

















Peternák Miklós

## PAUER ÉS A FILM

„HA AZT AKAROD ÁLLÍTANI HOGY A  
FILM A  
VALÓSÁGBÓL FILMI VALÓSÁGOT  
SZÜL: MEGŐRÜLŐK!”  
(TÜNTETŐTÁBLA-ERDŐ, 1978)

„Állapotlétvány” – ez a szó Pauer *Színház a képzőművészetben – színházat a szobrászatban* kezdetű, 1980 elejére datált tárgyversében szerepel (Szjsz185). Talán a legmegfelelőbb megnevezése lehetett volna Pauer Gyula concept-filmjeinek, ha elkészülnek. Mintha az 1976-os hatvani *Expozíció. Fotó/művészet* című kiállítás katalógusába a fotográfiáról írt két mondat programját a filmezés vonatkozásában is megvalósította volna Pauer szándéktalanul, monthatnánk, mintegy pszeudo: így a saját filmes-oeuvre más médiumok (és mások filmjei) mögé rejtve, új filmek készítése nélkül bontakozik ki: „A fényképező ellaposítja, mozdulat-

lanná és hangtalaná egyszerűsíti, majd leicsinyíti a körülöttünk levő bonyolult valóságot, naturalitásra törekszik, de mindezt »azzal« teszi, ami már elmúlt. Program: olyan fotó-témák, melyekhez szükségtelen a fényképezés vagy új képek készítése.”

A film Pauer Gyulát pályája kezdete óta foglalkoztatja. Életrajzában olvashatjuk, hogy 1962/63 és 1966 között a filmgyárban kivitelezőként dolgozik. Ezt követően, az 1970-es évek elejétől jelentkezik önálló forgatókönyvekkel, amelyek megvalósítására ugyan nem kerül sor, de ebben a formában a fentiek alapján (s nem csupán mint a kor művészeti trendjébe illő kon-

ceptuális művészeti munkák) értelmezhetőek. Ilyen például az 1971-es *Pszeudo tükör* (Szjsz123), az 1972-es *Strandidill* (Szjsz128) – ahol a terv szerint egy csapat ember és egy úszómedence helyet cserél –, vagy az ugyancsak 1972-es *Adáshiba* (Szjsz143), és az 1976-os *Filmkoncert* (Szjsz165) is. Ezen kívül számos filmötlete jegyzetfüzetekben maradt fenn.

Az ugyancsak 1972-es dátumú, a Balázs Béla Stúdióban Gulyás Jánossal közösen jegyzett *Monokróm* olyan filmnek volt elképzelve (Szjsz135), melyet egyszeri vetítés alkalmával ugyanazon néző nem tudott volna végignézni, mivel a közönségnek kiosztott színszűrők alkal-



mázása az egymásra kopírozott jelenetrétegek-  
ből más és más látványsort tett volna látható-  
vá, ugyanazon celluloidon. Bár tény, hogy álta-  
lában – bármely előadásban – egy moziteremnyi  
közönség nem „ugyanazt” a filmet látja, ennél  
a munkánál a terv szerint a preparált filmszalag  
maga tartalmazott egyszerre „több” filmet.

Az 1970-es évek végétől mind többször jelenik  
meg Pauer neve a különböző filmprodukciónak  
stábjait, leggyakrabban látvány-(díszlet)ter-  
vezőként és/vagy színészként. Bár első filmbe-  
ni megjelenése, a róla készült portréfilm – Gu-  
lyás János munkája (1970) – közvetlenül  
Pseudo-munkásságához kapcsolódik, nem a  
későbbi pseudo(szerep)munkák, hanem a  
Pseudo dokumentuma, mégsem jelenthető ki,  
hogy egyéb filmbéli (meg)jelenései az elsőtől  
lényegükben különböznek. Az 1981-es *Meta-  
morphózis* adhatja meg a kulcsot azok számára,  
akik egy ilyen összehasonlító elemzésre majd  
vállalkozni fognak.



re nem méltott pozíció jelentőségének felmé-  
réséhez nélkülözhetetlen adalékként szolgál-  
hat? Hány epizód egy sors?

Visszatérve a korábban mondottakhoz. Pauer  
tehát a filmmédia alapos körüljárása révén  
közelíti meg a film jelenségét, mint az élet saj-  
nátatos módon letagadhatatlanná vált mellék-  
körülményét. Ahogy az ő (és sokunk) életét át-  
meg átjárja a film (illetve mi hol meg-, hol át-  
járjuk/járunk a filmen), úgy válnak ezek a kon-  
textuális megjelenések összefüggésükből kira-  
gadhatóvá, s kerülnek át szinte észrevétlenül  
egy másfajta kulturális vérkeringésbe – ha a  
ma már kevésbé divatos szín ellenére is lehet  
ezt még így mondani.

Filmkamerák ritkán néznek meg filmeket, mint  
tehetik ezt Pauer Gyula filmterveiben, vagy  
pseudoelőadásán, még ritkábban próbálják a  
vászonról a nézőket filmre venni. Kísérlet tenni  
egy olyan filmkamera lefilmezésére, mely éppen  
azt a közönséget filmezi, amelyik azt, mint filmet,



Általánosságban azt mondhatjuk, hogy Pauer a  
film médiumát minden oldalról jól körüljárta.  
S ha belegondolunk, épp ez, a körüljárás, a  
minden oldalról való alapos megtekintése va-  
laminek, bármi legyen is, ami formát ölt – ez az  
attitűd a szobrászé. Hiszen mi más, ha nem  
szobor, ami a művészetben minden oldalról kö-  
rüljárható?

De álljunk meg itt egy pillanatra. Tegyük félre a  
papírost, s gondoljunk meg – visszaidézve a *szí-  
nést a szobrászatban* címtöredéket – mi a kö-  
zös a színész és a szobrász státusában: megfor-  
málni egy szerepet/egy szobrot – a magyar  
nyelv megengedi mindkét összetételt. A mo-  
dell, a modellezés nemkülönben lényeges  
elem. Vagyis lábjegyzetként, főszövegben, ma-  
gunk elé vetítve Pauer filmszerep képeit, fel kell  
tenni a kérdést: Lehetséges, hogy Pauer Gyula  
a filmszínészet egy sajátos alakját, az epizodis-  
ta figuráját alapvetően megújította? Hogy inno-  
vatív hozzájárulása ezen kellőképpen figyelem-

majd nézni fogja – ez lehetne a meditációs mo-  
dellje a film és körüljárhatóság kérdésének.

De nem mond-e ellent a fenti állítás (mely sze-  
rint Pauer a filmmel kapcsolatosan – épp a kö-  
rüljárás révén – egy alapvetően szobrászi atti-  
tűdöt valósít meg) mindannak, amit a filmről tu-  
dunk? Bizony, hogy ellentmond, de ettől még  
nem dől össze a világ. Ha valami, hát épp a film  
az, ami nem körüljárható – se térben, se idő-  
ben, legföljebb a dobozában. Általában épp egy  
sima, üres, sík felület az, ami megjelenéséhez,  
működéséhez szükséges: határt szabva a vetí-  
tőgépből sugárzó fénykúp terjedésének s alkal-  
mat teremtve az általában „nézőknek” nevezett  
jelenlétőknek arra, hogy e határfelületet szem-  
revételezzék. Lehetséges, hogy ezért, e korlát  
miatt lépett Pauer a film terébe, a vetítés előtti  
időbe, mikor még nem áll össze a látvány. Az ő  
valódi pozíciója annak kialakítása, amit a maj-  
dani szemtanúk a moziban látni fognak.

Ha találmokra kiragadunk néhány címet azon

művek sorából, melynek létrejöttéhez látvány-  
tervezőként hozzájárult (körülbelül harminc  
címről van szó, vagyis most itt valóban ki kell  
ragadni), így Jeles András *Álombrigádját*, Tarr  
Béla *Őszi Almanachját*, Gothár Péter *Idő van* cí-  
mű filmjét, Bereményi Gézától a *Tanítványokat*  
vagy az *Eldorádot*, Fehér György *Szürkülétét*,  
Gödrös Frigyesztől a *Glamour* vagy ugyancsak  
Tarrtól a *Sátántangót*, akkor már lassan filmtör-  
ténetet írunk, itt pedig elsősorban Pauerről  
lenne szó. Ragadjuk tehát inkább ki az *Eldorá-  
dó* néhány snittjét (fahrtját és svenkjét), amikor  
is egy görögdiinnnyekkel körbevett zöldésesbó-  
dé szétesése pereg le empatikus szemünk  
előtt, majd a vízió nyomán a „helyes” nézet ké-  
pe ismét összeáll, vagyis megnyugtató módon  
betölti funkcióját a speciális effekt. A jelenet  
háttereként, a kamera mozgó perspektívája  
számára felépített anamorfikus piaci stand va-  
lósága csak a dokumentumképek ismeretében  
bontakozhat ki, ahol a szekvenciális látvány-ál-  
lapotokat nem rendezi történeté a moziidő.  
A film szükségesen erős ürügy lehet egy ilyen  
objektum megépítésére, s az 1989-es *Illuzio-  
nista bódé* „A VIZUÁLIS ÉRZÉKELÉSTŐL A LÁ-  
TÁSIG” (a *Tüntetőtábla-erdő* szövege) vezető  
út koreográfiáját a kívánatos nézői állapot  
szempontjából határozza meg.

A PERSPEKTÍVA A TÉRÁBRÁZOLÁS / KIVÉN-  
HEDT MÓDJA / ÉLJEN AZ ANAMORFÓZIS! –  
hirdeti az egyik 1978-as (megsemmisített) tün-  
tetőtábla felirata, s a kivénhedt optoperspektí-  
vikus médium, a film méltó módon, megszün-  
tetve megőrzi Pauer látványkorrektúráit, me-  
lyekkel a képrögzítés érdekében a való világot  
a megfelelő időben\* kiigazította.

\*„Változik a világ? Pauer és Tai Fű szerint nin-  
csen új a Nap alatt, a villámlásban. Csak az il-  
lanó imagináció változik. S akkor elmozdul a vi-  
lág” – írja Taub Olivér (*140 millió éves fény-  
kép!!! Villanófényben a tojő Tyrannosaurus  
Rex*. In: Képes Európa, 1994. január 7. 4–6.),  
beszámolva a szenzációs kőkorszaki fotólelet-  
ről, melyet Pauer Gyula *Természetes (ős)fo-  
tó/effekt* című felismerése 1970–72 között  
prognosztizált.