam, és tulajdonképpen ma is úgy emlékszem erre az időszakra, hogy számomra ez volt a legidillikusabb kapcsolat egy díszlettervezővel.

Emlékeim szerint először a képzőművészeti alkotásaiban akkor preferált Pszeudót igyekezett átültetni színpadra, és ez az első produkciónál megmutatkozott a gyűrt anyagok,

vagy a gyűrtnek tetsző anyagok használatában. De pont az volt a pompás, hogy egyáltalán nem ragaszkodott ahhoz, hogy minden díszletet azonos módon oldjon meg. Sőt, egy idő múlva azt lehet mondani, hogy nem is hasonlítottak egymásra a Pauer-díszletek. Pontosabban, a szellemességüknél és az invenciójuknál fogva hasonlítottak, de egyáltalán nem a térképzésben, az anyaghasználatban. Amikor elolvastott egy darabot, arról igen eredeti gondolatai voltak, és igen eredeti gondolatai arról, hogy itt milyen teret és anyagokat kéne használni. Hogy olyan sikeres produkciókat idézzek, amelyeket együtt csináltunk: a *Lócsiszárban* használt nádnak és deszkának nincs köze az *Ahogy tetszik*ben használt textíliákhoz sem képileg, sem az anyagot tekintve. Vagy nincs közük Csehov *Ivanov*jához, amelyben az egész felület korhadó vörösfenyőkéreggel borította. És azt mindig nagyszerűnek találom, ha egy díszlettervezőt egy darab valami sajátos megoldásra indít, és nem arra, hogy jól bevált, esetleg sikeres eszközeit ismétlje újra meg újra.

Talán legjobban azt szerettem Pauer díszleteiben, hogy annyiféle irányba tudott az agy

mejlődulni. Ennek eredményeképpen azután egy szerkezetében teljesen szokatlan, látszólag puritán, ugyanakkor nagyon ügyesen működtethető és igen-igen változatos tereket képző díszlet volt a *Lócsiszárban*, ahol különböző gerendákat, vagy gerendának látszó deszkákat tudott úgy mozgatni, hogy azok egyrészt a legkülönbözőbb tereket tudták képezni, másrészt mégis adtak valami áhítatos vagy majdnem templomi hangulatot a dolognak, és ez a darabhoz szigorúan hozzátartozik. Emlékszem arra is, amikor megállapodtunk abban, hogy miért lenne jó, hogyha valami, még nem tudtuk pontosan, hogy milyen anyag borítaná az egész alapterületet az *Ivanovban*. És emlékszem, hogy egy kismotoron jártunk Somogyban, Baranyában, és egy erdőben egyszerre csak megtaláltuk ezt az anyagot. Úgy tűnt, hogy ez a korhadt, lehullott fenyőkéreg a szépségénél és a pusztuló jellegénél fogva tökéletes a Csehov-darabhoz. Természetesen nagyon fontos volt, hogy ezt megint lehetett térképző elemnek használni, vagyis máshogy használtuk a különböző felvonásokban. Néha vastagon be volt vele terítve az egész színpadfelület, és nehézkesen, küsz-

Shakespeare: *Ahogy tetszik*. Rendező: Zsámbéki Gábor. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1974 (Fotó: Fábrián József)





Pauer makettja Euripidész *Orestész* című darabjához, 1982, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest (Fotó: Szőke Annamária); Euripidész: *Orestész*. Rendező: Zsámbéki Gábor. Nemzeti Színház, Budapest, 1982 (Fotó: Iklády László)

ködbe jutottak előre benne a színészek. Máskor, egy másik helyszínen, egy másik felvonásban, ahol valami látszólagos rendet igyekeztek színlelni egy vendéglátás alkalmával, kupacokba hordták össze. Vagy olyan dramaturgiai fontos megoldásokra adott lehetőséget, mint az előadás legvége, ahol Ivanov a halála után el akar tűnni, még azt sem bírván elviselni, hogy a végét lássák, és befúrta magát egy ilyen halomba. Abban tűnt el halottként. Azt éreztem, hogy egy idő után nagyon érdekelte Gyulát a színház, és azt kell, hogy mondjam, hogy egy idő után nagyon értett is hozzá. Tehát civilként jött, és rövid idő alatt tökéletes színházi szakembernek éreztem. Ugyanakkor az, hogy őt ennyire izgatta a konceptuális művészet, azt jelentette, hogy mindig egy egész előadás érdekelte, és ahhoz is voltak ötletei. A díszlettervezőkkel folyó munkában a rendező számára mindig az a lényeges, hogy az illető tud-e alapvetően erős világot építeni,

amely nemcsak segíti, hanem otthont ad az egész dolognak, és ily módon löki tovább a rendező gondolkodását. Másfelől, hogy a díszlettervező mennyire tudja átvállalni a rendező feladataiból azt, hogy a darab forrpointjain és fordulópontjain képi változás is történjék. Vita a díszlettervezők és a rendezők között akkor szokott lenni, amikor a díszlettervező egy olyan világot erőltet, amely nem tudja követni a darab drámai mozgását. Az igazán jó és gyakorlott díszlettervezők tudják ezt, és eleve úgy olvasnak darabot, hogy mik azok a legfontosabb pillanatok, amelyeknek képileg is meg kell felelni, illetve amelyeket ki kell emelni, és meg kell segíteni. Úgy gondolom, hogy Gyula ezt villámgyorsan átértette, megértette. Ősztönös érzéke volt hozzá. Hogy egy példát mondjak, amikor az *Ahogy tetszik* rideg királyi udvara hirtelen a Shakespeare által idillikusan elképzelt ardennes-i erdővé változott, akkor ott hirtelen egy odáig

csak felső fedésként érzékelhető textília a színpad teljes szélességében és mélységében tudott leereszkedni, lágyan ráhullva az addigi keményebb formákra, azokat letakarva, azonnal leláglyítva, és ugyanakkor, az az igen sok kötél, amely azt a nagy alapterületű textíliát tartotta, a következőkben erdőként illetve faként tudott funkcionálni. Úgy gondolom, hogy Gyula nemcsak népszerű, hanem szellemileg igen-igen fontos emberre volt a kaposvári színház hetvenes évekbeli korszakának. Én meg abban az időben kifejezetten baráti viszonyban is voltam vele. Olyan jók voltak akkor Kaposvárott az egymásközi viszonyok, hogy egy produkciót nemcsak azok szerettek, akik csinálták, hanem akik nem voltak benne, azok is akarták a sikerét, és ha sikeres volt, akkor tüntetően szerették, és együtt éltek ezzel a produkcióval. Valami ilyesminek lehetett a következménye, hogy amikor az *Ahogy tetsziket* Pesten ját-

Csehov: *Ivanov*. Rendező: Zsámbéki Gábor. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1977 (Fotó: Fábián József és Pauer Stúdió); Díszletmakett Csehov *Ivanovjához*, 1977 (Fotó: Jeney István)



szottuk, és kiderült, hogy az érdeklődés miatt duplázni kell, tehát az esti előadás után még egy éjszakai is játszottunk, akkor az egyik ardennes-i erdő-jelenetben – és természetes, hogy egy ardennes-i erdő-jelenetben, hiszen ebben az előadásban az ardennes-i erdő egy olyasfajta, nem valóságosan létező, idillikus helyet jelentett, ahova el lehetett menekülni, és ahol az emberi kapcsolatok tisztábbak és jóindulatúak – négyen beléptünk, ha jól emlékszem, barátcruhába öltözve, és az egyik dalt mi is kísértük furulyán. Ez a négy ember Ascher, Babarczy, Pauer és én voltunk. Még emlékszem azokra a nyerítésekre, amik a nézőtérről jöttek, hiszen számos szakember is ült a sorokban, és ezek hirtelen fölismerték, hogy mi is ott állunk benn a képben.

Azt gondolom, hogy mi mind a ketten hathatunk egymásra. Még egyszer mondom, hogy a vele való munkára úgy emlékszem vissza, mint az egész pályámon a legjobb és leggyümölcsözőbb kapcsolatra egy díszlettervezővel, amivel azt is akarom mondani, hogy valószínűleg tőle kaptam a legtöbbet. Egész biztos, hogy valamiféle bátrabb hozzáállás a tér- és anyagkezeléshez egy-egy produkció indulásakor ennek a kapcsolatnak köszönhető. Ha a Gyulával nem dolgozom, akkor talán ebben bátortalanabb lennék.

Pauer Gyula makettja két megvilágításban Csehov *Manójához*, 1982 (Fotó: Pauer Stúdió)  
Négy jelenet Csehov *Manójából*. Rendező: Zsámbéki Gábor. Katona József Színház, Budapest, 1982 (Fotó: Fábíán József)





Pauer díszlettervei Molière *Az úrhatnám polgár* című darabjához, 1979, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest  
Balra: jelenetek Molière *Az úrhatnám polgár*ából. Rendező: Zsámbéki Gábor. Nemzeti Színház, Budapest, 1979  
(Fotó: Pauer Stúdió)

Rendezők Pauer Gyuláról

## BABARCZY LÁSZLÓ

Pauer nagyon fontos személyisége volt a kaposvári színháznak a kezdeteknél, és az maradt később is. Nem csak néhány korszakban dolgoztam vele, hanem gyakorlatilag folyamatosan, hiszen első közös munkánk 1973-ban a *Kurácsi mama* volt, az utolsó pedig 1996-ban Ibsen *Peer Gynt*-je. Szóval, Pauer nem korszakolható nálam.

Két dolgot hozott, amelyek nagyon fontosak voltak számunkra. Egyrészt, a természetes anyagok fölállalását. A színpadon érzéki anyagokkal, az érzékekre ható anyagokkal dolgozott. Tehát gyakorlatilag kiirtotta a festett kuliszkat meg a konvencionális díszletelemeket.

Mi ezt szerettük a legjobban, a Pseudo-ideológia mellett. A *Kurácsi mamá*-ban például, jó-

részt zsákból készült a díszlet. De zsákból készült a ruhák egy része is. Úgy tudta variálni, hogy ez a nagyon erős, valós matéria szerves része lett az előadásnak, de nem volt unalmas, és sugallt egyfajta érzékiséget, ami jól kapcsolódott a darabhoz.

Gyuszi legjobban sikerült tervezői munkái a gyerekdarabok voltak. Máig játszuk az ő díszleteivel, jelmezeivel az 1974-ben bemutatott *Pinocchiót*, az 1975-ben bemutatott *Őzt* és a később, talán két évvel azután bemutatott *Bűvös erdőt*. Gyusziban a legfontosabb ugyanis a fantáziája. Az a fajta fantázia, ami a mesevilágban is megjelenik. Persze nem akarok igazságtalanul torzítani, de neki fantasztikusan erős, plasztikus és gyermeki fantáziája van. És ez a fajta fantázia óriási jelentőségű a színpa-

di díszletek megalkotásánál. A díszletei valóban megjelenítenek a színpadon egy világot, ami teljesen konzekvens és önmagában zárt, és mégis könnyen érthető.

A vele kapcsolatos élményeimnek természetesen van egy másik rétege is. Ez Gyuszi mint képzőművész és mint ember, aki küzd a körülményekkel. Alapélményem erről az, amikor meglátogattam egyszer a nagyatádi művésztelepen, ahol a *Tüntetőtábla-erdő* című, hatalmas művét már addigra éppen kivágták, vagy kitördelték, de ő ott volt, és azzal küzdött, hogy egy fatörzsből pseudo fatörzset állítson elő. Óriási ambícióval, energiával és irtózatossal közepette, mert miközben csinálta, és látta, hogy mit kell csinálnia, igazából nem volt még tisztában a technikákkal, amikkel dolgoz-

Marsak: *A bűvös erdő* (mesejáték kamaraszínpadra). Rendező: Zsámbéki Gábor – Gazdag Gyula. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1978 (Fotó: Pauer Stúdió)





Shakespeare: *Troilus és Cressida*. Rendező: Babarczy László. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1977 (Fotó: Fábíán József)

nia kellett. Keserű kudarokat volt kénytelen elszenvedni, menet közben tanulta meg, hogy hogy is kell ezt a dolgot megcsinálni. És mindennek tetejében még ott volt körülötte a gyanakvás, ami egyrészt politikai természetű volt, másrészt nem politikai, csak egyszerűen abból fa-

Shakespeare: *Troilus és Cressida*, 1977  
(Fotó: Fábíán József)



kadt, hogy ez az ember itt kínlódik, és valami hülyeséget akar csinálni. Holott valami csodálatos dolgot akart. Nagyot, szépet. Féleredmény lett, annak is nagyon szép, érdekes. Persze én értetem, hogy mit akar. Nekikeseredve, és közben fantasztikusan gazdagon, érzelmileg gazdagon átélve az egész konfliktusrendszert, ott küzdött Nagyatádon. Ezért szeretem őt nagyon.

Természetes, hogy a Pszeudo hatott a színházi emberekre, mert a színház Pszeudo magában. Ez stimmel. Mindannyian ebben hittünk. Ugyanakkor lassan rájöttem, hogy nem a Pszeudo fontos a Gyulában. Az, hogy egy sziklafalon meg akarjuk örökíteni ennek a sziklafalnak egy bizonyos időpontban való állapotát, és ezt, mint művet akarjuk fölkinálni, amit, ugye, megcsinált Villányban, ez egy fantasztikusan teátrális gondolat. Ez alapvetően színház, amely az időt is meg akarja fogni az alkotásban valamilyen módon. Tehát egy folyamatot ábrázol a folyamat megállítással. Nagyon szeretem az ilyesmit. De Gyuszinak minden ilyen ötlete mélységesen teátrális. Nem véletlen, hogy performance-okat csinált, tehát önmagában is működött színházművészként. A gondolkodás módja hatott, nem a Pszeudo. Az valahol képzőművészet, ami vagy működik, vagy nem. De az, hogy a Pszeudo a teátrális gondolkodás egyik terméke, az azt jelenti,

hogy Gyuzsi tulajdonképpen színházi ember. Tudtam, hogy nekem rá van szükségem ahhoz, hogy megcsináljuk a *Peer Gyntöt*. Amiatt a gyermeki fantázia miatt, amiről az előbb beszéltem. Teljes mértékben kielégített a munka, amit együtt végeztünk. Azzal együtt, hogy szokásos konfliktusok valósággal minden Pauer munka esetében felmerülnek, és időnként elég súlyosak is tudnak lenni. Végül is ezek is megoldódtak. Ma persze sokkal profibb, mint annak idején. Egyetlen probléma lehetséges a mai Pauerral, hogy nem mindig figyel oda. Elég sok olyan színházi munkát végzett az elmúlt hét-nyolc évben, mindenféle színházakban, amelyekre leküldte az embereit, akik megcsinálták, és szerintem nem figyelt oda. Teljesen más a helyzet persze, amikor egy *Peer Gyntöt* csinálunk, amire odafigyel. Szóval, a Pauer mint vállalkozó nem annyira vonzó személyiség, mint Pauer a művész. Amiben különbözik mindenkitől, azt újra csak körülírni tudom: a fantáziának meg az érzékenységnek egy sajátos együttese. Úgy tudott absztrahálni, hogy közben mindig valami sűrű, a létezés legsűrűbb áramai jöttek azokból a képekből vagy formákból, amelyeket kitalált, de azért azok mégis absztrakciók voltak. Hogy mondjam? Nem húzott soha vékonyka vonalat.





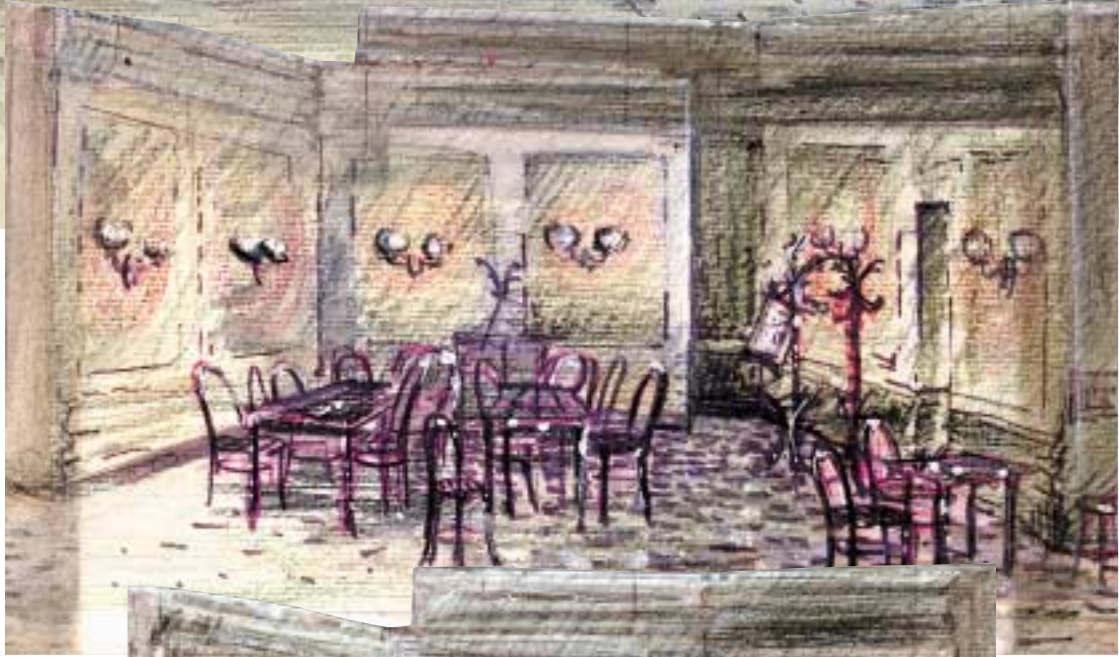
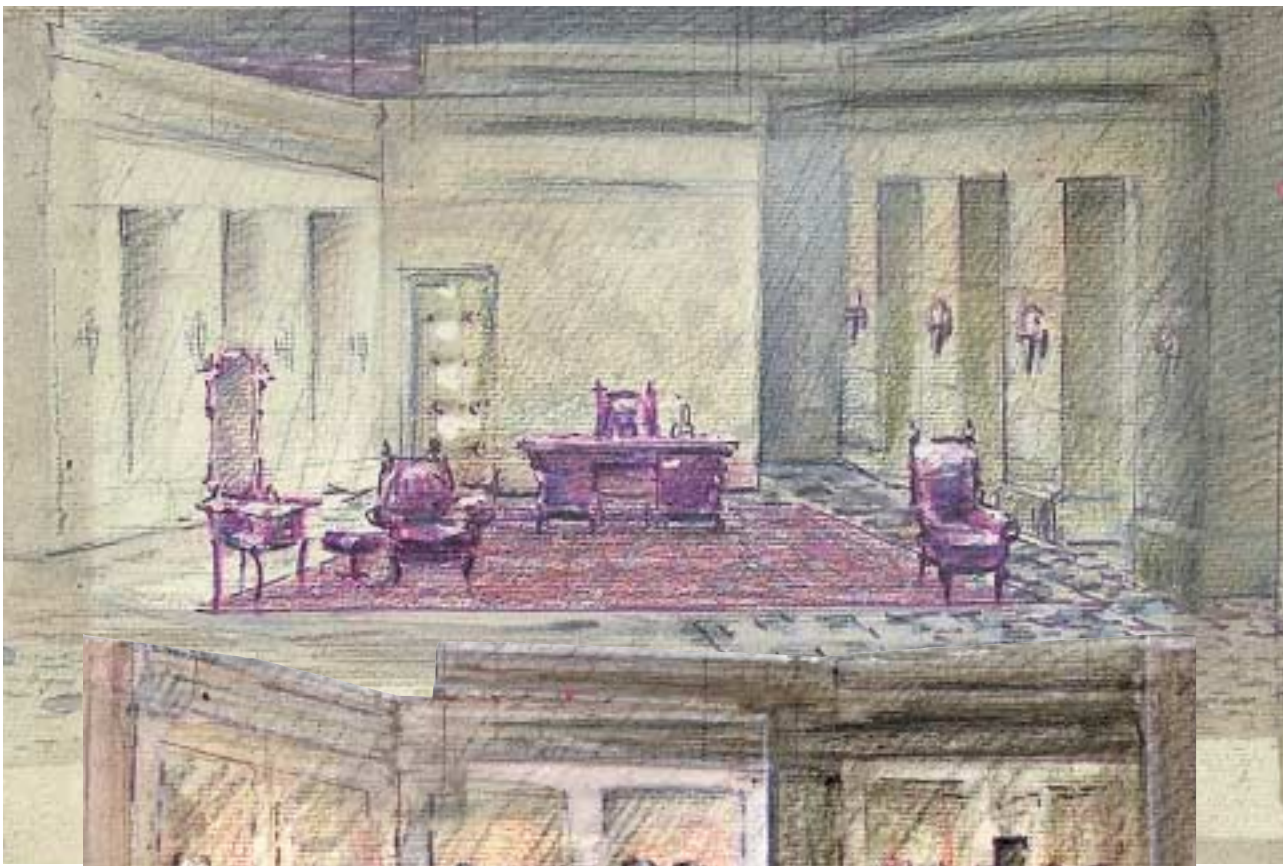
Pauer terve Shakespeare *Troilus és Cressida* című darabjához, 1977, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, valamint jelenet az előadásból. Rendező: Babarczy László. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1977 (Fotó: Fábíán József)



Baum – Schwajda – Tamássy: *Óz, a nagy varázsló*. Rendező: Babarczy László. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1975 (Fotó: ???)

Ibsen: *Peer Gynt*. Rendező: Babarczy László. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1996 (Fotó: ???)





Díszletterv Osztrovszkij *Jövedelmező állás* című darabjához. Rendező: Ascher Tamás. Nemzeti Színház, Budapest, 1980. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest

Rendezők Pauer Gyuláról

## ASCHER TAMÁS

Nem emlékszem olyan esetre, hogy Gyulával ne veszekedtem, és ne vitatkoztam volna. Minden közös munkánk valamiféle harcnak és küzdelemnek volt az eredménye. Amiben az volt érdekes, hogy csak nagyon rövid ideig beszélgettünk a darabról, és Gyulában már is kialakult egy kép, hogy ezt, hogy kéne megcsinálni. Ez nekem nagy könnyebbség volt egyfelől, mert bennem lassan alakult ki az, hogy hogyan kell működnie egy darabnak, mik azok a valóságos terek, amikben majd mozogni fognak a szereplők. Elméleti dolgokon járt a fejem. Amiket Gyula javasolt, azokban mindig volt valami zseniális, de sosem vágtak teljesen egybe azzal, amit én elképzeltem. Anélkül, hogy tudtam volna, hogy mit képezek el. És máris elkezdődött köztünk valamiféle kis birkózás. Egyre jobban ragaszkodott a magáéhoz, mert lenyűgöző módon tudott involválódni egy darabban, egy közös munkában. Nem egyszerűen csak javaslatokat tett, hanem azonnal elkezdett hinni valamilyen dologban; hogy ez a darab miért fontos, miért pont így és ilyen térben és ilyen világban kell megjelennie, és ezekben sokszor igaza volt, sokszor viszont csak részben volt igaza. Gyula a megérzések és a fantázia mestere, de amikor elkezdett dolgozni, akkor még ezerféle

kulturális háttérismeret hiányzott belőle. Tehát nem igazán ismert színdarabokat. A képzőművészet bizonyos részleteiben tájékozott volt, más részleteiben viszont egyáltalán nem volt az. Még mondjuk a klasszikus avantgárdnak sem mindegyik irányát ismerte tisztességesen, hanem volt amit jobban, volt amit kevésbé. Igazi autodidakta volt, ennek minden csodálatos előnyével és minimális hátrányával. Szabad volt, és elfogulatlan az ötleteiben. És akkor ezt az állandó robbanásokban kifejeződő ötletelmélet kellett nekem valahogy becsatornázni egy olyan világba, amiről még én sem tudtam pontosan, hogy micsoda, mert nekem sosem volt elég konkrét és egzak az első pillanatokban az elképzelésem, hanem mindig csak az utolsó pillanatban lett egzakttá. A munkafolyamat során ismerem meg egyre jobban saját magamat is; azt, hogy miért vágyom erre, vagy arra, miért ellenzem ezt vagy azt. Van egy rendszer a fejemben erről, de az nem egy verbális és nem egy logikai rendszer, hanem valami ősbibb és homályosabb dolog. Így vitatkozott két ősi és homályos lény egymással, és mégis ezekben a vitákban és ezekben a birkózásokból egyre világosabbá és tapinthatóbbá vált, hogy milyen kell, hogy legyen az előadás, és milyen kell, hogy legyen a dísz-

let. Nagy szeretettel és hálával emlékszem ezekre a vitákra, és szeretetet és hálát éreztem Gyula iránt a viták közben is, noha rengetegszer voltam dühös rá, és rengeteget ordítottunk egymással. Illetve én sokszor még udvarias is voltam vele, de ez rosszabb volt, mert egy csikorgó udvariasság volt, amikor valaki nem igazán akarja megmondani, hogy ha valami nem tetszik neki. Ez talán még bántóbb, mintha valaki egyenesben ordít. És mégis, mire odajutottunk az előadáshoz, mindig maximálisan hittem a Gyula díszletében, illetve az esetek kilencven százalékában így volt. Nagyon izgalmas volt például, amikor a *Mesél a bécsi erdő*t csináltuk. A darabot elolvastán, nekem valami hideg, gonosz, egzak, abszurd volt az elképzelésem, és nagyon magam előtt láttam bizonyos Magritte-képeket, és ezeknek a távolságtartó, faarcú gonoszságát. Hogy ezek a kicsit rideg emberek és ezek a rideg emberi viszonylatok, ezek a fojtogató, ám ugyanakkor röhejes lények és helyzetek hogyan jelennek meg. Gyula meg, visszaemlékezvén saját józsefvárosi gyermekkorára, valamiféle realistább dologban gondolkodott, hiszen elolvasta a darabot, és nála mindig az volt az első, hogy számára hogyan jelennek meg a helyszínek. Nála ilyenkor még nem

Brecht, Bertold: *A kaukázusi krétakőr*. Rendező: Ascher Tamás. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1975 (Fotó: Fábrián József)





Horváth, Ödön von: *Mesél a bécsi erdő*. Rendező: Ascher Tamás. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1977 (Fotó: Fábián József)

annyra stílusról volt szó. Én meg már rögtön valamilyen stílusban képzeltem el a darabot, de még nem tudtam, hogy hogyan.

Tervezett mindenféle tereket, amiknek, szokása szerint, nagyon nehéz volt az átdíszítése. Ezért sok sokhelyszínes jelenet nem is volt igazán elgondolva, csak beindult az agya ilyen meg olyan helyzetekre. És akkor az állítópróba után, azt mondtam, hogy ez nem jó. És másnap reggel rendelkezőpróba kellett, hogy legyen a díszletben. És akkor ott, a kaposvári büfében egy éjszaka alatt kitaláltuk. Felrohan-tam valahová, és előhoztam egy Magritte-kötetet. Megmutattam neki azt a bizonyos képet, meg azt a bizonyos, különös szobát, a srég padlózattal és a kukucskáló emberekkel. Egyiknek egy háló van a kezében, a másikon egy kés, hátul meg van egy ágy. Elhatároztuk, hogy ebből fogunk egy nagyon egyszerű és egzakt világot teremteni, kreclikkel, szobákkal, ajtókkal, amik nyílnak, mozognak, csukódnak. Ilyenkor nagyon sok technikai ötletet én mon-dok, mert a Gyula nem elég reális. Az évek so-rán sikerült egy kicsit nevelni rajta, hogy fog-lalkozzon azzal is, hogy milyen gondokat fog okozni egy átdíszítés a színpadon, hogy nem lehet, mondjuk, 15 perc, mert azalatt a közön-ség elalszik, vagy hazamegy. Neki a kép azon-nal ott van a fejében, és mindig valami gran-diózus dolog jut eszébe. Lenyűgözően nagy-szabású és nagyvonalú az elképzeléseiben, és

sokszor kicsit könnyed abban, hogy azután az, hogyan valósul meg. Ezzel sok gondot okozott eleinte a színpadmestereknek, díszítőknak, műszaki vezetőknak, stb...

Akkor, azon az éjszakán egy teljes és tökéle-tes rendszert kigondoltunk a díszletre, az átdí-szítésekre, arra, hogy hogyan lesz az, hogy egy kis, pici, kecsesen megvarrt dombot be-hoz a színpadra hat elegáns, szürkeöltönyös ember, kalapban. Úgy, ahogy azokat a kalapos férfiakat a Magritte-képeken látni. Hogy tes-zik le faarccal a dombot, hogyan vonulnak ki, míg szól egy édes, bús Strauss-keringő. Hogy hogyan gurulnak be házak jobbról és balról. Hogy mennek, hogy lesz az egész. Egy feszít-tett selymetetőt és feszített falakat dobtunk oda. Mint hogyha egy szobában játszódna az egész, amelyik ki tud tágulni, és fel tud emel-kedni. Illetve bizonyos falai, amíg egyszerre csak az egész színpad nyitottá válik.

Valami különös módon, úgy vettük át egymás-tól a szót, és úgy sikerült egyetértenünk eb-ben a vitában, amelynek során a teljes dísz-lettervét elvettem, hogy utána egy hónapig csináltuk együtt. És mindig elfojtottam saját ellenérzéseimet, hogy ne fojtsam el az ő ihle-tét. Az volt ugyanis bámulatos Gyulában, hogy hogyan tudott átállni egy pillanat alatt, és elveszteni azt, amiben addig úgy hitt, mert megérezte a lehetőséget az újabb ötletben. Akkor, az egyik legjobb díszletünk így jött lét-

re. Nagyon gyakran vagy legalábbis többször előfordult még, hogy egy hosszú idő alatt ki-kínlódott díszletterv robbanásszerűen más irányt vett egy pillanat alatt, és akkor egy-szerre csak rátaláltunk a helyes útra.

Engem egyáltalán nem érdekel az, hogy do-mesztikálódjak a színházi világban. Sőt, az ellenkezője érdekel. Elég rosszul éreztem ma-gam a bőrömben attól, hogy Színművészeti Főiskolát végzett rendező vagyok. Ez persze, ambivalens dolog, mert egyfelől nem tudtam máshogy elképzelni a jövőt, minthogy rendes, jó házból való fiúként főiskolát és egyeteme-ket végzek, másfelől mire a Színművészeti Fő-iskolára felvettek – 1969 és 1974 között jár-tam a Főiskolára, tehát pont a '68-as nagy időkben –, addigra már éreztem, világossá vált számomra, hogy létezik egy külön kultúra, a fiatalságnak a kultúrája, egy ellenkultúra, és létezik ezzel szemben egy állami, egy hivata-los kultúra. Megnéztem mindent, amit lehe-tett. Színházi előadásokat keveset ugyan, de mondjuk a filmeket mind megnéztem. Nem-csak a balázsbelében az undergroundokat, bár azokat szerettem legjobban.

Én magam valahogy egy köztes figura vagyok. Az összes vonzalmaim és az ízlésem az under-groundhoz fűződött, de a tehetségem fajtája és az, amit csinálni tudok, nem avantgárd. Az va-lahol az avantgárd és nagyon erősen klasszi-kus dolgoknak a szintetizálásából és az ered-

Horváth, Ödön von: *Kasimir és Karoline*. Rendező: Ascher Tamás. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1983 (Fotó: Fábián József)





René Magritte: *A fenyegetett gyilkos*, 1926, Museum of Modern Art, New York

ményeik felhasználásából fakad. Ez az én alkatom művészileg, de az ízlésem, a vágyaim és a kor, amelyben felnőttem, egyértelműen az avantgárdhoz csatoltak. Ezek lehetnek ízlélsbeli és magánemberi szimpátiák is. Tehát én dolgozni ott tudtam jól, ahol ilyen emberek vettek körül. És ezért, noha engem nagyon szerettek a Főiskolán, és lett volna rá lehetőség, hogy a Madách Színházba menjek rendezőnek, ami maga a polgáriság, Kaposvárra mentem, ahol azt éreztem, hogy levegő van, és hogy friss és fiatalos, és hogy van valamilyen hektikusság, idegesség, ingerlékenység a világgal szemben, amit magamban is éreztem. A vizsgaelőadásom után szerződtem Kaposvárra, és ez volt az a nyár, amikor nagyon sok időt töltöttem Balatonbogláron a kápolnában. Folyton lementem ugyanis, megnéztem minden kiállítást, és ott ismerkedtem meg Pauer Gyulával. A mi színházrendező osztályunkból ketten, Kornis Mityu és én gondoltuk azt, hogy nem is kell színházrendezőnek lenni, nem érdekes a hivatalos művészet, és minden más nagyon fontos. Ezért mi ketten voltunk azok, akik jártunk ilyen helyekre. Így kerültünk le a balatonboglári kápolnába, és a Mityu volt az, aki egyszer csak megkérte Gyulát, hogy jöjjön, és csinálna neki díszletet. Tehát az első díszlet a Mityu által készített gyerekdarabhoz, a *Hókirálynő*höz készült, én meg a vizsgaelőadásomat egy Madách Színházi, hírneves díszlettervezővel, Szinte Gáborral csináltam, mert nem nagyon ismertem mást. Nagyon becsületes,

korrekt munkát végzett, de semmilyen értelemben nem nevezhető különleges képi világnak, amit csinált. Ennek a hiányát éreztem, és így azután rákaptam Gyulára, és éveken keresztül mindig és mindent csak vele dolgoztam.

Nekem Gyula létezése fontos volt, és Gyula barátai is, mert azután úgy volt, hogy lejött Szentjóby Tamás, lejött Haraszy István, és ott ültünk a kis szobában, boldogan éltünk, és éreztük, hogy fiatalok vagyunk, ellenállók vagyunk, avantgárdok vagyunk, és érdekes dolgokról beszélgettünk. Egyszerűen a munkafeltételek voltak jók. Így tudtam dolgozni. És a kaposvári színészek olyan fiatalok, olyan fogékonyak, olyan tündérik voltak. Egy pillanat alatt befogadták Gyulát. Szerették. És noha, a kaposvári színház egy rendes vidéki színház volt, ahol operettet is kellett csinálni, és mindenfélét, ami a helyi közönség kedvére való volt – tehát igazán nem lehet avantgárd színháznak vagy avantgárd helyzetnek nevezni azt, ami ott a dolgunk és feladatunk volt –, mi megpróbáltunk ebbe annyi frissességet és annyi merészséget beleloponni, amennyi telt tőlünk. És ebben Gyula nagyon jó partner volt. Hozzá kell tenni, Gyula egy olyan szenzuális, érzéki tehetség, aki egyszerűen minden irányban halálosan fogékony volt, és mindenhez volt tehetsége. Tehát megtanult színésznek lenni az olvasópróbák meg a próbák során. Ezeket sokat ült, sok próbát nézett. Egyszerűen megtanulta a dramaturgiát. Megértette, hogyan kell a darabokról gondolkodni. Szabadidejében egy magnóval bütykölt, vacakolt, és verseket, hangjátékokat készített. Minden helyzetet felhasználta arra, hogy tanuljon, hogy új és új irányokat növesszen a tehetségéből, új és új dolgokba vágjon bele. Nagyon inspiráló személyiség volt. Nem beszélve arról, hogy mennyire szeretetreméltó ember volt, ami egy színházban nagyon fontos. Mindenki érdekelte, mindenki megtalálta a hangot. Óráig lehetett vele üldögélni lent a klubban. Minél többet ivott, annál barátságosabb és filozofikusabb lett, és annál mélyebbre ereszkedett fejtegetéseiben. Sokszor már nagyon nehéz volt követni, de mindig volt valami hallatlan eredetisége mindannak, ami belőle fakadt, és ami körülötte volt.

Az egyik legkedveltebb személy volt a színházban, és talán abban az időben a színházi életnek is az egyik figurája. Miközben ezt a színházi életet úgy kell elképzelni, hogy mi, a kaposváriak, nagyon, nagyon, nagyon ki voltunk röhögve. Tehát azt senki nem gondolta, hogy itt valami komoly dolog folyik. Egyszerűen, nem is úgy néztünk ki. Abban a rongyos nadrágomban, amiben jártam, vagy a derékig érő hajával, nagy szakállával a Gyula! Egyáltalán, abban az időben mindenki elkezdett szakállt növeszteni a színházban. Egy darabig még Zsámbékinak is volt szakállja. Úgy is kell erre emlékezni, mint fontos dologra. Gyula az egyik legfontosabb pontja és inspirálója volt annak, hogy mi egy ilyen színházat és színházi közösséget hoztunk létre.

Az egyik legizgalmasabb munkánk talán egy korai közös munka, Dosztojevszkij *Ördögök* című darabja volt. Máig nem tudjuk eldönteni, mert én úgy emlékszem, hogy én találtam ki, ő úgy, hogy ő találta ki azt, hogy a színpadon essen az eső, ami azután az alapmotívuma lett az előadásnak. Gyula nagyon szerette az egységes tereket. Azt, hogy van egy nagy tér, egy nagyvonalú gesztus, és ebben a térben kis, apró átrendezésekkel, bútorok behozatalával, kis terek kialakításával csinálja meg a különböző helyszíneket.

Ebben az előadásban az volt a különleges szerencsénk, hogy a darabban végig jelen van egy izgatott és kicsit felfoghatatlan, rejtélyes csőcselék, amely hol itt, hol ott jelenik meg, és valami kezdődő bajra és anarchiára emlékeztet, amely csőcseléket bizonyos szereplők kihasználják, lázadást csiholnak ki belőle, hogy azután felgyújtja a várost. Ezt a furcsa alakot, arctalan tömeget használtuk átdíszítésre. Berohantak egy szekrényt vonszolva magukkal,

magukkal,





Ezen az oldalon: Dosztojevszkij – Wajda: *Őrdögök*. Rendező: Ascher Tamás. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1975 (Fotó: Jeney István)

vagy kisöpörvén a székeket, és így mindig egy-egy szituációból született meg az új és új helyszínek létrehozása. Alapvetően azonos téren, egy nagy, ferde lejtőn, ami macskakő

volt. Gyulának az volt a különleges találmánya, hogy ez macskakő puha volt. Valamiféle műbőrből készítette el. Feszésre tömött műbőrdomborulatokból állt a kövezet. Messziről

tökéletesen macskakő képzetét keltette, de valamiért puha és csúszós volt, pláne úgy, hogy állandóan újra és újra zuhogni kezdett az eső, és előtötte vízzel. Megrendítően hitelesen csorgott a fugák közt a víz, amíg egy csatornában el nem hagyta a színpadot. A hangja is nagyon jó volt, a látvány is nagyon jó volt. Járnál nehéz volt rajta, de ha megtanulták a színészek, akkor az a fajta óvatosság, ahogy lépkedtek, és ahogy beléptek a pocsolókba és fölfröccsentették a vizet, egész különleges atmoszférát adott az előadásnak.

Volt egy nagyon józú munkánk, amikor 1975-ben elhatároztam, hogy megcsinálom az *Állami áruház* című operettet, ami az ötvenes évek egyik díszoperettje volt. Az átlagnál sokkal jobb. Nagyon jó zenéje van és nagyon mulatságos a történet, de hát minden benne van, ami a korabeli kívánalmak szerint benne kell, hogy legyen. Akkor még új volt, hogy ezt a sematikus világot egyrészt meg akartuk ismerni, másrészt azon kuncogni, azt élvezni, és ily módon ismerni meg a múltunkat.

Végignéztünk Gyulával egy csomó ötvenes évekbeli filmet. Ezek akkor még nem voltak is-







Dosztojevszkij – Vajda: *Őrdögök*. Rendező: Ascher Tamás. Pauer díszletmakettje az 1986-os felújításához (Vigszínház, Budapest)

mertek. Tehát minden ilyen jellegű dolog, például az, hogy olyan élvezettel csámcsogtunk a televízióban a sorozaton, amikor megnézzük az ötvenes évek filmjeit, egy kicsit ennek a következménye. Nekünk ez még vadonatúj volt. Nagyon nehezen jutottunk be a Filmarchívumba, hogy lássuk ezeket, és ennek alapján csináltunk egy képi világot. Azt az igazi, tökéletesen autentikus, ötvenes évekbeli, sematikus világot a díszletekben, a jelmezekben, a tömegek és a főszereplők ruháiban, és azokat a formákat. Azt a formavilágot és azt a háttorzongatóan kedélyes és napsütötte álvilágot és díszletvilágot, amely valamilyen módon Gyula Pseudo-elméletéhez mintha kapcsolódott volna is. Hiszen a hamisságot kutatta mindenben, és itt a hamisságnak egy fajtáját kellett megteremteni a színpadon.

Ehhez hozzátartozik, hogy mulatságosan régmódi díszleteket akartunk. Tehát mindent festett vászonra, úgy ahogy az ötvenes években még dukált, de a régmódiság egy külön effekt volt. Külön művészi élvezet volt kaján és modern lélekkel régmódit csinálni. Mindez természetesen azóta közhely. Azóta már annyian és annyiféleképpen megcsinálták. Azóta elkészültek olyan, az ötvenes éveket imitáló vagy az ötvenes években játszódó filmek, mint például Bacsó Péternek a *Te rongyos élet* című filmje, és azután már nagyon sok más színdarabban is megtörtént ez. Utánunk, mert mi voltunk az első, aki ezt megcsináltuk. És Gyula, aki mindig eruptív és ösztönös személyiség volt, fantasztikusan csinálta ezt a markírozást és ezt a mimikrit, hogy belehelyezkedett az ötvenes évek sematikus képzőművészeti világába. A tökéletes

szocreálba. Ment neki a szocreál is. Nagyon sokat nevtünk, és mulattunk közben.

Érdekes részlet, hogy mondjuk, Lenin-, Sztálin- és Rákosi-szobroknak kellett lenni a színpadon, hiszen az irodákban azok mindig fontosak voltak. És akkor a vezetőség úgy érezte, hogy Sztálin és Rákosi lehet, de Lenin nem. Mert hogyha egy Lenin szobor ilyen ironikus kontextusban megjelenik, az már talán túlmegy a megengedett határon 1975–76-ban. Sztálint és Rákosit már lehetett ironikus kontextusban megjelentetni. Bronzzal befestett gipszszobrok voltak ezek. Majdnem mindent találtunk a raktárban. A színház működött az ötvenes években, tehát még abból az időből találtunk igazi, eredeti dolgokat.

Pauer terve Kerekes – Barabás – Gádo – Darvas *Állami áruház* című darabjához. Rendező: Ascher Tamás. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1976



Egy külön fejezete az életünknek, amikor egy balszerencés vagy nem balszerencés döntés folyamán a Nemzeti Színházba kerültünk. Sose hagytam ott teljesen a kaposvári színházat. Minden évben rendeztem ott egy darabot, de három évig a szerződéselem a Nemzeti Színházhoz kötött, ahová ugye, a kommunista reformszárny, Pozsgayék, meghívták a szolnoki és a kaposvári színház jeleseit, hogy csináljanak jó színházat Budapesten. És akkor ott éltünk egy olyan színházi világban, amelynek a gesztusait, a magatartási szabályait tökéletesen megszabta az a múlt, ami tőlünk idegen volt. Tehát az ötvenes évekbeli Nemzeti Színház, ami azután egy gyatra, erőtlen, hivatalos színházzá változott a hetvenes évekre. Itt kellett nekünk egyszer csak 1979-ben megjeleni, és valami jót produkálni. És noha, kívülről sok biztatást kaptunk, de hát a színészek jelentős részétől, a műszaktól, a munkavédelemtől, a párttól, a belügytől, tehát mindazoktól az egyénektől, akik ott hemzsegtek a Nemzeti Színházban, mozdulni sem lehetett. Dolgozni pedig egyáltalán nem.

Ilyen körülmények között kellett dolgoznunk Gyulával. Csináltunk először egy nagy bukást, Weöres Sándornak az *Octopus* című darabját, amely egy istenkísértő vállalkozás volt.

Nem is áll igazán közel hozzám. Gyula talán jobban meg tudta volna csinálni más rendezővel, de ez a reneszánsz vagy Shakespeare-korabeli gazdagság és áradás, és ennek a világnak a bőven áradó érzékisége és szürrealizmusa az én kicsit szálkásabb világomtól távol áll. Nem sikerült se a díszlet se a rendezés.



Utána viszont rögtön csináltunk egy Osztrovszkijt együtt, ami szerintem Gyula egyik legizgalmasabb díszlete. Osztrovszkij *Jövedelmező állása*, egy múlt századi orosz darab, amibe mindazt a frusztrációt, szorongást, keserűséget, dühöt, amit én a korabeli berendezkedéssel szemben éreztem, bele lehetett rendezni. Egy paranoiás labirintusvilágot terveztünk a színpadra egyre táguló vagy szűkülő kockákban. Ugyanaz a díszlet nagyobbban, óriásiban, piciben. Ezekből állt össze a díszlet, és valahogy kortársiak voltak a jelmezek is és a figurák is. Tehát a figurák rendszerében a beépülést, a szervilitást, a hatalomhoz való

igazodást ábrázoltam, és ezzel szemben a lázadást, ami elégtelen, ami kevés. Ami romantikus, de nem áll mögöttes olyan jellemzősárg és olyan eltökéltség, ami eredményre vezetne. Tehát egy önkritikus, groteszk és kellemetlen előadást próbáltam csinálni.

Ebben fantasztikus partner volt Gyula, és azt, hogy az előadás olyan érdekes lett, jórészt annak köszönhettem, hogy ott volt az a képi világ, amit kitalált, és amihez akkor is ragaszkodott, amikor én először ódzkodtam tőle. Megint vitával és verekedések során hoztunk létre egy nagyon érdekes, de az ő alapkonceptiójának tökéletesen megfelelő díszletvilágot.

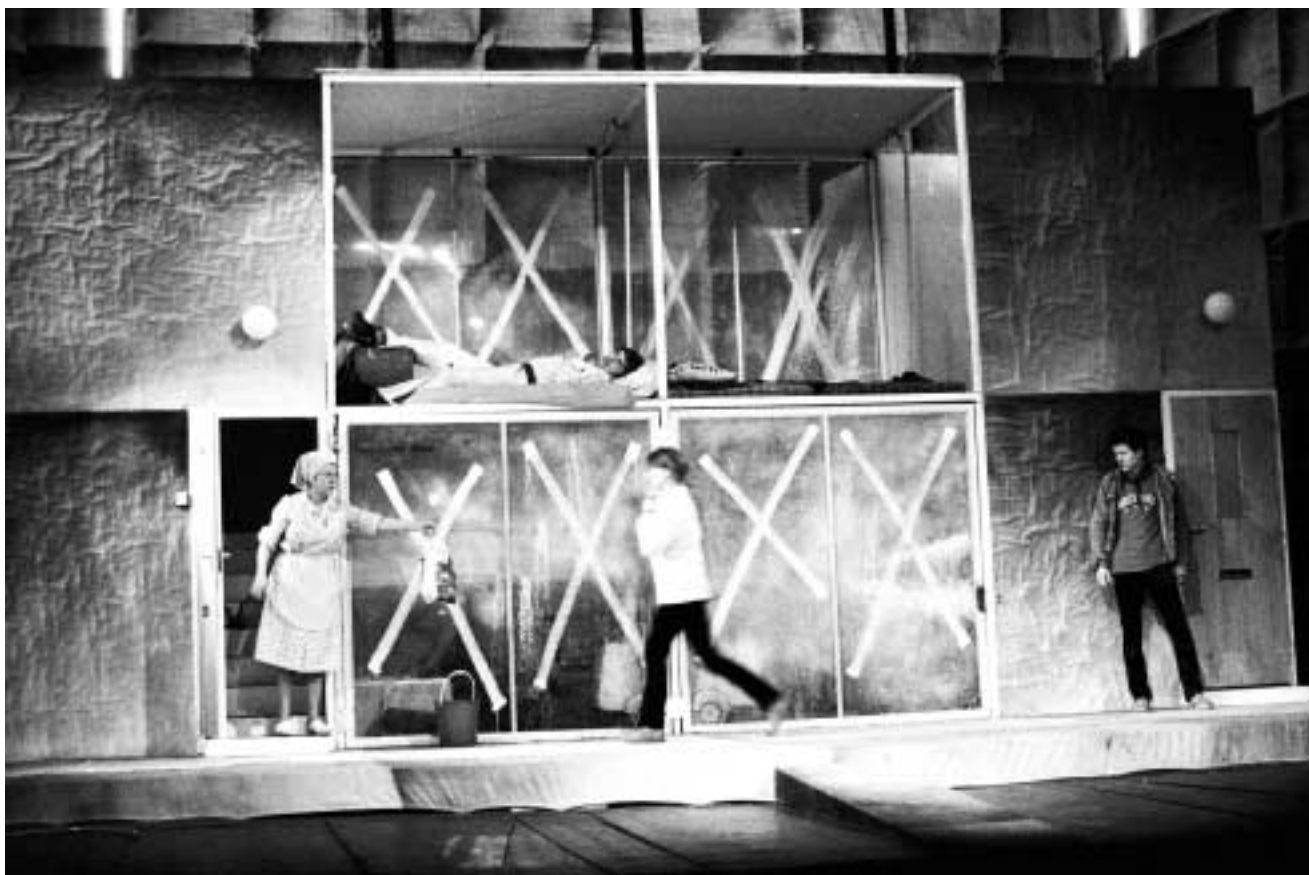
Itt megint elég nehéz volt Gyulának keresztülvinnie az akaratát, mert spontán lény, és nem szokott hozzá azokhoz a hivatalos lépcsőkhöz és kreclikhez, amelyeken keresztül kellett vinni a díszletet a Nemzeti Színházban. Főmérnök, almérnök, főszenikus, alszcenikus, munkavédelem, mindenféle cenzúrák... Tehát mindenben keresztül kellett vinni egy dolgot, és megvédeni mindenféle hülye kifogással szemben. Egyszerűen csoda, hogy azt a fásztást, amit egy ilyen hivatali út jelent a darabot csi-

nálók számára, kibírta, bár nehezen, hiszen ő is jobban érezte magát baráti légkörben a kaposvári büfében, mint gonosz és gyűlölködő emberek között a Nemzeti Színházban. Ennek ellenére, ez a második produkció már nagyon jól sikerült. Utána még egyet, kettőt csináltunk, amelyek már nem voltak olyan érdekesek, miközben állandóan visszajárva Kaposvárra, fontos dolgokat hoztunk létre.

És akkor már Erdély Miklós is beszállt, és volt egy-két darab, amelyet együtt csináltak. Miklós nagyon szeretett volna dolgozni, Gyula szívesen fogadta a közreműködését, és akkor együtt is laktunk mind a hárman. Az egyik szobában Miklósnál Gyula volt albérlő, egy másik szobában én. Csodálatos estéket töltöttünk ott együtt, úgy, hogy együtt terveztünk. Például Arden *Élnék, mint a dísznők* című darabjának csináltuk együtt a díszletét és a jelmezt. Mármost Gyula és Miklós együtt.

Azután Turgenyev *Egy hónap faluját* csináltuk együtt. Csodálatos volt. Az volt az első díszlet, amit egyedül Miklós jegyzett, és Gyula ott csak a jelmezeket vállalta, de hát azután persze együtt dolgoztak mindenben.

Dostojevszkij – Wajda: *Ördögök*. Rendező: Ascher Tamás. Pauer díszletmakettje az 1986-os felújításához (Vigszínház, Budapest)





Radicskov, Jordan: *Repülési kísérlet*. Rendező: Ascher Tamás. Nemzeti Színház, Budapest, 1981 (Fotó: Benkő Imre)

Itt Miklós olyan elképesztő ideákat talált ki, amelyek az ő pillanatnyi művészi gondolkodásából szervesen következtek. Anyagfelhasználás: smirgli, parafa, kátrány, festékpорок, eternitszővek. S ezeket megpróbáltuk beilleszteni Turgenyev világába. Szerintem, nagyon izgalmas és mulatságos volt. Mert a díszlet, mondjuk technikai szempontból, igen nehezen állt össze.

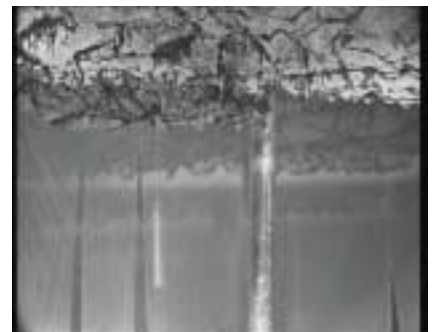
Egy csodálatos szuffitasort szerkesztett Miklós tüllből. Áttetsző, fehér tüllből, amire szurokból csorgatott izgalmas arabeszkeket, amelyek egymás mögött átvilágítva egy különös és mozgalmas fény-árnyék világot teremtettek. De mindez a premierre készült csak el, és a reflektoroktól elkezdett olvadni a szurok és csöpögni a szereplők nyakába. A szereplők pedig Gyula inteciói szerint, papírruhákban voltak. Egy olyan különös anyagot talált, ami félig textília, félig papír, izgalmasan gyűrődik, és a gyűrődésekben különös, szobrászi plaszt-

ticitást nyer. Ezekre a papírruhákra csorgott a forró szurok. Ugyanakkor a díszleteket mind becsomagoltuk. Miklós ideája szerint, klasszikus bútorok voltak, de fóliába csomagolva. Tehát a fólia is valahol éppen akkor került elő, kézmeleggel tökéletesen rásimítva a dolgokra, de mégis rideg csillogása volt. Ezekből az anyagokból állt össze a díszlet és a jelmez, egy kicsit szervülve a játékhoz, ami azért groteszkebb és idegenszerűbb volt, mint az a megemelt, realista színjátszás, amit én egyébként orosz szerzőnél csinálni szoktam. Valamilyen értelemben tehát folytatása volt ez az előadás az *Órdögöknek*. Itt Miklós zsenialitása és infantilis játszókedve ugyanolyan fontos volt, mint Gyula merészsége, aki minden új anyagfelhasználásba boldogan belement. Együtt játszottak, és így dolgoztak együtt. Ami nagyon jól esett.

Gyula egy szuverén egyéniség, aki bekerült a színházba. Hallatlan mértékben gazdagította

a színházat azokkal az ötletekkel, azzal a bátorsággal, ahogy a színházba fogott, de nem volt annyira szuverén, hogy megteremtette volna – bár meglehetne volna – a saját színházát. Tulajdonképpen az egész munkásságából ez következett volna. Talán rossz korban éltünk. Talán neki volt még sok minden más fontos. Vagy nem volt akkora nyugalma az életében, hogy ilyenbe csak úgy belevesse magát, de az egész munkásságából az következett volna, hogy egyszerre csak csinál egy olyan színházat, ahol mindenki és minden annak a képi rendszernek van alávetve, amit ő megteremt. Amikor már nincs színdarab, csak helyzetek, ahogy ő szerette mondani, „van egy képi történet az előadásban”. Ez kedvenc szavajárása volt. Mert ő, nagyon is színházi módon gondolkodván, úgy érezte, és úgy képzelte, hogy a képek is fejlődni, alakulni kell egy drámai folyamat során. És ezt zseniálisan tudta kidolgozni néhány fontos előadásban, de ennek a képi történetnek a színpadi, a színházi megfelelőjét, amely már elszakad és föléje nő egy adott darabnak, tőlünk, rendezőtől már nem várhatta. Azt neki kellett volna megteremtenie. Az, hogy ő ebben a pillanatban azután más irányba fordult, és inkább mást csinált, már az ő élete és az ő sorsa.

Turgenyev, I. Sz.: *Egy hónap falun*. Rendező: Ascher Tamás. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1981



## Rendezők Pauer Gyuláról

# ÁCS JÁNOS

Egyetlen egyszer dolgoztam együtt Pauer Gyulával az akkor éppen Zsámbéki Gábor és Székely Gábor által igazgatott Nemzeti Színház akkori stúdiószínházában, a Körúton lévő kamaraszínházban, amit most Játékszínnek hívnak. Egy átmeneti időszak volt, amikor a kis létszámú, kevés helyszínen játszódó daraboknak ez volt az egyetlen játszási helye – talán csak két évig, de pont akkor hívtak engem –, hihetetlen kis nézőtérrel és még hihetlenebbül kicsi színpaddal. A rendezői munka, amelyen Gyulával együtt dolgoztam, Griffithsnek a *Komédiások* című kortárs, kvázi kortárs darabja. A művészi munka az volt, hogy hogyan lehet megcsinálni egy ilyen nem létező helyszínen, már mint a Játékszín színpadán, egy – igaz, hogy csak, azt hiszem, megírva – kéthelyszínes, de tulajdonképpen egyhelyszínes valamit.

Gyulával egyébként Kaposváron ismerkedtem meg. Sokat dolgoztam Kaposváron, és jöllehet a *Komédiások*at megelőzően nem dolgoztam vele semmin, de sok munkáját láttam, és azok nagyon tetszettek. Ott volt ezeken a bizonyos kaposvári megnézéseken, vagy legalábbis részben ott volt. Úgy gondolom, hogy a kaposvári művészet kialakulásában döntő szerepet játszott Donáth Péter, meg ő. Azt hiszem, vagy legalábbis, így utólag úgy látom, hogy ők ketten voltak azok a bizonyos értelemben Ascher, Zsámbéki és Babarczy által inspirált, képzőművészeti formakultúrájú díszlettervezők, akik másként csináltak látványszínházat, mint az akkor menő pesti tervezők. Ebben nagy szerepet játszott Gyula mániája a kvázi terekkel és a kvázi felületekkel, tehát a Pszeudo.

Még ebben a munkájában, ebben a semmilyen munkájában is, amiben egy lerobbant osztálytermet kellett ábrázolni, amiben neonok világítottak, volt egy tanári asztal, volt egy dobogó, és volt három-négy pad. Ennyi fért el. Ez volt az első részben. A második részben pedig egyszerűen leengedtük a függönyt. Ott zajlottak le a produkciók, mert különböző humoristákat képeztek ebben a furcsa iskolában. Utána még egy nagy jelenet erejéig visszamentünk az osztályba. Tehát tu-

lajdonképpen az osztályterem volt, egy függöny és utána megint az osztályterem. Még ebben a kis munkában is, ahol tényleg egészen kicsi volt a tér, és a nézők nagyon közel voltak, tehát nem lehetett művészkedni, Gyula megpróbált valamit. A neonok, a dolgok szögei mind egy kicsit mások voltak, mint azt megszoktuk. A bútorok, az emberek fiziológiai adottságai miatt nem lehettek teljesen mások, hiszen le kellett ülniük, de még ott is voltak kis csúsztatások.

Azután átadták a frissen átépített Katonát, és azokat a produkciókat, amelyek vagy a színházból lezanzásítva vagy a Játékszínből felzanzásítva befértek, illetve fölhangyítódta, repertoár szempontjából megpróbálták berakni a Katonába. A *Komédiások*ra is kaptunk valami költségvetést, hogy nagyobb legyen, mert ugye, a Katona nem nagy, de a Játékszínhez képest nagy. Amennyire visszaemlékszem, mert már nagyon régen volt. Valami kis energiája még volt erre Gyulának, de azután Őze Lajos, a főszereplő nagyon beteg lett, és meghalt, úgy hogy levették a darabot. Ez volt az egyetlen közös munkánk.

Gyulánál, mint ahogy minden egyes díszlettervezőnél, azt látom, hogy hihetetlenül érdeklődik a színháznak az érzéki világa iránt. A színésznők, a ruhák, a látvány, a próbafolyamat átélése iránt. De már a harmadik, negyedik, ötödik, nyolcadik, huszadik ottülés, éjszakai világításpróba tulajdonképpen egy nagyon technicizált, a díszletet megmutató, a díszlet szépségeit prezentáló folyamatá válik, ami nem feltétlenül egyezik vagy esik egybe a rendezőnek vagy a rendezői színháznak a próbafolyamat által igényelt rendszerével. Akkor válik valaki díszlettervezővé, hogyha a kiválasztásnak azt a folyamatát, amelyben egy díszlettervező a team egyenrangúnak mondható, de mégis alázasat szolgálja marad, ötven éves korában is tudja csinálni. Gyula alkotói tevékenységének csak egy részében díszlettervező. Őt ez addig érdekelt, amíg egy performáló gesztusú valami volt. Amikor ennek az alárendeltsége bebizonyosodott, akkor az ő összes konfliktusa a rendezőkkel, a

lemondásai és megcsalattatásai abból a belső igényből fakadtak, hogy nem óhajtott rab-szolga lenni. Márpedig a díszlettervezőnek, egy bizonyos megmutatási perióduson túl, már csak a hétköznapi igája marad, amikor meg kell csinálni ezt vagy azt a produkciót ezzel a rendezővel azon a helyszínen. Ha van a kompromisszumnak művészete vagy kalodája, akkor az a díszlettervezés. Ehhez nagyfokú alázat szükséges, amit a tervezők nagy része, egyébként dacból, nem is igen tud, csak szereti a színpadot.

Szóval, azt hiszem, Gyula szereti a színházat, de csak azt a fajta színházat szerette, ami annak idején volt. Ami azóta lett, tehát egy nagyobb formátumú, az ő, a mi akkori értékítéletünk szerint polgáribb színház, amelyben a díszletek már nem annyira attraktívan és erősen művészi értékűek emelők, hanem csak az előadást szolgáló gesztusúak, őt már nem érdekli. A díszleteit szerintem már lélegző szobroknak tartja, és mindenképpen azt gondolom, hogy a hatása nagyon erős volt a kortársaira és ettől áttételesen rám is.

Feltétlenül hatott rám a Pszeudo. Megérintett mint filozófust, mert azt gondolom, hogy minden ember valamilyen szinten az. Gyula Pszeudo-elgondolásában platóni mélységig el lehetne menni. Ő volt az egyetlen olyan ember a színházi díszlettervezők között, akin ilyen szinten lehetett gondolkodni. A megvalósítás egy másik dolog. De hogy ilyenfajta tükröződéselméleti gondolatokról lehetett vele beszélgetni, engem nagyon érdekelt. Láttam a szobrait. És nagyon érdekesek voltak a beszélgetések, amelyeket vele lehetett folytatni.

A magánemberi krakélerségében, bátorságában és fenyegetésében is egy öntörvényű, önmagát nagyon erősen vállaló művészember gőgje, büszkesége, nonkonformizmusa nyilvánult meg, amiről úgy gondolom, hogy nem politikai színezetű volt, – bár az lett természetesen – hanem egy alapvetően független lénynek a maga megmutatása és annak különböző eredményei.

## Rendezők Pauer Gyuláról

# GOTHÁR PÉTER

A furcsa az, hogy egy olyan kiváló vizuális emberről, mint a Pauer, azt gondolom, hogy nem a vizuális látásmódja a fontos, hanem az a szemlélet, ahogy egy anyagot vagy egy fikciót először megközelít és kezel. Tehát azoknál a munkáknál, amelyeknél csak mint olvasó vagy belebeszélő vagy barát vagy kávéházi ember vesz részt a gondolkodásban, mindig elhangzik tőle valami, ami az egész ügynek a megközelítését, nem, hogy megkönnyíti, hanem egyáltalán meghatározza. Az ember azt kérdezi, hogy hogy létezik, hogy ez ilyen egyszerű, és hogy eddig még nem jött erre rá? Döntőnek tartom minden díszlettervezői mun-

kájánál a dramaturgiai tevékenységét. Vizuális értelemben meghatározója volt minden színházi előadásnak és filmnek, amiben benne volt. Ez alatt azt kell érteni, hogy a legeslegelső beszélgetés, tehát a darab elolvasása és a viszonylagosan kialakult rendezői koncepció meghallgatása után, az ő első reakciója dramaturgiailag meghatározó tényezője volt a készülő munkának.

A *Diótörő* című darab például, amely számomra rendkívül kedves és emlékezetes munka, tulajdonképpen egy komplett álom volt. Elég lett volna a leírtaknak megfelelő vizuális átírás, de az az egyetlen skicc, amit arról ké-

szített, hogy egy egér hogyan áll, ha két lábon áll, olyan tartást, olyan táncos pozitúrát jelölt, tehát egy olyan meghatározó egértartás volt, amelyet azonnal minden egérnek csinálnia kellett, és ettől fogva az egerek így jártak, és így néztek ki.

A másik színházi munkánk a *Halmi* című színdarab volt, amelyben nekem mániámmá váltak bizonyos ajtókon való közlekedések. Ennek a hat vagy hét darab ajtónak, amelyeknek volt egy tartalékfunkciója is, az első lerakása eldöntötte az egész előadás szerkezetét. Ami ezen túl jön Pauerból, az már csak hab a tortán.

Kapecz Zsuzsa – Gothár Péter: *Diótörő* (mesejáték). Rendező: Gothár Péter. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1984 – két jelenet az előadásból (Fotó: Pauer Gyula tulajdona)





Bereményi Géza: *Halmi*. Rendező: Gothár Péter. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1979 (Fotó: Fábíán József)

## Rendezők Pauer Gyuláról FEHÉR GYÖRGY

Én úgy akartam dolgozni Gyulával, hogy nem is ismertem. Személyesen sem, és a munkáit sem. Nem is tudtam, hogy kicsoda. Följött, azt hiszem a Madách Színházba a kaposvári színház, és előadták az *Ahogy tetszik* című darabot, amelyet megnéztem. Egy kötődéslet volt benne, tehát a térben kötelek voltak, természetesen nagyon rafináltan elhelyezve. Ez volt az összes díszlet, ha jól emlékszem.

Akkor még a pályám elején voltam, és nem nagyon tudtam feltételeket diktálni a megbízóknak. Épp akkor készülődtem, hogy a *Volpone*-t megcsinálom a Televízióban, és természetesen kijelöltek hozzá dramaturgot meg díszlettervezőt, meg nem tudom, kicsodát. Azt mondtam a díszlettervezők főnökének, hogy nem akarok azzal dolgozni, akit kijelöltek, – bár semmi kifogásom sincs ellene – mert láttam az *Ahogy tetsziket*, és inkább azzal az emberrel szeretnék dolgozni, aki annak a díszletét csinálta. Megkérdezte, hogy ki az? Mondtam, hogy nem tudom pontosan, valami Póer. Nem ismerem, majd megkeresem. Azután ebből elég nagy balhét lett, mert akkor nem dolgoztak a Televízióban külsősök. Később azután nagy nehezen belementek, és Gyulával akkor ismerkedtem meg.

Nekem olyan díszlet kellett volna, ami jelzészerű, és működik is, tehát van funkciója, tekintve, hogy egész Velencét nem lehetett volna fölépíteni, mert egyrészt nem is volt annyi pénz, de nem is lett volna rá szükség. Megkerestem Gyulát. Kint lakott valahol Lőrincen, egy lakótelepen, és azt hiszem, lent várt a kapu alatt. Volt egy motorkerékpár a bejárat előtt, amit körülbelül három-négy éve nem használtak, és nem is volt letakarva. Gyula lejött, és látta, hogy nagyon tetszik nekem. Mondta, hogy milyen gyönyörű szobor. Tényleg nagyon szép szobor volt. Teljesen jellemző volt az egész környezetre. Tehát, ha valaki azt mondta volna, hogy „hű, itt a környezetről kéne valamit csinálni, vagy abból valamit kiválasztani”, vagy ha valaki ezt az egészet nem látta volna, csak ezt az egy részletet, ezt a motorkerékpárt kiválasztotta volna, akkor az

illető mindent tudott volna az egésze körül, ami ott volt a környéken.

Gyula elolvasta a darabot, az Illyés-féle fordítást. Annyit tudtam ott neki összemakogni, hogy olyan jelzések kellenének, amelyek működnek is, és mégis érzékeltetik valahogy azt a velencei stílust, ugyanakkor pedig nem merevek. Tehát használni lehessen őket.

Elhatároztuk, hogy kimegyünk a Ligetbe, és megnézzünk különböző szobrokat, amelyeket azután learanyozunk. Szó volt arról, hogy az egész tér arany legyen. Ezzel az volt a probléma, hogyha valamit lefestenek arany festékkel, és az a kamera elé kerül, akkor soha nem aranynak látszik, hanem sárgának. Ahhoz, hogy arany hatása legyen, más színt kell választani. Ezt Gyula természetesen rögtön tudta, és elkezdtünk valami olyan anyagot keresni, ami ezt a hatást adja. Emlékszem, hogy elmentünk valamilyen szövőgyárba, lurex anyagokat néztünk, és Gyula elkezdte az anyagokat festgetni. Mindig egy árnyalattal sötétebbre. Valami sötétbordó árnyalat volt az, amire a lurexet le kellett festeni. Ennek megmaradt a csillogása, aranyjellege volt, vagy legalábbis azt az érzetet keltette. Magyarul, csalni kellett, mert arany nincs a képen. Sárga van.

Ezzel szórakoztunk heteken keresztül. Végülis, megtalálta az árnyalatot, és megvásároltuk a lurexet, hogy egy körfüggöny legyen. Azután a kivitelező elvitte a Patyolatba, ahol az egész anyagot összegyűrték és más árnyalatra festették... Tipikusan magyar történet volt, nem akarom ragozni. Az egészet ki kellett dobni. Úgyhogy egy fekete körfüggönyben kellett elhelyezni egy ágyat, egy asztalt és két szobrot. Ez maradt az egészből. Tehát végülis nem tudtuk megcsinálni azt, amit szerettünk volna.

A velencei gazdaságnak valamilyen sztereotípiáját akartuk megragadni. Gyula ebben abszolút partner volt. Én is szerettem ezeket a dolgokat, amikor valami egész más ugyanazt jelenti. Mikor gyerek voltam, szerettem az Állatkertbe járni. Nagyon szerettem az állatokat, és néztem Kós Károlynak az épületeit. Akkor persze még nem tudtam, hogy Kós tervez-

te a Víziló házat... Ugyanakkor olvastam *A dzsungel könyvét*, és a két dolog úgy összejött, hogy nem tudom elképzelni, hogy Indiában más legyen, mondjuk egy maharadszának a palotája, mint ahogy Kós az Állatkertben a Víziló házat megcsinálta. Tehát hogyha, mondjuk, kéne csinálni egy filmet, ami Indiában játszódik, akkor a Víziló ház sztereotípiájából kiindulva, valami ilyesmit kéne csinálni. Gyula ezekre nagyon érzékeny. Erről nem is nagyon beszéltünk, csak elolvasta a darabot. Észrevettem, mert azután máskor is dolgoz-

Ben Jonson: *Volpone*, tévéfilm, 1974. Rendező: Fehér György (Fotó: Pauer Stúdió)



tam vele, hogy mindig nagyon pontosan el tudja találni azt a stílust és azt a jelzést, ami kell. Fantasztikus stílusérzéke van, és más díszlet- vagy egyéb tervezőkkel ellentétben, pontosan tudja, hogy mi az, ami a darabban működne. Tehát érti a darabot.

Tudtam, hogy azért sem akarták őt a Televízióban, mert akkor voltak azok a kiállítások – amelyeket én nem láttam –, ahol pszeudo műveket állított ki, és nem nagyon tudtak mit kezdeni ezekkel a dolgokkal. Olvastam az Aczél Györgyről írott könyvet, és ott van egy rész, ami arról szól, hogy Aczél a kiállításon milyen kedvesen elbeszélgetett vele [Révész Sándor: *Aczél és korunk*. Sík Kiadó, Budapest, 1997. 209.]. Pauer elmagyarázta neki, hogy mi ez a Pszeudo, hogy a tárgy úgy néz ki, mint hogyha meg lehetne fogni, mintha a térben elmozdulna, holott egy sík dolog. Aczél még bele is írt a kiállítási vendégkönyvbe, de nagyon haragudott Gyulára. Úgyhogy annyit tudok, hogy akkor elég rossz helyzetben volt. Egy véres ellenállónak tartották. Soha nem vettem észre, hogy agresszív lett volna, vagy politikáról beszélt volna. Egyszerűen képte-

lenség. Gyula formákról beszélt, meg sok mindenről, de hogy szélsőséges ellenzéki lett volna, azt soha nem vettem észre.

Baromi jó humora volt, és sokat lehetett rajta mulatni. Távolságokat tudott úgy összehozni, hogy azok nagyon érdekesen kapcsolódtak. Mindenről beszéltünk... Emlékszem, mutatta a *Marx–Lenint*, ami egy jópofa játék volt. Nem tudtam volna elképzelni, hogy ezt ilyen komolyan veszik. Pedig akkor már 28 éves voltam, és nem voltam annyira naiv. Amikor ezt a képet néztem, nagyot nevettem rajta, és eszembe se jutott, hogy valami kellemtlenséget is okozhatna Gyulának.

Amikor színészként játszik, a személyiségét adja. Jó homloka van, van tartása, tekintete. Szóval, ha valaki ránéz, akkor látja, hogy Gyula valaki. Nem tudja, hogy képzőművészettel foglalkozik vagy bármi egyébvel, de azt látja, hogy van egy fajta emberi ábrázata. Legalábbis én ezt gondolom róla. Lehet, hogy mások nem így vannak vele, mert végül is izlés kérdése, hogy kinek milyen homlok tetszik. Amikor egy dologról, egy könyvről beszél, akkor ennek kapcsán nagyon sok minden jut az

eszembe. Ezt leginkább talán akkor vettem észre, amikor a torinói lepelről, amit láttam korábban újságban, csinált egy szobrot. A szobor egy klasszikus görög szobor arányait hordozza. Talán a *Szárnyas Niké* tetszett neki mindig a legjobban, és ezt össze tudta egyeztetni a Pszeudoval, a sík falfelületekkel, amelyek a térbe, térhatásba csapnak át.

Gyulának van valami iszonyatosan fix és, szerintem, nagyon jó ízlése. Nem is láttam tőle izléstelen dolgot. Soha nem láttam tőle olyat, ami ne tetszett volna. Tudom, nagyon ciki, hogy egy könyvben ilyesmiket mondok, és szívesen mondanék rosszat is Gyuláról, ha tudnék. Mondjuk, el tudom mondani, hogy annak idején, amikor elmentünk terepszemlére, amikor még fiatal volt, természetesen minden kocsmánál megállt, mert a kocsmában tudják az emberek megmondani, hogy mi hol van a környéken. Akkor meg tudott enni egy nagy bányászadag babgulyást, pacalt, és megivott hozzá egy liter bort. Most, ha elmegyünk, már nem bírja. Egy komoly öregúr lett, aki vigyáz a gyomrára. Ennyi rosszat tudok elmondani róla.

Pauer mint a cukros bácsi a *Szürkület* című filmben, 1989. Rendező: Fehér György (Fotó: Inkey Alice)





Filmrendezők Pauer Gyuláról

## TARR BÉLA

**Pauer** – Tarr Béla az életnek egyik meghatározó rendezője. Alig akad olyan rendező, akivel olyan sok évet töltöttem el, olyan rettenetes és szörnyű körülmények között, amelyek a filmjeiben elég jól látszanak, és a valóságnak azt a képét mutatják, ami szerintem a valódi valóság. Szemben azzal a koncepcióval, amelyet már sok évtizede képvisel a Pseudoval, ő nagyon keményen ráment arra a valóságra, amelyik véleményem szerint szintén pseudo valóság, mert a valóság, a megteremtett valóság nem kifejezetten szörnyű. Szörnyűvé lehet tenni. Végtelenül sok kellemetlen órát töltöttem Tarr Bélával, miközben egymástól kaptuk az ötletet, én mint látványtervező vagy éppenséggel szereplő vagy színész, ő pedig mint rendező. Az évek során gyümölcsöző volt ez az együttműködés, részéről mindenképpen. Szeretném, hogyha elbeszélgetnék azokról a helyszínekről, részletekről, filmekről, amelyekben együtt dolgoztunk. Különösen azokra a filmekre gondolok, amelyekben én jelentősebb szerepet játszottam, például a *Kárhozatról*, amelyben Willarsky doktort játszottam, egy deklasszált figurát, aki ki tudja, mivel foglalkozik, és kocsmáros egy hihetetlenül lepattant városban, vagy városnak is alig mondható környéken. Meglehetősen nehéz a szerep, de végül is győz a negatív hős, akit én alakítottam. Azt hiszem, hogy elég, sőt nagyon harmonikus volt az együttműködésünk, amelyből egy apró pontot emelnék ki. Béla soha nem akarta tudomásul venni, hogy én képzőművész vagyok, és engem az érdekel jobban, nem a film. Ragaszkodott hozzá a maga erőszakos természetével, hogy márpedig én lépjek ki a műteremből, és vegyek részt bizonyos munkákban, teljesen mindegy, hogy miben, majd informál róla, hogy mi lesz ennek a munkának a tartalma. Gyakorlatilag eltökélte, hogy velem akar dolgozni. Sokszor még éjszaka is dolgoztunk, és háromszor-négyszer gondoltunk át bizonyos filmek jeleneteit, de Béla filmcsinálási módszereiről én nem kívánok most az ő jelenlétében beszélni, amíg meg nem szólal.

**Tarr** – Zavarban vagyok, az az igazság, hogy nem mindig tudom, hogy miről is kéne beszélni, vagy mit is lehet mondani. Gyula azzal kezdte, amivel én kezdeni akartam. Rettenetesen sokat köszönhetek Gyulának, sokat tanultam tőle. Egyszerűen az érzékenysége, és az, hogy mindig struktúrában tudott gondolkodni, és mindig mindennek pontosan látta a lényegét, engem nagyon megérintett. Közösen tudtunk gondolkodni, ha megláttunk valamit az utcán, vagy valamit észrevettünk, akkor arról általában Gyula ugyanazt tudta mondani, amire én is gondoltam. Tehát arra gondolok, hogy kicsit azonos volt a „kameraállás”.

**Pauer** – Tarr Béla filmjei esetében mindekelőtt azt kell figyelembe venni, hogy másképp bánik az idővel, a filmkockák sebességével és az események gyorsaságával, mint a filmesek általában. Az egész világon szinte már természetesnek tűnő filmes technika az, amelyik az időt úgy kezeli, mint filmi időt, és nem úgy kezeli, mint a valóságban létező megfoghatatlan valamit. Azonban a valóság egyértelműen jelzi, hogy egy eseménynek mennyi időre van szüksége ahhoz, hogy megjelenjen. Ebben próbáltam segíteni, és nagyon sokszor, sok esetben talán sikerült segítenem, hogy a jelenet olyan szuggesztív legyen, látvány szempontból is, mint ahogy azt a benne zajló események megkívánják, különben nem jön létre a katarzis. Gyanítom, bár nem tudok róla bővebben, hogy azért sikerült világhírré szert tennie Tarr Bélának, mert ilyen típusú filmet a világon senki nem csinált. Tehát ekkora bátorságra nem ragadtatta magát. Ő képes olyan filmeket készíteni, amelyekben érdektelen az idő, érdektelen a szórakoztató jelleg, nem fontos, hogy szép legyen, az igazságot környékezi meg maximális szinten. Ezért mindjárt az első pillanattól a Pseudo és az igazság közötti viszonyra épitem a Tarr Bélával való, szerintem örök barátságomat. Vegyük például a *Sátántangót*, ezt a hat és fél órás, vagy 1sten tudja, hány órás filmet, ahol képtelen vagyok levenni a szemem a jelenetről, még akkor is, hogyha tudom, hogy ebben

BESZÉLGÉTES PAUER GYULÁVAL



Pauer Gyula mint kocsmáros és Tarr Béla a *Werkmeister harmóniák* című film forgatása közben, valamint jelenetek a filmből, 2000 (Fotó: XXX és Pauer Stúdió)



56–57. oldalon: Pauer Gyula mint fegyverkereskedő a *Sátántangó* című filmben, valamint jelenetek a filmből, 19XX. Rendező: Tarr Béla (Fotó: Pauer Stúdió)

a jelenetben már előreláthatólag nem fog történni semmi. Ugyanúgy, mint ahogy a valóságban is szokott lenni, végig kell menni egy országúton ahhoz, hogy megtudjam, hogy milyen hosszú az út. Vagyis, nem is ahhoz, hogy megtudjam, hogy milyen hosszú az országút, hanem ahhoz, hogy elérjek a célomhoz. Az egyszerű emberek világát jeleníti meg, de ez nem az egyszerű emberek világa valójában, hanem az ember világa. Az ember világa filmen. Nagyon sokat kísérleteztek ezzel a filmesek, és nagyon kevésnek sikerült. Mindig becsúszt az úgynevezett „művészet”, tehát

a beleművészkedés csúszott bele. Na most, ha valami nem tud becsúszni Tarr Bélánál, az egészen biztos, hogy a művészkedés. Tehát az ő filmjei gyakorlatilag a valóságot ábrázolják, és az a véleményem, hogy egy rendkívüli dilemmát hozott be a filmművészetbe, és pedig azt, hogy az ő filmjei nem öregednek. Bármikor, bárhány éves korban meg lehet nézni őket, ugyanúgy hatnak, és ugyanazzal az erővel. Azt is lehet mondani, hogy még a regények is megöregednek, tehát bizonyos stílusuk lesz. Tarr Béla valóságának nincs stílusa. Tarr Béla valóságának a stílusa maga a valóság, ezt kedveltem benne.

**Tarr** – Én nagyon pontosan emlékszem arra, amiről sokat beszélgettünk egymással, mert sok időt töltöttünk együtt, például helyszínkeresés címén. Ez körülbelül úgy nézett ki, hogy betuszkoltuk magunkat egy Dacia taxiba, és elmentünk keresni a *Kárhozat* című film helyszíneit. Pontosan emlékszem arra, amikor Tatabánya és Oroszlány között, reggel fél nyolcra, Gyulával ültünk így összepréselődve, mert ott ült még Medvigy Gábor, Rausi [Rauschenberger János] és Ági [Hranitzky Ágnes] is, szóval tényleg, mint a heringek, egy ilyen Daciában, és leeresztették a sorompót az orrunk előtt. Ott ültünk fél órája egy fűtetlen autóban, és baromi hideg volt, és egyszer csak Gyula fölsóhajtott, mert ő ült elől, fölsóhajtott és azt mondta: „most ébrednek azok a fiatalok, akik filmeseknek készülnek”. Most nemcsak azt hangsúlyoznám, hogy Gyula mennyire szarkasztikusan lát mindent, hanem azt is, hogy sokat beszélgettünk a fő problémákról, arról, hogy mi az, hogy valóság, hogy a valóságot mennyire tudjuk átalakítani. Például a *Kárhozat* című filmben tizenhét különböző helyszínen forgattuk le azt a várost, amiről mindenki azt hiszi, hogy egy. A *Sátántangó*-ban a telepi kocsmá körülbelül kétszáz kilométerrel messzebb volt a teleptől. Tehát csomó dolgot raktunk össze együtt, és kreáltunk egy újfajta valóságot. A valóság elemeit hasz-

náltuk mindig, de azokból csináltunk egy másikat. Tehát egy nem létező várost tudtunk létrehozni, egy nem létező telepet, és ezeket a dolgokat használtuk végül is együtt. Útközben nagyon sokat beszélgettünk arról, hogy mi az, hogy valóság, és sokat beszélünk az időről. A *Kárhozat* című filmben a végigvonulása, az örökös vonulása az időnek... Az idő mindannyiunkat a rabjává tesz. Akkor kezdtünk el beszélni igazán az időről, arról, hogy egyáltalán mit nevezünk történetnek, hogy egy filmnek valójában mi a formája. A filmek úgy épülnek föl, ahogy Gyula is említette, hogy: információ, vágás, információ, vágás. Ez a filmek logikája. Azonban a kérdés az, hogy mit is tekintünk információnak? Mert ott van egy üres faldarab, az is információ, sőt, lehet, hogy az többet mond el az ember állapotáról vagy a dolgok jelenlegi állásáról, minthogyha befejeznék valami történetet. Tehát soha nem sztorira vágunk, soha nem sztorikról gondoskodunk, a jelenetek nem sztorikra vannak felépítve, hanem állapotokra, hangulatokra és vizuális látványelemekre. A *Kárhozat*-ban mindent felszórtuk szénporral. Az *Őszi almanach*-ban Gyula beselymezte az egész világot belülről, hogy jó poros hangulat legyen, és a fiúk ott selymeztek két hónapig a villában, még a székeket is beselymezték. Pontosan emlékszem arra – mert akkor még a filmgyárban voltunk, ahol díszleteket át kellett adni –, hogy volt egy tanács, amelyhez be kellett vinni a díszletterveket. Gyula megérkezett egy székkal, ami be volt selymezve, és azt mondta, hogy ez a díszlet, és senki nem hitt el neki semmit. A dolognak az a lényege, amit Gyula is mondott, hogy van a valóság, és mi valamit ebből transzformálunk, hogy aztán mégiscsak a valóságról eshessen újra szó.

**Pauer** – Bélának van két rendkívüli képessége a filmrendezői képességén túl, egyrészt, hogy hihetetlenül jó a térmemóriája, másrészt pedig hallatlanul jól vezet autót. Tehát, boldogság volt mellette jobb oldalon ülni és fele-





lőtlenül fecsegni. Azokról a városokról, ahol jártunk, tudtuk mind a ketten, hogy egy történelmi időszak halála után pillanatnyilag még látható városok. Bányászvárosok, ahol már élet sincs, ahol tyúkólakat létesítenek a lakótelepeken, amelyek addig virágzó városok voltak. Most inkább az ötvenes évekre gondolok, tehát Rákosi iparosítására. Béla különösen izgalmasnak találta azt, hogy nagy lendülettel és nagy szenvedéllyel belefognak az emberek valamibe, és aztán félbemarad, úgy marad és elpusztul, pusztulékonyvá válik, vagyis hogy a lerobbantság, a lepattantság, a nyomorúság is emberi tulajdonság. Saját magától szükségszerűen talál rá erre a témára, én pusztán ráéreztem, és tudtam, hogy hol kell ebben segíteni. Ráadásul én néhány évvel idősebb vagyok, és ismertem a Rákosi-rendszert, valamint a háborúban születtem, és tudom, hogy a kommunista diktatúra vagy Rákosi milyen módosításokat képzeltek el az országban, amelyek egy része bizonyos értelemben sikerült moszkvai segítséggel, más részük viszont nem sikerült, és ezeket úgy hagyták annyiban, elhanyagolva. Amikor a *Sátántangó* első változatát beadtuk pályázatra, engem kért meg Béla, hogy segítsek a látványtervezésben. Én azt képzeltem, hogy valahol egy végtelen téren, talán a Hortobágyon, ahol nincsen sem-

milyen tájelem, nem látunk semmit sehol, legyen fölászva egy a Múcsarnoknál nagyobb terület, és legyen beszórva szénával, a sárban dagonyázzanak az emberek, építsünk egy fatemplomot, és ez legyen az a hely, a telep. Az az igazság, hogy akkor én még elég erősen a színházhoz kötődtem, de Tarr Bélánál nem jött be ez a színházgondolat, hogy egy sárkupacba vagy egy mocsárkupacba, mocsaras területen járják végig a szereplők az egész dolgot, hanem ragaszkodott a realitáshoz. Azt is mondhatnám, hogy a naturalitáshoz, de ilyen fogalom, terminus technicus a filmben szerintem nem létezik. Létezik a valóság ábrázolása annak következtében, hogy az objektív eleve csak a valóságban létezik.

**Tarr** – Csak a fizikai valóságban létezik.

**Pauer** – Így aztán nem valósult meg a sárban dagonyázó, gumicsizmás örület, de lényegét tekintve azért ráérezünk már akkor arra, hogy mit kell csinálni. Túl nagyra tűnt a feladat és túl komplikáltnak. Krasznahorkai regénye is erőteljesebbnek tűnt, mint ahogy első olvasásra láttam. Végül is Béla előállt azzal az elgondolással, hogy a regényt kell megcsinálni. Na most a regény és a film között a distancia akkora, hogy szinte reménytelennek tűnik egy ilyet megoldani. Mégis, képről képre, tartalomról tartalomra, dialógusról dialógusra – kihasz-

nálva Krasznahorkai írói stílusát – sikerült megoldani mindig a párbeszégeket anélkül, hogy zavarba ejtene az, hogy egy falusi libapásztor vagy egy TSZ-ben dolgozó takarítónő úgy beszél, mint Ophélie. A szövegen belül egyszerűsítettünk mindig, vagy legalábbis nekem nem volt olyan érzésem, hogy a szöveget olyan mértékben kellene megváltoztatni a filmben, hogy elveszzen belőle az irodalmi érték. Tehát a film nem közönséges, hanem rendkívül erőteljes és drasztikusan drámai lett.

Én nagyon sok mindent köszönhetek Tarr Bélának, mert az életemnek egy jelentős problémáját oldotta meg azzal, hogy általa végeredményben mégiscsak a filmhez tapadtam inkább hozzá. A színház sokkal költőibb dolog. Izgalmasabb megtervezni egy teljes színpadképet, mint a filmben a látványtervező feladata, aki gyakorlatilag föl is szívódik a filmben, mint a jó filmzene.

**Tarr** – Amikor Gyula azt mondja, hogy e szomorú, és legyint a valóságra, akkor az a legszörnyűbb, hogy ebben rettentő sok munka van, és tulajdonképpen ez egy átdolgozott élet eredménye. És az, hogy a filmek kicsit ilyenek lettek, az ennek a mondatnak volt köszönhető.



## Pauer Gyula monológja TARR BÉLA *KÁRHOZAT* CÍMŰ FILMJÉRŐL

*„A forma döntő hatóeleme [...], a film látványvilága és díszlethasználata [...] eltért minden eddigi hagyománytól. Tarr és díszlettervezője, Pauer Gyula (aki a film egyik szereplője is) olyan világot épített föl, amely minden elemében valóságosnak hat, ugyanakkor egészében nem létező, teljesen díszletszerű. Tarrék bejárták az egész országot, hogy megkeressék az összes jelenethez azokat a valóságos helyszíneket, amelyek mind ugyanannak a teljes lepusztulás előtti utolsó pillanatnak a hangulatát árasztják, amelyeken még látszik, hogy egykoron valamilyen emberi célt szolgáltak, de mára már csak ennek a célnek a romos emlékét dokumentálják.”*

*(Kovács András Bálint.)*

Amikor Tarr Béla megkeresett, hogy működjek együtt vele ebben a filmben mint látványtervező, azt mondta, hogy ennek a filmnek a négy

főszereplője mellett van egy ötödik is, ez a látvány. A film látványvilágának ugyanolyan fontos szerepet kell játszania, ha nem fontosabbat, mint a cselekménynek. Sőt, a cselekmény a vágási munkálatok során egyre inkább háttérbe került a képi és hangyi motívumok mögé. Ennek a világnak a kialakításához a legfontosabb feladat a megfelelő helyszínek megkeresése volt. Végigjártuk az országban létező összes bányászfalut és bányászvárost. Olyan ipari környezeteket kerestünk, amelyekre a lassú pusztulás, a bomlás egyértelmű és cáfolhatatlan bélyegét nyomta rá az idő. Amelyeket valaha dinamikus növekedésre és gyarapodásra terveztek, amelyeken még látszik, hogy egy szebb, gazdagabb jövő ígéréssel hozták létre őket, és amelyek ma végtelen lepusztultságukban mindenütt csak az elhagyatottságot, a hajdan volt illúziók megsemmisülését mutatják. Sok ilyen helyet találtunk

az ország legkülönbözőbb pontjain. A néhány évtizeddel ezelőtti dicsőséges iparosítás megvalósulni látszó álmai ma nyomortanyák, ahol éppenhogy csak fenntartják magukat az emberek. Olyan bányászfalvakban jártunk, ahol már csak kizárólag nyugdíjasok élnek – negyven-ötven éves emberek –, akiket leszállékkoltak, mert a bányát bezárták, és más munkalehetőség nincs. Ezek az emberek ma semmi mást nem csinálnak, mint naphosszak a kocsmában ülnek. Jártunk olyan helyen is, ahol a csillék évek óta szénporon kívül semmi mást nem hoznak föl a bányából, és ebből a szénporból egy hatalmas meddőhányót építenek. Az ott dolgozó néhány száz vagy talán ezer ember egy hegyet épít pusztán azért, hogy foglalkoztassák őket. Ezek a helységeken építészetileg az látszik, hogy egy bizonyos életmódra tervezték őket, és most tökéletesen alkalmatlanok arra, hogy egy másfaj-

Tarr Béla: *Kárhozat*, 1989 (Fotó: XXX)



ta életmód környezetétől szolgáljanak. Hüllámpapírból, farost- és bádoglemezekből összetákoltt bódékban disznót és baromfit nevelő városlakókat találtunk, olyan hihetetlenül elzüllött házakban, amelyekről a kapualj és a lépcsőház alapján az ember azt gondolná, hogy már rég nincs is bennük élet, hogy már rég elköltöztek onnan az emberek. Olyan vendéglátóipari komplexumban is jártunk, ahol már csak sört szolgálnak fel, mert a KÖJÁL betiltotta a konyhát és az italmérést is, és a sörhöz sem adnak poharat, hanem üvegből isszák az elborzasztóan mocskos abrosszal leterített, néha háromlábú asztalok mellett. Hogyha mindez egy városzéli fabarakban volna, akkor nem is csodálkoznánk. De ez az étterem valaha valószínűleg a város büszkesége volt. Ma már építészeti műemléknek számító „Sztálin-barokk” stílusban épült klasszicista portállal, műmárvány oszlopsorral, mennyezetén stukkódísszel; a bejárata fölött egy kis működő kivilágított csille járkált ide-oda. A falon fantasztikus tükrök, sőt falikarok és csillárok is lehetettek valamikor. Mindennek ma már csak a romjait láthatjuk, mintha rossz gyerekekre bízunk volna egy lakást, akik mire visszamegyünk, mindent tönk-

retettek. Pedig nem a vendégek végeztek itt pusztítást, ők ezzel a valaha csillogó étteremmel együtt ugyanúgy tönkrementek. Olyan öreg, beteg bányászok ülnek itt az üveg sörök mellett, akik még akkor kapták a kütüntetéseiket, amikor az Aranycsille a város legjobb étterme volt. A környezettel pusztulnak a benne élő emberek is. Az egyik lépcsőházban láttunk egy postaládasort, melyen a nevek kiolvashatatlanok voltak, és minden ládának az ajtaja, kivétel nélkül, fel volt feszítve, vagy le volt tépve. Amikor megkérdeztem, hogyan kézbesítenek ide leveleket, azt a választ kaptam, hogy nemhogy nem jár ide levél, de itt még olvasni sem tudnak. Ez valóban a világ vége volt. Ami a legdöbbentesebb élményünk volt mindenütt, az az, hogy ebben az általános tönkremenésben az látszik, hogy ez nem a semmittevésnek, hanem egy átdolgozott élet vérverítékes kemény munkájának lett ez az eredménye. Ugyanakkor ezeknek a helyszíneknek a felkutatásával nem az volt a célunk, hogy az ország bizonyos vidékeinek pusztulásáról adjunk látéleletet. A film nem tartalmaz konkrét utalásokat korra és helyre. Összesen két felirat látható, melyből sejthető, hogy valahol Magyarországon játszódik a történet. Szerettünk volna

kozmoszabb képet alkotni a világról. Szándékosan igyekeztünk elhagyni a környezetből az aktuális politikai és gazdasági viszonyokra utaló jelzéseket. Olyanná alakítottuk a helyszíneket, hogy azokban egy világkorszak végső játszomája, a teljes eltűnés előtti utolsó pillanat állapota tükröződjék.

A helyszínek valóságosak, de a filmet nem egy, hanem nagyon sok helyszínen forgattuk. Volt, ahol csak egy utcacézetet vettünk föl, volt, ahol csak egy házfalat, és van olyan ház is a filmben, amelynek külsője Budapesten van, belsője meg Ajkán, a házhoz közel eső bolt pedig Pécsen. A film világa tehát valóságos elemekből áll, de nem valóságos teret alkot.

A bútorokat is úgy válogattam össze, hogy mindegyiken látszódjék valamikori szépsége, és ennek a szépségnek a megkopottsága legyen a fő hatás. Egy átlagos életet kellett a bútoroknak tükrözniük, egy pusztuló átlagosságot. Fontos díszletmotívum volt az állandó eső és nedvesség. Végig, szinte minden jelenetnél esik az eső, mindenütt sár van, és mivel a film fekete-fehér, a nedves felületek állandóan fura, sötét csillogó hatást keltenek, amit a szobabelsőkből is igyekeztem megőrizni, ezért vittünk fel minden felületre nedves szénport.

Tarr Béla: *Kárhozat*, 1989 (Fotó: XXX)



Beke László

## AZ ŐSZI ALMANACHRÓL

Nem egyszerűen a film hamis [...], hanem arról szól a film, hogy hamis. „Az *Almanach* stílusa: pszeudo, mert itt már az alaphelyzet folytán mindent az álság itat át” – mondja Tarr Béla [egy] interjúban. „Egyébként maga a sztori sem valódi, nem a történet van részletesen kidolgozva – az események megjelenítése kihagyásos –, hanem a helyzetdramaturgia, amelyet maga az élet számtalan, meglehetősen különböző történetben előállít.”

Kérdés most már, hogy „igazán” hamis-e a film, vagy „hamisan hamis”. Hogy miként értelmezte a rendező a díszlettervezője, Pauer Gyula immár másfél évtizedes gyakorlattal vált Pszeudo-elméletét?

Pauer pszeudo szobrainak és színpadképeinek egyaránt sajátja, hogy a felületek más formákat sejtetnek, mint ami alattuk található. Az *Ősz* *almanach*-ban azonban annyira visszafogottak ezek a plasztikai jelek, hogy legtöbbször nem kétértelműséget, hanem csupán másságot, „elidegenítést” sugallnak. (A falakat nem teszi vonaglóvá a Pauer-féle pszeudotapéta, hanem csak porossá.) Láttunk ugyan földre terített fóliát vagy nylonba cso-

magolt lépcsőkortlátot, de a kellékek nem lényegítik át a környezetet olyan mértékben, mint például Fellini műanyag víztükrei. A pszeudo effektus Tarr Bélánál a stilizáltság irányába tolódik el. Ha egy film kezdő beállításaként huzat lobogtatta kék függőnyt látok, hátulról megvilágítva, ordenáré giccsre gyanakszom, vagy legalábbis neoromantikus zafra. „Igazi” (paueri) Pszeudo értelemben ez a motívum arra hívna fel a figyelmet: vigyázat, ami ebben a filmben történik, az giccs! Tarr Bélánál ugyanennek inkább az a funkciója, hogy a szegyenletesen erőltetett szituációknak megfelelő, kínos hangulatot keltsen – összefüggésben a fények (mindenekelőtt a kék és a vörös) dramaturgiai rendszerével. Kék fényben játszik az injekciótűre váró kar, kék fény csap ki a gáztűzhely sütőjéből, és hasonlóképpen (ha nem is kék, de) fény csap ki az állatias megerőszkolás-jelenetben végszóra felpattanó jég szekrényből.

Valósággal „sátáni” színben jelenik meg az egyik férfiszereplő vörös háttér előtt alulról fényképezett, kékben úszó arca. Mi más ez, ha nem stilizálás – hangsúlyfelrakás egy

adott, öntörvényei szerint működő dramaturgia szolgálatában?

A Pszeudo hasonló funkciómódosulását figyelhetjük meg a színészek játékában is. Egy „igazi” pszeudo darabban „pátoszformulákkal” találkozánk, vagyis olyan viselkedés- és mozgásmintákkal, melyek sok mindent jelentenek egyszerre (a maguk ellentétét is), miközben önmagukat is leleplezik. Az *Ősz* *almanach*-ban sokkal inkább kiemelt, torz, értelmetlen, néha egyenesen ocsmány helyzetek kapnak hangsúlyt. [...] Tarr Béla filmje nem „igazi” Pszeudo. Nem aknázza ki a Pszeudo többértelműségének lehetőségeit a maguk korlátlan megfoghatatlanságában. Csak effektusokat hasznosít a Pszeudóból, hogy fokozni tudja a szereplők és a nézők zavarát. Viszont idegtépően következetes annyiban, hogy miután szabadjára engedte a kedélyeket, kíméletlenül végig is hajszolja szereplőit várható vesszőfutásuk pályáján. [...] Nem „igazi” Pszeudo az *Ősz* *almanach*, hiszen akkor szabadon ugrálna jelentsrétegről jelentsrétegre a néző fantáziája. „Hamis Pszeudo” lenne tehát? Hamisságok hamissága?

Részlet az *Ősz* *almanach* című filmből. Rendező: Tarr Béla, 1983 (Fotó: XXX)



## Filmrendezők Pauer Gyuláról **BEREMÉNYI GÉZA**

Az R épületbeli kiállítás alkalmával ismertem meg Pauer Gyulát. Addig személyesen még csak messziről figyelhettem meg hosszú hajú alakját, de nagy tisztelője voltam évek óta. Az R kiállításon ismerkedtem meg a Pszeudóval, jól emlékszem Gyula félgömbjeire a falon.



filmben, fanatikus kommunista cipész. Gyula édesapja szintén cipész volt. Sőt, megvoltak még nála az apja eszközei: a sámfák, a kalapácsolok. Ezeket hozta el a forgatásra, és ezek segítségével alakította Gombacsikot. Abban a szoba-konyhás lakásban, ahol annak idején él-



csak hasonlított az édesapjára, nem volt azonos vele – és ez már a pseudo kérdése.

Két filmben dolgoztunk együtt, amiben Gyula színészi alakítást is nyújtott, de igazából a második alkalommal az *Eldorádó*ban nyújtott alakítására figyeltem föl. Korábban mindig



Egyforma félgömbök voltak, amelyek ügyes ecsetkezeléssel kisebbeknek és nagyobbaknak tűntek. Gyula felkérte Aczél Györgyöt, hogy saját kezűleg tapogassa meg ezeket a félgömböket, és így győződjön meg arról, hogy egyformák valóban, és hogy nem hihet a szemének. Ezzel azután azonnal politikai töltetet kaptak a félgömbök és a Pszeudo.

1979-ben mutatták be a kaposvári színházban *Halmi* című darabomat, és őt kérte fel Gothár Péter, hogy csinálja meg a darab díszleteit és jelmezeit. Hosszú ideig voltam lent a próbákat figyelve, és akkor barátkoztunk össze igazából. Régi vágyam volt, hogy vele én magam rendezőként is dolgozhassak, és amikor a nyolcvanas évek közepén elkezdtem filmezni, őt kértem fel díszlettervezőnek, és azonnal egy kisebb szerepet is eljátszott a *Tanítványok* című filmben. Ezt követte az *Eldorádó* és a többi munkám, mindegyikben ő volt a látványtervező. Színészként és látványtervezőként egyaránt nagyszerű volt.

Beszélggettünk arról, hogy a Józsefvárosban született, és én is ott, a Teleki tér környékén töltöttem a gyerekkoromat, és ez is nagyon közel hozott minket egymáshoz. Az *Eldorádó*ban Gyula Gombacsik-alakításának is köze van szerintem a Pszeudóhoz. Gombacsik egy cipész a

tek, béreltük ki a Gombacsik-lakás helyszínét. Ahol gyerek volt, és ahol az édesapja tényleg készítette a cipőket, oda ült le a sarokba, és apja eszközeivel jelenített meg egy cipészt, aki

Gyulát láttam minden egyes rövidke szerepében, de ebben a filmben annyira átváltozott, annyira átalakult és átlényegült, hogy arra gondoltam, hogy ez már nem amatőr színé-





szet, hisz az amatőr színészek önmagukat adják, és teljesen láthatóan, de Gyula eltűnt, és egy színészi alakítássá változott ebben a filmben. Akkor azt gondoltam, hogy őbenne színészi képességek rejlenek, de azért megkérdeztem tőle, hogy mi a véleménye saját színészetéről. Kitérő választ adott, azt mondta, hogy ő testszobrászatnak tartja a színészetét, színészi alakításait. Éreztem, hogy ez kitérő válasz, és még sokáig nem hagyott nyugodni a kérdés. Egy alkalommal két külföldi néző-

vel beszéltem, két francia színésszel, akik a filmben látott alakítások közül kiemelték a Gyuláét, és azt mondták, hogy egy rendkívüli magyar színészt ismertek meg a személyében. Amikor mondtam, hogy ő tulajdonképpen szobrász és képzőművész, azt mondták, hogy lehetetlen, ez egy vérbeli színész. Na, ekkor gondolkoztam azon, hogy ha már külföldi szakértőknek is ez a véleménye, akkor tulajdonképpen mi is rejlik a háttérben, mi ez? Arra jöttem rá, és ezt emelném ki – ez az én fel-

fedezésem Pauer színészetével kapcsolatban –, hogy tulajdonképpen a Pszeudo felől lehet megközelíteni ezt a tevékenységét is: pszeudo személyiséggé válik a színészi alakítása idején. Arra gondoltam, hogy elképzelhető, hogy ő amúgy is pszeudo személy, hisz ismerjük azokat a festményeit is, amelyeket hárman festettek más néven. Az egyik személynek a másikba való átmenete feltételezi azt, hogy egy olyan személytelenséggel állunk szemben, amelyiken a személyes tulajdonsá-





gok mint élősködők haladnak át, tehát tulajdonképpen az igazi törzsanyaga, az igazi lényege egy pszeudo személyiség. Amikor ezt az elméletemet elmondtam neki, azt mondta, hogy ő ezt el tudja képzelni.

Pauer egészen rendkívüli látványtervező. Teljesen Gyulára bízta a látványtervezést és a munkát, szabad teret hagytam neki, és alávettem magam az elképzeléseinek. Az *Eldorádó* című filmben a valóságot tette látvánnyá, és ott könnyű dolga volt mind a kettőnknek, mert a gyerekkorunkat kellett visszarendezni ebben a filmben. Gyerekkori emlékeinket és berendezési tárgyainkat kellett elővenni, és Gyula nagyon „valódi” volt. Annyira ismerte azt a világot, hogy nem csodálkoztam a kitűnő munkáján. A színházi változatban, *Az arany áraban* viszont becsapta a szemet. A színházban már Pszeudo volt, amit csinált. Egy piacot kellett megmutatni, és megfordította a perspektívát. Az az ötlete támadt, hogy egyre magasabbak lettek a színpad mélységében a bódék, és ettől túlvilágivá változott a piaci látvány. Egyetlen egy csavaros ötlettel oratórikussá tette a látványt, a piacot.

Ha egyetlen szóval kellene jellemeznem Gyulát, hogy melyik a legfontosabb tulajdonsága, mi az, ami azonnal eszembe jut róla, akkor azt mondanám, hogy ez a szó a komolyság. Van egy jellegzetes, már-már a szigorral határos komolysága, ami természetesen, nem állandó viselkedést jelent, hanem attitűdöt, viszonyt a művészethez és az élethez. Ez az odaadó komolyság jellemzi hozzáállását a munkáihoz és saját munkájához. Nagyon komolyan veszi azt, amit csinál, odaadóan dolgozik és figyel, és mindent azonnal a saját művészetére fordít. Hogyha bejön valaki a szobába, legyen az akár a legközönyösebb számla kifizetési ügyintéző, valahogy a művészetének része lesz. Testestül, lelkestül csinálja, amit csinál és szakadatlanul.

