

A SZAMPANIAZBAN ÉS FILMBEN



Szőke Annamária

A PSZEUDO A SZÍNHÁZBAN ÉS A FILMBEN

MŰLEÍRÁS VERSEMET FOGOM NEKED GÉPBEOLVASNI

TEHAT A CÍME: TEHAT A CÍMEK LÉBYEN MONDJUK, MONDJUK RA
MERT HISZEN, MERT... MONDJUK RA PSZEU DOSZÍNHÁZ-TER!

PSZEU DOSZÍNHÁZ-TER TERV

CSINÁLJUK MEG, MINT EGY DISZLETET, NAGY VAN IS DOLGOM
NA MI, NA MI, NA MI, NA MI MAS, MŰLEÍRÁS!

MŰMŰLEÍRÁS.

USZANIS NEM IGAZI MŰLEÍRÁS, CSAK EGY MŰMŰLEÍRÁS VAGY LEÍRASMŰ?
ÖNTSE EL MAS, HOBY LEÍRASMŰ VAGY MŰLEÍRÁS
TEHAT LEÍRÁS

EGY KORŰBELŰL HUSSZOR TIZ METERES, VISZONYLAG SZEP TERŰ
TEREM: KOROS-KÖRŰL PAVORITAS, SZEMBEN BŰLTIVES, HATALMAS
ABLAKOK... FENYLŰ PARETT, SŰTETZŰLD KARPIT, FŰGGŰNYOK,
SZŰRT DELUTANI FENY, KORA TAVASZ.

AZ ABLAKOM AT VONULŰ FELHŰK ROZSASZIN KEPE, KICSIT,
NYUGTALANABB LESZ A NYARI!

NA, DE ŰLJUNK VISSZA A SZEKRE, TEHAT, Ű, HOBY IS VOLT CSAK
SZÍNHÁZI TERRE ATMINŰSITENI, SZÍNHÁZIÁSSÁ ELEGANSITANI!

DE NEM CSAK SZÍNHÁZ, DE NEM CSAK SZÍNHÁZ, DE NEM CSAK SZÍNHÁZ
VAGY NETSZER MONDTA EL EGYMAS UTAN

TUDDOM, TUDDOM KEZITCSOKŰLOM

BARMIRE, BARMIRE, TUDDOM, TUDDOM

KEZITCSOKŰLOM MINDENRE JO LESZ, MINDENRE...

LÉBYEN OLYAN, MINT EGY TEATRUM, VAGYIS OLYAN, ANIBEN BARMIT
LEHET CSINÁLNI AMIT CSAK AKARNAK, HA AKARNAK.

MINDENRE JO LESZ HIGGYE EL NEREM,

MAGA NEM TUD OLYAT KITALALNI.

LEHET BENNE ZRETTSEBI TALALKOZOT RENDEZNI, ŰSSZEJŰHETNEK

ITT A NYUGDIJASOK, TARBALHAT ITT A BELŰM KŰLDŰTTSEG ES

LEHETNEK ITT KONFERENCIÁK - CSAK KŰZEPRE EGY HOGSZU ASZTALT
KELL BETENNI.

OLYAN LESZ, MINT EGY MINI SPORTCSARNOK: ASZTALITENISZ, BOKSZ,
MŰVESZITORNA, NAGYPAPAK NEZŰSEREGE, PARTERTEKEZLETER...

OH, VAGY TERJUNK VISSZA A KULTURÁHOZ...

KEPZŰMŰVESZETI KIALLITÁSOK, HEPPENINGEK, AKCIŰK, DIDAKCIŰK

ES DOKUMENTAKCIŰK, NETAN TUDDOMANYOS TANACSKOZÁSOK

DEMONSTRATIOIHOZ ALKALMAS TER.

ES NEM UTOLSOSORBAN ASSZONYOM, KI SEM MEREM MONDANI

TARAM TAR TARAM

SZÍNHÁZNAK LESZ A LEGJOBB, PAM PARAM TARAM

AMELYBEN MINDENK ZAJLANAK

/ITT MOST REGIESBE MENTEM AT---EZ ZARŰJELES/

MINDSITUK AT TEHAT EIT A TERET: MENNYEZETET FESSŰK AT

SZŰRKES GRAPIT-FEKETERE, EZZEL NAGYSZERŰEN HAT A BARNA

PAVORITAS, INTIMME ELEGANSSA, NAGYVONALUVA TESSZŰK EZALTAL,

TESSZŰK EZALTAL A HELYSZINT, /A HELYSZINT E SZÍNHÉLYET /

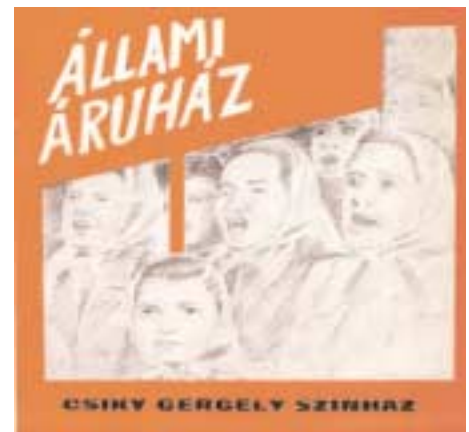
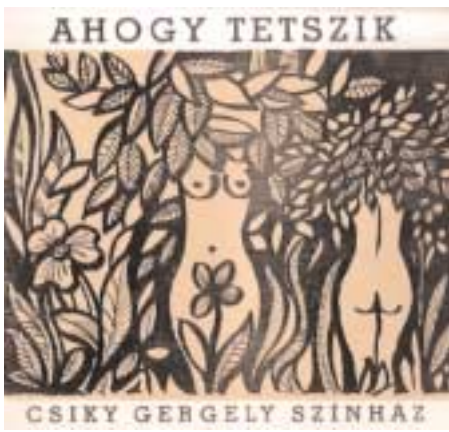
E SZIN HELYETT, MELY A FŰGGŰNYE, TALALNI SEM LEHETNE

MONDJUK SZEBBET.

HM... ITT VAN EGY SZŰNET

A PARETTA SZEPEN APOLT S HA RAHELVEZNEK EGY MINTEDY PIM PIM
HAROM METER SZELES, SZŰGLETES Ű ALAKU, LEPOSŰS EMELVENY-
SZALAGOT

PIM PIM PAM PIM, PIM PIM PAM PIM



A kaposvári Csiky Gergely Színház Pauer Gyula tervezte műsorfüzeteinek borítói, 1970-es évek

„PAUER GYULA MONDJA”

RÉSZLET MIHÁLYI GÁBOR *A KAPOSVÁR-JELENSÉG* CÍMŰ KÖNYVÉBŐL

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

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

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

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

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

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

Az alkotó művészt foglalkoztathatja a szép problémája, a művészet és valóság viszonyának kapcsolata, az a kérdés, mennyire képes a művészet a jelen pillanatát kifejezni, megörökíteni. Izzgathatja a művészt, hogy az alkotásai milyen igazságtartalmak kifejezésére képesek, s mi ezek hatása, eredménye. A legkülönbözőbb megfontolások alapján, többek között pusztán stílári és formai szempontokból is meg lehet ítélni a művészetet. Én azonban a művészet erkölcsi vonatkozásait fontosabbnak tartom szorosán vett esztétikai követelményeknél, amelyek a moralitással nem tartanak kapcsolatot. Engem az izgat, hogy beszélhet-e a művészet a hazugságról, illetve hogy hazudik-e a művészet. S ez nyilvánvalóan morális probléma. Itt tehát két kérdéstről van szó. Egy, hogy a művészet beszélhet-e hazugságról, s kettő, hogy a művészet hazudhat-e.

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

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



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

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

ható, legalábbis a művészet manipulatív jellegének a bizonyítására.

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

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

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

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

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

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



Saad Katalin

A KÉPZŐMŰVÉSZET TITKOS JELENLÉTE

PAUER GYULA SZÍNPADKÉPEIRŐL

A színházi „hamisság”

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

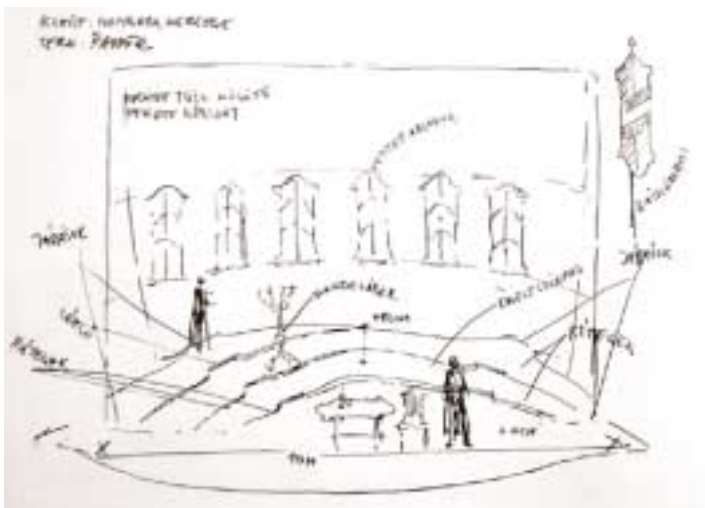
Pauer első [1972/73-as] évadját vendégként, az [1974/75-öst] és az azt megelőzőt már mint a színház tagja töltötte Kaposvárott; a három év alatt így tizenhárom produkcióban vett részt, ezek: *Tartuffe*, *Homburg hercege*, *A kutyta testamentuma*, *Kurácsi mama*, *Ahogy tesszik*, *Tarelkin halála*, *Tűzijáték*,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

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

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

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

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



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



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

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

Az anyag költészete

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

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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

A képzőművészeti pillanat

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

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



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

alakokon is láthattunk fehér és fekete színű ruhadarabokat.

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



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

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

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

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

Teremtő fantázia

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



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

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

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

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

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

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

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

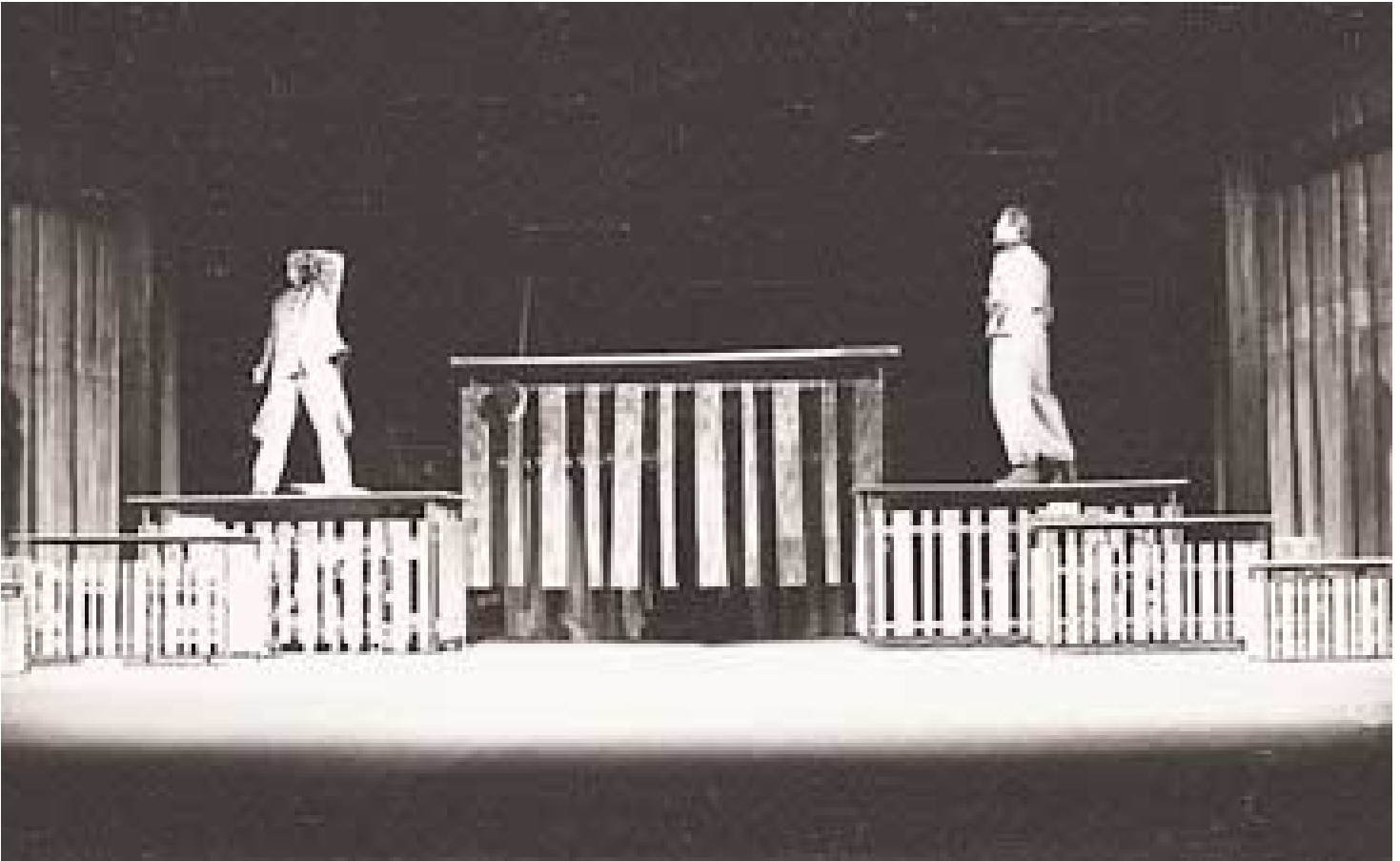
Pauer – Az eredeti mesét kissé ügyefogyottnak találtuk, tanulságával együtt. Az előadás kifejezetten Pinokkió pártjára áll, a kalandvágy, a kíváncsiság himnuszát akartuk megénekelni benne. Kezdetben arra gondoltunk, játékokkal rakjuk tele a színpadot, de ez alighanem gúgyögövé tette volna az előadást.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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

INDIVIDUUM ÉS KOLLEKTÍVA

CSÍK ISTVÁN BESZÉLGETÉSE PAUER GYULÁVAL

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

Csik – Mit ért „adott körülményeken”?

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

Csik – Tehát a vizuális hatás másodlagos?

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

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

Csik – Csak az időtényező okozott gondot?

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

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

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

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





Éjjeli menedékhely, 1979 (Fotó: Iklády László)

ahol van, az a legridegebb börtön...

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

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

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

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

Pauer – Rettentő nehéz a megszokott gya-

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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





Egércirkusz, 1976. (Fotó: Fábíán József)

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

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

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

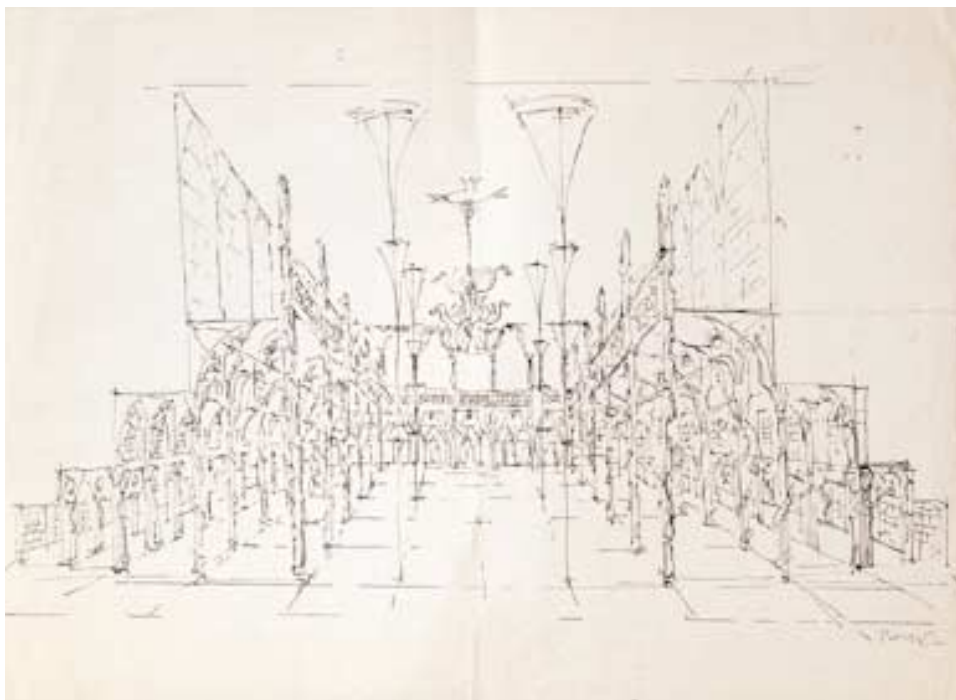
Antal – Mennyire volt a Katona József Színházban, és egyáltalán a színházban szabad kezded?

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



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

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



Látványtervek a *Boszorkányszombat* című filmhez, 1983 (Pauer Archívum)



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

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

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

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

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



Ezen az oldalon részletek a *Boszorkányszombat* című filmből. Rendező: Rózsa János, 1983 (Fotó: Markovics Ferenc)

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

Pauer – Nagy időszakot kell végiggondolnom, mert már 1947–48-ban jártam moziba. Láttam például, az *Őz* című amerikai filmet. Az elrepülő ház, a szalmabáb, a bádogember, a gyáva oroszán és nem utolsó sorban, a gonosz, északi boszorkány és a jó déli boszorkány ruhái hihetetlen bravúrosan voltak megcsinálva. Eltűnt, elfolyt a szurokban a boszorkány a végén. Apám nagyon szerette a cowboy filmeket, és gyerekkorunkban rendszeresen elvitt bennünket ikertestvéremmel piff-puff vetítésekre. „Figyeljetek – mondta –, nem kell komolyan venni semmit. Itt mindig csak lőnek, soha nem fognak tölteni. Játék.” Láttunk Stan és Pan filmeket. Nagyritkán Chaplint. Óriási élményt jelentett még kamaszkoromban egy nagyon jól megcsinált, méltatlanul eldugott film, a *Kétszer kettő néha öt*. Ferrari Violetta meg Gábor Miklós és a kor legnagyobb színészei játszottak benne,

megnéztem legalább ötször, kívülről tudtam az egészet. Amikor már nagyon betokozódott a szocreál és a sztálinista propaganda, akkor jött Csapajev, *A sztálingrádi csata* és hasonló filmek. Ezek között a legmegrendítőbb az *Emberi sors*, Csuhrajtól. Az Urániában láttam jó néhányszor. Nem volt drága egy mozijegy. Eleinte 35 fillér volt, és még 5 fillért kellett fizetni, ha artista műsort is adtak a film előtt. Később 50 fillérbe került egy közepes hely. Lehetett persze kapni 2-3, sőt 5 forintos jegyet is. Mindig minden jegy elkelt, és csak üzerektől tudtunk jegyet szerezni. Ez a lehangelő időszak, amiről ma már tudjuk, hogy mit takart, óriási izgalmakat okozott eleinte. *A sztálingrádi csatában* elképesztő effektek voltak. A háborús filmek egy fajtája jelent meg nálunk is oroszban, és ajánlották is ráadásul. Nem is nagyon tudtunk úgy elmenni egyik moziba sem, hogy ne ezeket a filmeket adták volna. Az egész régiót ugyanaz az öt film uralta. Később jött a *Szállnak a darvak* és így tovább... Nem akarom kifelejteni Eisensteint, akinek egész

munkásságát befolyásolta, hogy színházban dolgozott és egy színházi rendező, Meyerhold volt rá hatással. Úgy gondoltam, mind a színházi, mind a filmes műfajokkal való kapcsolatmról, hogy független művész vagyok, és ha valahol szükség van a munkámra, ott segítek. Ha nincs szükség rám, visszavonulok. Gyakorlatilag, jó darabig Kaposvár volt az iskolám. A legjobb indulattal világosítottak fel mindenről, mert tudták ők is, hogy nem létezik olyasmi, hogy valaki bemegy egy színházba, és mindent tud. Hihetetlenül gyors volt viszont a felfogásom, és jellemző volt rám, hogy a lényeg ragadta meg mindig a figyelmemet. A többi dolgot viszont hozzá tudtam a lényeghez alakítani. Kialakult egy sajátos működési folyamat. Nem a hiúságom vezetett ebben a munkában, hanem az a törekvésem, hogyha valahol nem működik vagy nem jó valami, akkor megtaláljam azt a megoldást, amelyik révén javítani lehet a helyzeten. Eleinte kakaskodtam is épp eleget emiatt.

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

Pauer – A filmes pályán sok esetben kényelmesebb volt vadabb elképzeléseket megvalósítani, mert ott több pénz állt rendelkezésre. Az akkori kulturális kormányzat többet adott a filmnek, mert tudták, hogy azt nagyon sokan nézik. Sorra csinálták a mozikat. A színház lényegében a film által elnyomott műfaj lett. Összehasonlíthatatlanul nagyobb anyagi forrásokkal rendelkezett a filmgyártás. Az ötvenes években már a Bauhaus képzőművészeti színház-kísérleteit is ismertem. A mechani-





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

kus, geometrikus hatások nem voltak idegenek tőlem, és ahol lehetett, alkalmaztam azokat. Végül is azáltal, hogy a színházak operetteket is játszottak, egy nagyon elit, új buta, új gazdag, kommunista vagy nem is tudom, milyen réteg bekerült a színházba, és ennek tagjai egy évre előre megvették a bérleteket, ami által a színház biztonságosan működött, mert mindig telt házas előadásai voltak, amelyeket belengett az áporodott unalom. Ha a bérletek nem jöttek el, odaadták a jegyet valakinek, vagy ha még oda sem adták, be lehetett ültetni valakit. A legnagyobb színházi élményem *A pillantás a hídról* című amerikai dráma előadása volt a Madách Színházban, Pécsi Sándorral, Vas Évával, Ádám Ottó rendezésében. Ettől kezdve, szívesebben jártam volna színházba, mint moziba. A művészetet és annak a kereskedelmi részét, amíg csak lehetett, kettéválasztottam. Nem foglalkoztam azal, hogy mi mennyibe kerül. Még olyan szituáció is előfordult színházban, hogy felhívott a gazdasági igazgató, ha olcsóbban tervezem meg a díszletet, akkor jutalmat kapok. Elmeséltem a rendezőnek, azonnal figyelmeztette a gazdasági igazgatót. Ilyen helyzetet ugyanis nem lehet teremteni. A művész nem szabad anyagilag befolyásolni. Rávenni arra, hogy rosszabbat csináljon, és akkor majd ő is többet kap a haszonból.

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

Pauer – *A Mágnás Miska* is. Ami fekete-fehérben szalad, zúg, „esőzik”, és mégis, még mindig hihetetlenül élvezetes. Nem becsülöm le egyik műfajt sem. Azt viszont nagyon hangsúlyoztam, hogy túlteng a közönséget kiszolgáló, semmitmondó hülyeség, és az ilyen operetteket lehetne talán ritkítani. Ez borzasztóan nehezen ment, és nem is az én dolgom volt elsősorban. A vezetőség fokozatosan próbálta rászoktatni például a kaposvári közönséget arra, hogy vannak másfajta, furcsa darabok is. A korabeli, centrális, kulturális politika preferált színházi darabjai között lehetett találni olyanokat, amelyek leköthették a színházba járók érdeklődését és újat is tudtak adni nekik. Fő tevékenységi területem a színház lett, hűtlen lettem az „alomhoz”, és rólam is megfeledkeztek. Viszont azzal „fertőztem” meg Kaposvárt, amit az avantgárdból hoztam magammal. A legizgalmasabb Osborne-darabo-

kat vettük elő. Egyébként is, Pintert, Ionescut, a legmodernebb drámákat adtuk elő. Működni kezdett a stúdiószínpad, Beckettet nyomtunk teltházakkal, amit évekig játszottunk. (Zárójelben: a kaposvári színházi élet akkor kulminált itthon, amikor nyugaton például Halász Péterék Squat Színháza világhírű lett.) A legnagyobb szabadságot mégis mindig a meseszíndaraboknál éreztem. Akár átirat volt, akár eredeti. Azoknál mindig hihetetlenül szabadon elmélkedtem a hihetőségükről. Még ma is játszóak a színházak az én terveim alapján készült adaptációkat. Meghatározó élményem volt a *Pinocchio*. Ebben az előadásban több nagyszabású dolog van. Az, hogy összemaszatolt, nagy festékfoltos színpadot csináljunk, nem volt jellemző. Akkoriban csináltak egy kis faviskót, az öreg asztalos vagy ács farigcsálta a fát, elénekelt valamit, és megjelent *Pinocchio*. Én törekedtem arra, hogy itt valamiféle olyan csoda történjen, mint például a cirkuszban. Ott van a fatörzs, amiből kijön Pogány Judit, és úgy nézzen ki ő is, mint a fatörzs, amikor kijön, de amikor még benne van, a fatörzs nézzen úgy ki, mint Pogány Judit. Megoldhatatlannak tűnő problémákat helyeztem magam elé. A filmezésnél pedig, mint azt már elmeséltem, egy idő után az történt, hogy a tervező hirtelen lecsúszott táblacserélőre. Bár a mostani sikerfilmek csak nagyon kis részükben digitálisak, túlnyomóan valódi helyszíneken játszódnak, rendkívül igényes látványmegoldásokkal, a látványtervező mun-

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



kájának valahol mégis eltűnik az a kézzelfoghatósága, ami korábban feltűnt még itt-ott. Majdhogynem vizuális rendezőnek képzelem magam. Gondolj Gordon Craigre, aki dramaturg volt, színdarabot írt, rendezett, és a díszleteket is ő csinálta. Ha például nem mossák le a színpadon a tükörfényes, fekete, gránitutánzatú bútorlemez, akkor foltos, maszatos lesz, és nem jön az a hatás, amit várunk.

Ahogy említettem már, 1946–47–48 körül kezdtem moziba járni. Akkor még nem láthatam a német expresszionista filmeket, a híruk se nagyon jutott el hozzám, csak amikor már újból lehetett látni azokat. Filmtörténeti szempontok nem érdekelték. Filmcsinálás közben, néha hihetetlen gyorsasággal tanultam meg a filmezés elméleti és gyakorlati problémáit. Úgy éreztem, hogy ez megy nekem. Nagy filmélményem volt például, a *Gólem*. A *Frankenstein*-filmre is emlékszem, nagyon homályosan. Később bejötték a Hitchcock-filmek meg mások is a Filmmúzeumba. Látni lehetett őket itt-ott. Mivel szenvedélyes moziba járó voltam, amatőr módon, gyakorlatilag felszívtam magamba ezeket az élményeket, hogy az alkotóik hogyan fejezik ki magukat. Mert ugyanis, állandóan az önkifejezés érdekelt.

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

Pauer – Úgy gondolom, hogy én mindig ugyanazt csinálom. Ugyanazok a szabályosan előforduló problémakörök, problémahalmazok kerülnek elé, hol kisebb, hol nagyobb mértékben eltúlozva egyik vagy másik oldalukat, de az étellel mindig úgy vagyok, mintha nagytotálban lennék. Erdély, ezzel szemben, nagyon határozott, és mind formájában, formai nyelvezetükben, mind tartalmi vonatkozásaikban speciális, személyes filmeket készített, amelyekben a látványtervezés, díszlettervezés éppen olyan fontos, mint egy másik filmben, de egyszerűbben megoldható. Nem azt érzem nála, hogy elhanyagolta a díszlet- vagy jelmezkérdéseket, hanem azt, hogy pontosan arra a helyre tette azokat, ahol szüksége volt rájuk. Ilyen típusú filmekben majdhogynem szükségtelen, hogy legyen külön látványtervező, hacsak maga a rendező nem tart igényt a munkájára. Erdély Miklósról tudjuk, hogy polihisztor volt, és az égvilágon mindenhez értett. Vannak azonban olyan filmek is, amelyeknél láthatóan és értelmetlenül van el-

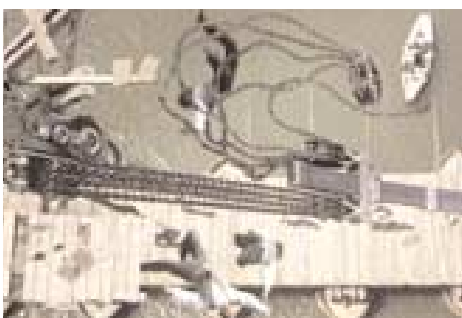
hanyagolva vagy elnagyolva a látvány. Nem fektettek hangsúlyt rá. Úgy tűnik ilyenkor, mintha abban a világegyetemben, amiben a kérdéses film zajlik, nem lenne benne a valóság összes eleme.

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

Pauer – Ha Erdély kontra Pauer vagy Erdély–Pauer viszonylatban nézem ezt a kérdést, Erdély, a saját problémáját megoldandó, a feladat nyersanyagaként tekintette a filmezés lehetőségeit. Mint avantgárd művész felhasználott olyan effekteket, vagy olyan elemeket is bedolgozott a filmekbe, amelyek addig szokatlanok voltak. Ő azonban soha nem lépett ki a saját köreiből, vagy csak nagyon ritkán. Azt is mondhatom, hogy egy-két esetben az én közreműködésem segítségével került olyan helyzetbe, amikor fel kellett ajánlania a képességeit a színházban. Amikor a saját filmjét csinálta, akkor az általa elérhető és ismert lehetőségek közül válogatva rakta össze. Ezek mind a saját filmjei. Szerintem Hitchcock is ilyen, Tati is, meg nem tudom még, kicsoda... Egyedül is megcsinálhatta volna azokat. Én viszont, egyfajta beleérzőkészség következtében, másrészt általános szakmai tájékozottsággal rendelkezve, ismerem az alkotóelemeket. Ezeket ajánlom fel állandóan. Kiszűgázom őket magamból. Mielőtt a *Verzió* című filmnél megkeresett Pestlőrincen Erdély Miki, nem voltunk nagyon szoros kapcsolatban. Úgy is mondhatom, két művész ismeretségeről volt szó. Amikor kijött hozzám azt mondta, hogy készít egy filmet, és elhozta a könyvet, olvassam el. Majd, ha elolvastam, szeretne velem beszélgetni róla. Úgy olvastam el a könyvet, mintha azt kérné tőlem, hogy csináljak látványterveket a filmhez. Amikor elolvastam, közölte velem, hogy azt akarja, én játszsam el a koldus zsidót. Meg is indokolta. Mondtam, hogy túl nagy filmszínészi gyakorlataim nincsenek. Azt mondta, hogy „figyelj ide, te egy világot hozol be a filmbe. Amikor



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



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

lejössz a faluba, oda nem elég egy szép ficsúr, aki leszédeleg a domboldalról, és odacsap egyet a kislánynak. Nekem ott egy ilyen ember kell, mint amilyen te vagy.” Miklós megérezte azt is, hogy én az egész személyiséggel ott leszek. A *Tavaszi kivégzés*nél is egy Nemzeti Színház-beli főpróbáról szaladtam át a filmfelvételre. Totálisan le kellett borotválnom a szakállamat még az öltözőben, hogy úgy léphessek be a szobájukba, mint az ő filmszerű bátyja. Nem az kell, mondta, hogy a szövegem működjön, hanem a jelenlétem, a fizikai jelenlétem kell a filmben. Még azzal sem voltam igazán tisztában, hogy miért kéri ezt tőlem. A *Verzió*nál csak a könyvet olvastam, de tudtam, miről van szó. Amikor túl voltunk a forgatáson, és ő még vágta a filmet, felhívott egyszer, és azt mondta, hogy „nagyon hitelesen csináltad azt a megerőszkolás dolgot.” Mondtam neki, Miklós, ez a Pseudo lényege. Ha nem így csinálom meg, akkor nincs hatás. Ha pedig így csinálom meg, akkor én már egy kéjenc vagyok? Ez nem azt jelenti, hogy ilyenkor elveszítem az eszem, hanem azt, hogy ennyire hitelesen próbáltam a jelenetet megcsinálni.

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

Pauer – Többnyire igen. Nem maradéktalanul. Sokszor keveredtem bele olyan történetekbe is, amelyekben nem láttam megnyílni ennek a lehetőségeit, de alapvetően mindig jó érzéssel néztem végig filmen a találmányaimat vagy a találataimat. Ültem már szemben is a nézőkkel, hogy megnézzem, miként reagálnak. Kerestem azt a hatásmechanizmust, ami keresztülviszi a felismeréseimet a kommunikáció magasabb rétegén. Nyilván mindenkinek olyan szinten, amelyet oda behozott. Itt nem lehet szelektálni. Azt kell mondanunk, hogy vagy a tömegzést elégtéd ki, vagy rádöbbent a nézőket valamire. Számomra elsősorban az utóbbi volt fontos. Nem kiszolgáltatni egy tévelygő agyvelőt, hanem benyilazni neki egy ponton, és ez számos esetben sikerült. Filmnél többször, de sikerült a színházban is. Persze mindenképpen számításba kell venni, hogy a filmeknek végül is, csupán csak egyik munkatársa vagyok, vagyis nem én egyedül csinálom a filmet.

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

Pauer – Nagyt változott a filmes látvány szerepe gyerekkorom óta. A tévé, amikor megjelent, nagy szenzáció volt, és az azon ke-

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

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

Pauer – A legújabb típusú, amerikai világfilmeknek a sztárokkal való betörése megváltoztatta az egész szerkezetet. Annak idején, Tarr Béla *Őszi almanach*jában úgy szólt az inzert, hogy készítette Tarr Béla, Kardos Sándor, Pauer Gyula. Abban a filmben harmadik ember voltam a készítésben. Utánam jött még a három vagy négy színész és kész volt. Meg a gyártásvezető. Legutoljára a *Hídember*ben dolgoztam, amiben „hatoska” voltam, vagyis a hatodik a művészi stábjában. Az amerikai, tehát a legújabb típusú filmekkel kapcsolatban még azt kell elmondanom, hogy azokban fantasztikus profizmus működik, amelyhez technikai háttér, kultúra és civilizáció, sőt, közön-



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

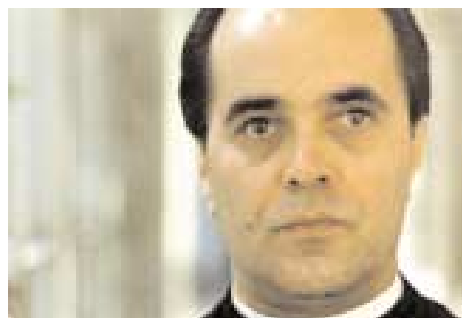
ség is kell. Olyan képzett filmnéző réteg, amelyik élvezi ezt. Gazdasági szempontból, a szórakoztatás egy sajátos, újszerű formája jelenik meg ezekkel a filmekkel. Nem mondom, hogy tisztán ipar, mert művészet is. Virtuális effektekből áll a filmek háromnegyed része. Mi újat jelent a virtuális kép a látványtervezőnek? Egyszerűsít és bonyolít. Hogy egy példát mondjak, nézzük meg, hogy készült a Lánchíd láncának elszakadása a *Hídemberben*. Elmentem a Lánchídra megnézni, hogy néz ki. Dokumentumokat szereztem az eredeti tervek-ből. Kitaláltam, hogy miként lehet majd azt, amit megtervezünk, megcsináltatni. Azaz virtuálisan megvalósítani. Ki képes erre? Ehhez storyboardokat (képes forgatókönyveket) kellett készíteni. Képek sorozatára kell lebontani, hogyan fog leszakadni a lánc. Ez természetesen egyfajta alap. Olyan, mint egy kotta egy stúdió számára, ahol óriási technikai felszereltséggel képesek mozgófilmmé tenni. Meg kell határoznom, hogy a Lánchídnak hány kilométeres környezetét kell ábrázolni, megtervezni ennek hegy-völgy-vízrajzi vonatkozásait. Katonai térképeket is használtam. Ezek után adok egy csomagot, amit bevisznek a stúdióba, és egy szenzációs filmet csinálnak belőle. Felöltöztetik a tervet. Ehhez honnan szedik a képeket? Némelyiket tőlem kérik, másokat könyvtárakból, stb... Azután összerakják a végső látványt. Ez komputeres munka, amit

meg is kell mozdítani. Hosszú ideig és minden dimenziójában. Művészeti rendező vagy. Art-director. Illetve, production-directornak nevezik a legújabb amerikai szuperprodukciókban, ami körülbelül azon a helyen van, ahol én is voltam a *Hídembernél*.

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

Pauer – Túl nagy időszakot kell felölelnem. Tarr Bélával volt jó is dolgozni, meg volt olyan is, hogy nem volt jó vele dolgozni. Nagyon odafigyel a munkatársaira. Azt lehet mondani, hogy az egész film elkészítése során, kizárólag a munkatársaira figyel. Ilyenkor nagyon jó vele együttműködni. Azután a felvett, iszonyatos mennyiségű nyersanyagot berakja egy zsákba, elviszi haza, és otthon, szigorúan titkosan beavatott munkatársakkal, teljesen át-dolgozza. Ez az ő filmgyártási szisztémája. El-

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



hív, hogy menjek ki hozzá a házába, és nézzem meg, hogy áll a produkció, vagy időnként behozza a filmgyár vetítőtermébe, és megmutatja, hogy most így áll. Ekkor már gyakorlatilag úgy tűnik, hogy az én szerepem csak egyfajta tanácsadásban merül ki. Tehát nagyon jó vele dolgozni, de utána, amikor kész a film, az egész történettel elmegy világot járni, és mindenütt sikerrel is mutatja be, de ezekből a sikerekből nem jut el hozzám semmi.

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

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

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

Gothár Péternél olyan problémával kerültem szembe, mint amilyenel addig soha. Nagyon erős vizuális elképzelése van arról, amit meg akar csinálni, de fenntartva mindent, még biztat téged is, hogy találj ki valamit magadtól te is. Ha véletlenül azt sütöd el, ami eszedbe jutott, ahelyett, amit ő kitalált, azt mondja, hogy „ez nekem nem tetszik”, és akkor mond-

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





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

ja, amikor már kész van, amit csináltál, és újra kell csinálnod. Néhány ilyen eset után belefárad az ember az egészbe, és nehezzé válik vele dolgozni. Az eredmény, érdekes módon, mégis mindig hatásos. Gothár jó rendező.

Antal – Elképesztő mennyiségű magyar filmben jelensz meg mint színész. Nyilván ez nagyon sok mindenedből fakad. Egyrészt, kulturális jelenség vagy. Egyfajta magatartásnak a reprezentánsa. Performance-tapasztalataid



is vannak. A művészet olyan formájával foglalkoztál mindig, ahol a személyes megjelenés a mű része. Megjelenésed nem háttérmozgás és háttérfeladat. Hogy kerültél a filmekbe mint színész?

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

Megnéztem a korábbi portréfilmjeit, és azokból leszűrve a tanulságokat, azt mondtam neki, hogy ezt a portrét csináljuk meg egy kicsit játékfilmesebbre, mint amilyen a többi. Izgalmasabbra azoknál. Csinálok egy jó kis környezetet. Mondtam, bedobnám a legújabb koncepciómat a képzőművészettel kapcsolatban. A Pseudót. Mi az, hogy Pseudo? És a film így

szépen kialakult. Megcsináltuk közösen a forgatókönyvet. Én voltam a film főszereplője. Valahányszor megnézem azt a filmet, mindig az az érzésem, hogy mintha az az ember, akit látok, nem az az ember, akiről a film szól. Csak mint hogyha helyettesíteném őt. Ennek a filmnek a tanulságai alapján kezdtem el mélyebben foglalkozni a filmezéssel. Döbbenetes volt az élmény, hogy látom magam, amint jövök, megyek, és elmondom a saját szövegemet, amit meg kellett tanulnom. A lényeg az, hogy ez volt az első igazi filmes kalandom színészként. Annak ellenére, hogy úgy emlékeztem, hogy tökéletesen úgy beszélek, mintha abban a pillanatban találnám ki, amit mondok, azt éreztem a szöveg hallgatása közben, hogy a számba adtak egy idegen szöveget. Ami nem volt igaz, csak egyfajta akusztikai memóriám nyílt meg. A visszahallás. Attól kezdve éltem ezzel az akusztikai memóriával. Tehát, ahogy eldöntöttem, a hang vagy a látvány alapján, hogy a kettő mitől hiteles vagy nem. Mitől érzem azt, hogy azt nem én mondom? Hol a lélek belőle?

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

A lelkész egy parasztfordalom vonatkozásában jelenik meg, és elég nehézkesen ment a forgatás. Egy alföldi falucskába kellett lemennem. Vártam a soromra, mint a többi színész, Derzsi János, Cserhalmi György és mások között. Már korábban ismertük egymást. Egy másik minőségemben már megmutatkoztam a saját szakmájukban. Nem éreztették velem, hogy amatőr vagyok. Segítettek. Az ansnitteknél súgták, hogy mit kell mondanom. Csak rá kellett néznem a partneremre, ha bizonytalan voltam a szövegben. Megértettem a feladatot, és megcsináltam. Világa volt a lelkésznek. Hiteles és fontos figurák voltak a szerepeim. Nem véletlenül kerestek hozzájuk olyan embert, akinek ilyen arca van és ilyen képességei. A lelkész volt talán az első olyan szerepem, amelyiknél rádöbbsenem, hogy akár színész is lehetnék. Tarr Béla *Kárhozatánál* éreztem rá először arra, hogy a színészi szakmát nem lehet csak ösztönösen csinálni, hanem meg kell tanulni. Vannak bizonyos gesztusok, kifejezések, mozdulatok, reflexiók, amelyek bizonyos értelemben a közösségen belül történt megegyezés alapján működnek, és azért hatásosak. Ugyanakkor, vannak újszerű, váratlan karakterek. Furcsa figurák. Rájöttem, hogy ez egy hihetetlenül színes, gazdag pálya, és ugyanúgy,

ahogy annak idején, a szobrászattól elszakadva, felkerekedtem a színházba, mindig tudva azt, hogy engem valójában a szobrászat érdekelt, ezúttal a látványtervezésből csúsztam be a színész kategóriába. Ha megnézed a *Kárhózat* című filmet, látni fogod, hogy abban én vagyok a négy főszereplő közül az egyik.

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

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



nész. Elvállalhatok epizódszerepeket, de annyi... El kellett döntenem, hogy mit akarok? Nyitva álltak előttem a lehetőségek, mert szinte állandóan felkértek. Fehér Gyuri jut eszembe, aki összerakott a *Szürkület* című filmben Derzsivel, Haumann Péterrel, Pogány Judittal és még elmondhatatlanul sok, igazi, nagy sztárral, akiket jól ismert az egész ország, és én voltam a főszereplő. Engem gyanúsít az egész film során az összes néző. És az a vége, hogy kiugrom a lépcsőházban, és meghalok. És nem én vagyok a gyilkos, természetesen. Azt mondta Fehér Gyuri, hogy nagyon jó a fejem, de valamit változtatni kéne rajta. Vagy levágni a szakállamat. „A szereped az – mondta –, hogy tudod, hogy a kéjgyilkosságot, ami történt, nem te követted el, de azt is tudod, hogy ezt nem fogod tudni bizonyítani. Ebből indulj ki!” Hihetetlenül pontos, világos vázat adott a kezembe, ami alapján már tudtam gondolkodni. Arra jöttem rá, hogy most úgy viselkedem, mint a szobrászatban vagy bárhol, ahol eddig dolgoztam. Lenyírták körbe a fejemet és a szakállamat, és mindenhol hagytak egy kis szőröcsimbókot. Fehér bejött a szobába, és azt mondta, hogy ez nem az a figura, akire ő gondolt. Elhalasztotta egy hónappal a forgatást, hogy visszajöjjen a szakállam, és azt frizíroztuk vissza úgy, hogy szakáll is legyen meg borosta is. Ezzel engem arra készítetett, hogy még komolyabban vegyem azt, amit csinállok. El kezdtem mondani a szöveget. Egy vallató bizottság előtt voltam, ahol arról vallattam, hogy mit csináltam a gyilkosság elkövetésének idején. Mondtam, hogy ebédeltem. Mit ebédelt? Mondtam. Gyuri kihívott, és azt mondta, hogy nem vagyok jó. Felsorolok, mint egy kishivatalnok. Ide figyelj, mondta, te egy szarosvalagú zsidó vagy. Egy öreg ember, aki elad két cukorkát, de nem gyilkol meg senkit. Azt válaszoltam, hogy nem vagyok profi színész. Az egész szereplősereg körülöttem állt és segített, mégsem ment a dolog. Beült velem a filmgyári kocsi, hazajöttünk, és elbeszélgettünk. Amikor visszamentünk a filmgyárba, megállt velem szemben az operatőr mellett, és nem instruált előre. Amikor hozzám vágta a kérdést, mindig vágott egy pofát. Annyit kért, hogy mindig őt nézzem. Ne a kamerába nézzek, hanem rá. Megéreztem, hogy olyan rendezői koncepcióval állok szemben, amihez képest felkészületlen vagyok, de ha követem azt, akkor talán meg tudom csinálni a jelenetet. Megcsináltam azt, hogy az ő képmását visszaabrázoltam



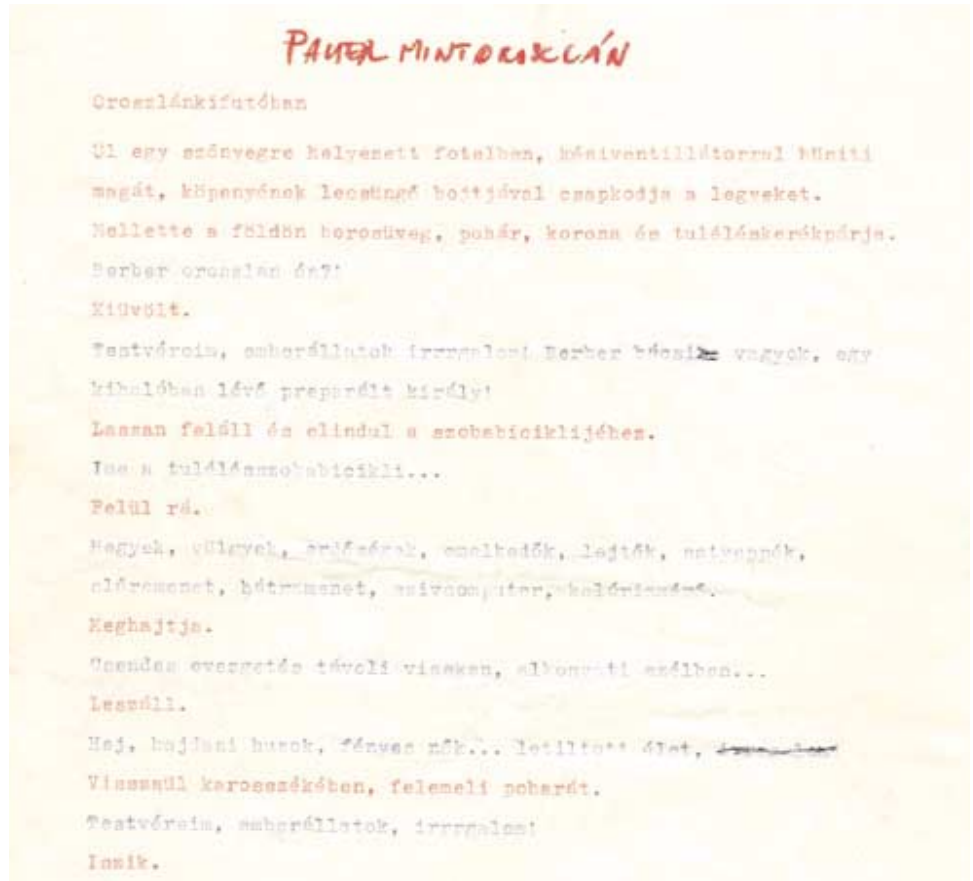
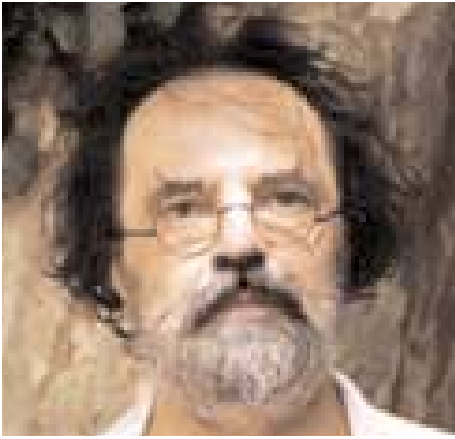
Pauer mint orvos a *Glamour* című filmben, valamint jelenetek a filmből. Rendező: Gödrös Frigyes, 2000
(Fotó: Pauer Stúdió)

a saját vigyorommal. Közben el kellett mondanom a szöveget. Beszámoltam arról, hogy mik történtek velem, miközben kellemes, bágyadt, kissé euforikus állapotban néztem Fehér Gyuri arcát, ahol a mimikák tömege zajlott, és özlönltek közben felém a kérdések. Végülis, azt a hatást váltotta ki bennem a jelenet, amikor megnéztem a filmet, hogy egy számomra teljesen ismeretlen, mégis ismerős ember ül a vásznon velem szemben, négyméteresben. Akkor döbbsentem rá, hogy mi a filmszínész.

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

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

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



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

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

Pauer – Persze, hogy kedvem volt hozzá! Jók kedvvel csináltam. A színészettel kapcsolatos, időzjelben mondott professzionalizmusomat onnan szereztem, hogy hét éven keresztül ültem, kisebb-nagyobb megszakításokkal, rendezők mellett színházi nézőtérben, próbákat nézve. Ezek alatt skicceltem, rajzokat készítettem a szereplőkről, hozzájuk képzelte környezetekről stb... Ennyi idő még egy egyetemi tanulmányi időnél is hosszabb. Ez alatt az idő alatt tényleg sokat tanultam. Nem egy színésztől, hanem a létező és felvirágzó színészek majd mindegyikétől. Mindenki ott ugrált, mozgott előttem. Jött, ment a színpadon. Próbálgatták a kifejezési módokat. Siketnémának és vaknak kellene lenni ahhoz, hogy ebből ne ragadjon valami rám. Miközben a látottakat gyakorlatban, a színpadon kipróbálni nem volt módom, de a film kínált ilyen lehetőségeket. Sok szerepmunkám volt, és abban is ringattam magam, hogy valójában önszobrász vagyok. A szobrászatnak egy olyan, már a mű-

faj határait is túllépő szférájába kerülök, amely rokonságba hozható ugyan a szobrászattal, de nincs azzal közvetlen vérrokonságban. Mégis a formákról, a testről, a testbeszédéről, a testi jelbeszédéről van szó benne. Ugyanúgy, mint amikor a szobrászatnak egy romantikus időszakában, a figurális szobrászatban, egy-egy pillanatot, gesztust, lelkiállapotot kellett tudni ábrázolni kőben, bronzban, agyagban vagy akármiben. Akár csak papíron, rajzban. A két dolog tehát valójában nem idegen egymástól. Kis túlzással mondhatom, hogy mintegy önmagam és a rendező által megformált, mozgó szoborként jelentem meg.

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

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

E munka során hoztam létre az első pszeudo environmentet.

A megfogalmazás előre jelezte, hogy nem egyszerűen egy tárggyal vagy egy tekintettel foglalkozom, hanem egész környezetemmel. Ugyanakkor, kénytelen vagyok formákat adni, mert egyébként összefolyik az egész, és megint visszapottyank a valóságba, aminek nincs körvonala. Határtalanul terjed, és megnyit észreveszel belőle, annyid van. Ezt éreztem meg akkor, és ezért nagyon jól sikerült megcsinálni a filmet. Egyrészt, tényleg jellemzi akkori időszakomat. Másrészt, a Pszeudo és a társadalmi környezete is kifejeződik benne. Az elpusztuló mű. Egy kis valóságot gömbölyítettünk össze Gulyással. Filozófiai magaslathozba penderítette a film a labdát, és hogy el tudjuk-e kapni vagy nem, az volt a tétje a dolognak. Mindezek mellett ott van még egy narcisztikus alak, aki magyaráz magáról, és ott vannak körülötte filmesek. Mégsem ez lett belőle, hanem megjelent egy újfajta képzőművészeti gondolkodási mód, megszületett egy újfajta portréfilm-csinálás. Nagyon szerettem a *Pszedó* című filmet, mert sokrétűen jött be. Tulajdonképpen, akkor kedvelt meg igazán Erdély is. Korábban is munkakapcsolatokban álltam vele, de amikor megnézte ezt a kiállítást,

azt mondta, hogy erre még évtizedek múlva is emlékezni fognak. És mint említettem, ez nem is volt kiállítás. Illetve, kiállítás volt, de hivatalosan egy díszlet, amelyet ráadásul össze is omlasztottam. Összedöntöttem a végén egy mozdulattal. Úgy kellett alóla kimenekülni. Az eredeti filmben ez is benne van.

A *Három pincémél* szintén konceptörként léptem fel. Lementem a Dráva partra, és az unalomtól majd megvesztem. Felmentem egy úgynevezett Látóhegyre, ahol egy kis telkük van az anyósoméknak, és van azon egy kis házikó is. Abban ücsörögtem, néztem a tájat. Volt nálam néhány levelezőlap. Felrajzoltam rájuk, mintha levelet írnék, egy tájjelenetet. Kiültem az ámbitusra és rajzoltam. Megcímeztem Rauschenberger Jánosnak és Érmezei Zoltánnak, hogy gyerekek, vendégül látlak itt benneteket. Így néz ki a táj. Teremtsünk egy festőt! Fessünk képeket az ő irányítása alatt! A többit majd személyesen... Amikor már teljesen kibomlott az akció, és megszülettek a Péry Puci-alkotások, azokat a Pécsi Galériában, amelynek igazgatója akkoriban Pinczehelyi Sándor volt, állítottuk ki Zolival és Rauschival. A meg-

nyitó eseményen gondolkodva találtam ki a filmtémát. Az volt az ötletem, hogy a megnyitó eseményre fizessünk meg három pincért, és azok nyissák meg a kiállítást úgy, hogy zenére bejönnek a kiállítóterbe és körbe kínálnak itallal mindenkit. A megnyitó alatt pedig egy filmforgatás folyik. Gödrös Fricit kértem fel rendezőnek, és Mész Andrászt operatőrnek, mert én magam, mint Péry Puci egyik tagja, rajta kellett legyek a képeken. Megszerveztem mindent. Szereztem fantáziaruhákat. Gödrös is hozzáköltött, és gyakorlatilag megrendezte a filmet. Az esemény ennek ellenére Péry Puci, a fiktív festőművész kiállításának a megnyitója volt. Ajánlottam a három samesz, tehát, rajtam kívül Zoli és Rauschi nevében, hogy legyen *Három pincér* a film címe. El is készült. Nem került az anyagra semmi felirat. Megvágták készre, de lappang az eredeti. Nálam volt egy másolat egy darabig, amíg el nem lopta valaki, vagy elvitte kölcsön és elfelejtette visszahozni. Megfosztottak az élménytől, hogy valaha lássam. Valaki pedig, otthon őrzi, vagy rávett már valami mást. Mindegy. Nem tudok ilyeneken rágódni. Konceptörként voltam je-



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

len, de nem éreztem magam filmrendezőnek. Megbízta egy filmrendezőt. És megbízta egy operatőrt. Szereplőként vettem részt a forgatásban, és minden pillanatban tudtam, hogy filmeznek. Ez olyan típusú munka, amiről azt képzelem, hogy képzőművészeti film. Nem filmszkeccs vagy játékfilm. Az ötvenedik születésnapomnál Bereményi

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





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

Gézát kértem fel rendezőnek. Tulajdonképpen, felvételvezetőnek, mint Gonda Pongrácot is, de ide mégiscsak egy varázslóra volt szükség a háttérben. Megírtam a forgatókönyvet, megvan ma is. Megvoltak benne a műorszámok. Kitaláltam, hogy mi legyen a Kossuth Klub aulájában, mi legyen az étteremben, a büfében, a díszteremben, és mi legyen az előadóteremben.

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

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

A *Pauer 60* a szívem csücske. Megengedtem magamnak még azt is, hogy beteg és azt is, hogy fáradt, öreg bácsika vagy kujon legyek, hogy csajozzak és leszívjam magam, részeg legyek. Megengedtem, hogy kilométereket száguldva, elvigyenek egy olyan helyre, ahol a szobromnak csak a helye van meg. Illetve, a helye sincs meg, csak az a hely, ahol a szobrom állt valamikor Nagyatádon. Megérkezünk, és elmagyarázom. Villányban pedig, teljesen spontán módon, nem találtam meg azt a helyet, ahol két nyáron át dolgoztam, több mint hat hónapot. Végül megtaláltam! A film ezt ábrázolja. Kicsit túlteng benne az, hogy én csak egy öreg, csavargó, részeges, bohém művész féle vagyok. Valójában, ez mindig is zavart abban, ahogy Dr. Horváth Putyi, a film rendezője, lát engem, de ugyanakkor meg nem, mert szeretek ilyen lenni. A valóságot nagyon-nagyon komolyan veszem, és nagyon komolyan veszem azokat az élethelyzeteket, amelyekben vagyok, színpadon vagy filmdísz-

letben, szerepben vagy a szobrászatban, vagy akár egy ilyen életrajzi filmben is, de máshol veszem komolyan ezeket. Nem ott, ahol a közlés meghúzná a határokat, vagy nem a divat szerint. Úgy érzem, hogy ha vannak saját törvényeim, amelyek csak rám jellemzőek, vagy főként csak magamnál tapasztalom meg őket, akkor ezek kifejeződése az én valóságszemléletem. Az, amelyik ugyanabban a pillanatban, amelyikben rámondja valamire az igent, ott belül hirtelen megszólal: te, mi van már?

Részlet a *Pauer '60* című filmből. Rendező: Horváth Putyi, 2002 (Fotó: Pauer Stúdió)



Színház- és filmrendezők Pauer Gyuláról.
A beszélgetéseket készítette és lejegyezte Antal István.

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, Szentjóbý 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* a létrejötte egyébként is nevezetes dátum a magyar underground történetében. Ekkor volt a Szentjóbýnak a híres-nevezetes vödörgyakorlata,** 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 Szentjóbýn lógtam. Ott volt még Háý 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 Szentjóbý 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 megdöbbsentette, 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.*** Szóval, egy elég veszélyes 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 határolta el magát az egésztől. Az egyik Szentjóbý 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 Pseudo ötlete alapján abban, hogy amit a színházban csinál, az is érdekes lesz.

Mondtam neki, én Jevgenyij Svarc *Hókirálynőt* fogom megrendezni, tervezzen hozzá díszletet valamilyen Pseudo-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 pseudo gyűrődéseket a falra.

Fantasztikusan jó díszletet csinált. Lukáts Andor akkor játszotta élete első szerepét a színházban. Egy szarvast játszott, és Gyula egy gyönyörű, teljes szarvasálcot 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 megkö-

Kornis Mihály, Pauer Gyula, Veres Júlia és Haraszi Miklós Pauer *Pseudo reklámját* (II. *Pseudo 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 Archívum)

szönte, hogy felfedeztem Pauer a magyar színházművészetnek, másodsor egyből le szerződtette 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 magasaróptú, művészi el-

képzeléseit 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 Barbarczy hosszú éveig azon veszekedtek, hogy most melyikükkel dolgozzon Pauer. Összefoglalva azt mondhatom, hogy két dolog miatt szeretem Pauer Gyuszit. 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 nagystílusú tréfát képes végigcsinálni.

JEGYZETEK

* „Direkt hét” Pauer Gyula és Szentjóbó 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.

** Szentjóbó Tamás: *Kizárás-gyakorlat, büntetésmegelőző autoterápia*. Lásd i. m. 129.

*** Legény Péter: *Fellebbezési úrlap és úrlapkitöltési akció*. Lásd i. m. 132.

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 Keserű Ilona dolgoztak nálunk díszlettervezőként. Gyula nagyon hamar tagként, Ilona vendégként, néha. A zenészek közül olyanok, mint Jeney Zoltán, Sáry 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 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 bíztunk meg ennyi embert, hanem ez egy folyamatos gyülekezés volt. Emlékeim szerint, Pauerról Kornis beszélt nekem először, és azután ő is kérte föl tervezésre korai rendezéseire. 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 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 gyúrt anyagok,

vagy a gyúrtnek 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 elolvastam egy darabot, arról igen eredeti gondolatai voltak, és arról is, hogy itt milyen teret és anyagokat kéne használni. Hogy olyan sikeres produkciókat idézzek, amelyeket együtt csináltunk: a *Lócsiszárt*ban 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 agya meglódulni. Ennek eredményeképpen azután

egy szerkezetében teljesen szokatlan, látszólag puritán, ugyanakkor nagyon ügyesen működtethető és igen-igen változatos tereket képző díszletelv volt a *Lócsiszárt*ban, 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 *Ivanov*ban. 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, küszködve jutottak előre benne a színészek. Más-

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

kor, 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 érdekelt 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 érdekelt, 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. Ösztönös érzeke 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 főső fedésként érzékelhető textília a

színpad teljes szélességében és mélységében tudott leereszkedni, lágyan ráhullva az addigi keményebb formákra, azokat letakarva, azonnal lelágyítva, 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 játszottuk, és kiderült, hogy az érdeklődés miatt

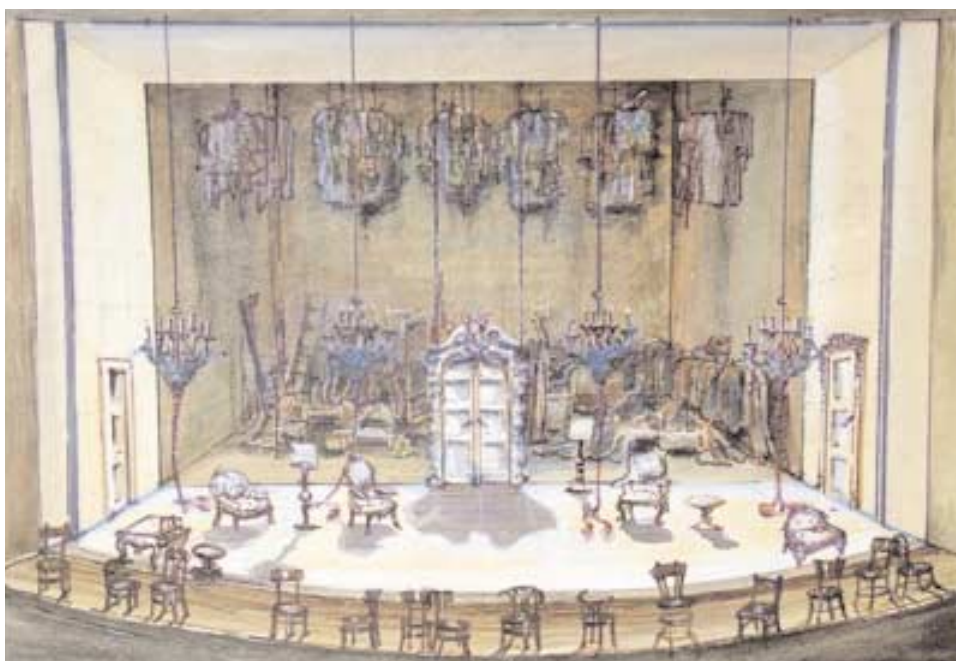
Csehov: *Ivanov*. Rendező: Zsámbéki Gábor. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1977 (Fotó: Fábián József és Pauer Stúdió); Díszletmakett Csehov *Ivanovjához*, 1977 (Fotó: Jeney István)



duplázni kell, tehát az esti előadás után még egy éjszakait is játszottunk, akkor az egyik ardennes-i erdő-jelenetben – és természetesen, 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, barátcsuhába 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 Archívum)
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 Gyntje*. Szóval, Pauer nem korszakolható nálam.

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

Mi ezt szerettük a legjobban, a Pseudo-ideológia mellett. A *Kurácsi mamában* 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.

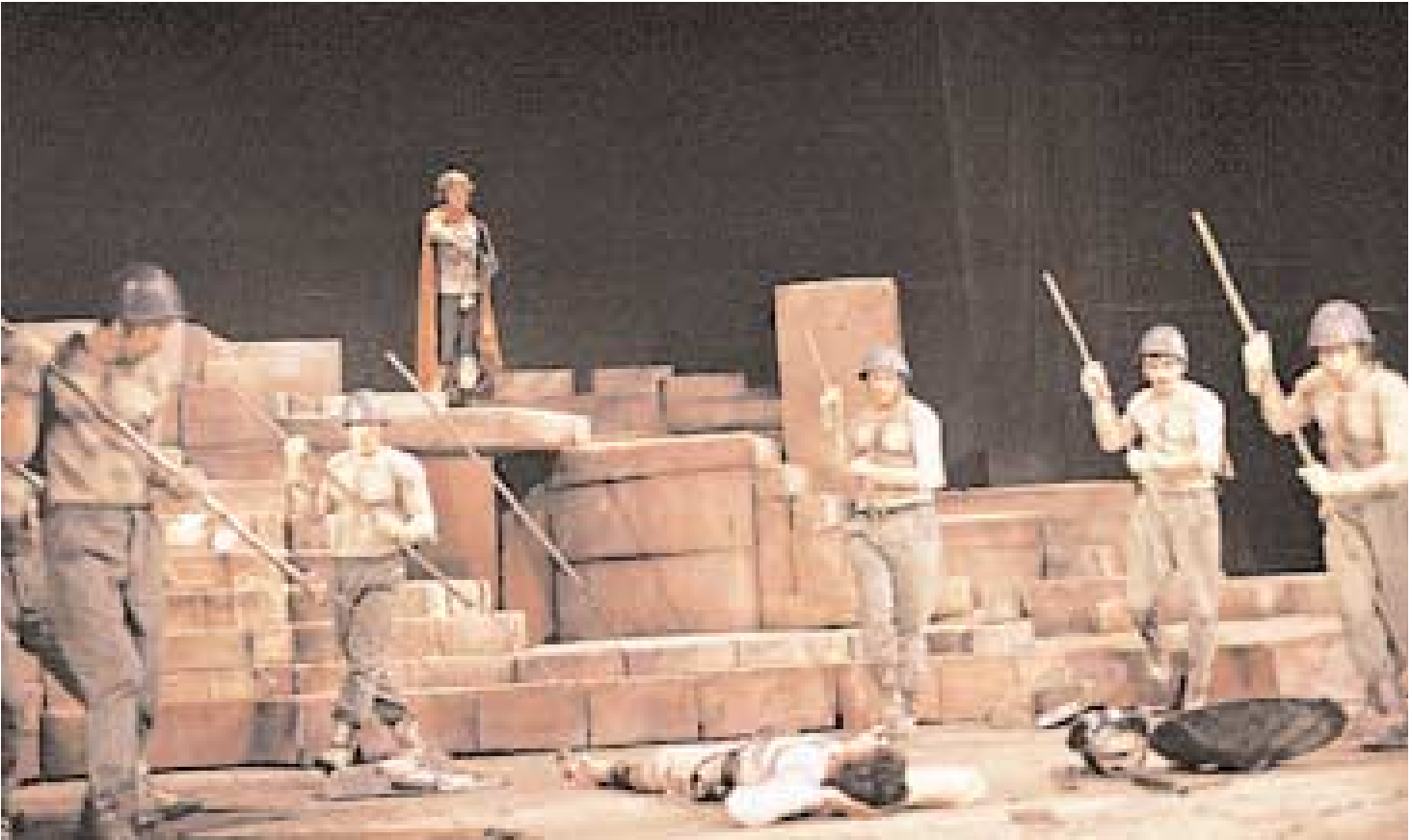
Gyuzsi legjobban sikerült tervezői munkái a gyerekdarabok voltak. Máig játszunk az ő díszleteivel, jelmezeivel az 1974-ben bemutatott *Pinocchiót*, az 1975-ben bemutatott *Ózt* és a később, talán két évvel azután bemutatott *Bűvös erdőt*. Gyuzsiban a legfontosabb ugyanis a fantáziája. Az a fajta fantázia, 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 Gyuzsi mint képzőművész és mint ember, aki küzd a körülményekkel. Alapélményem erről az, amikor meglátogattam egyszer a nagyatádi művésztelenen, 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 kudarckokat volt kénytelen elszenvedni, menet közben tanulta meg, hogy is kell ezt a dolgot megcsinálni. És mindennek tejében még ott volt körülötte a gyanakvás, ami egyrészt politikai természetű volt, másrészt nem politikai, csak egyszerűen abból fakadt, hogy ez

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



az ember itt kínlódik, és valami hülyeséget akar csinálni. Holott valami csodálatos dolgot akart. Nagyon szép, érdekes. Persze én értettem, 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 megállításával. Nagyon szeretem az ilyesmit. 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 Gyuszi tu-

lajdonképpen 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.



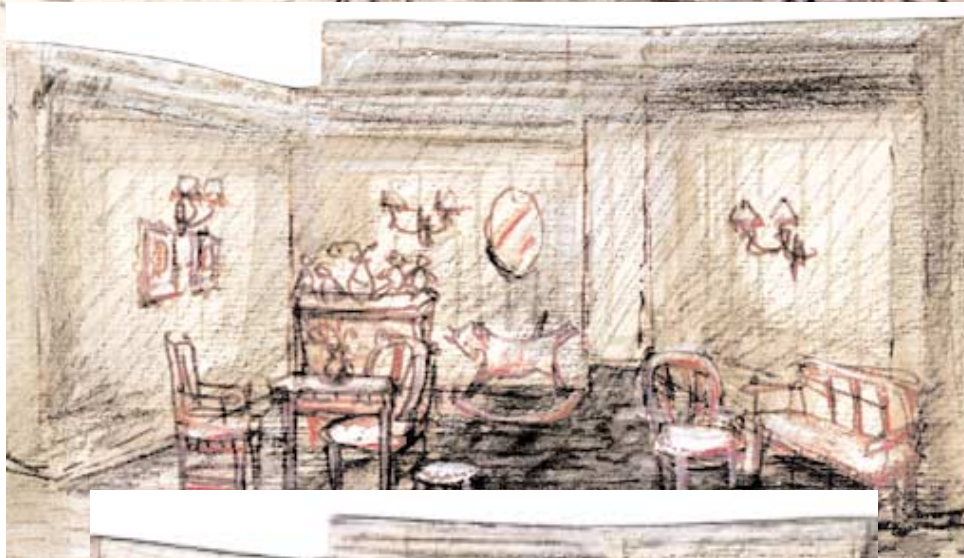
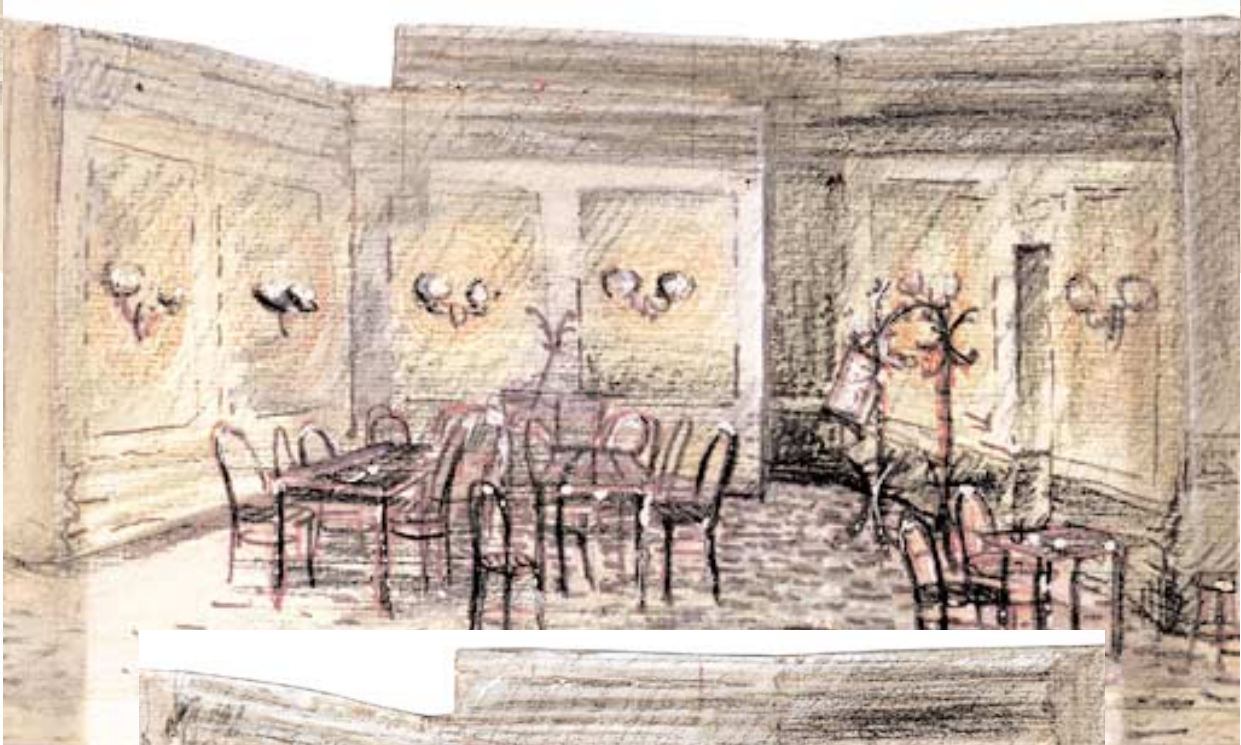
Pauer terve Shakespeare *Troilus és Cressida* című darabjához, 1977, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, valamint jelenet az előadásból. Rendező: Babarczy László. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1977 (Fotó: Fábán József)



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

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





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 képzelek el. És máris elkezdődött köztünk valamiféle kis birkózás. Egyre jobban ragaszkodott a magához, 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 megjelenie, 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 ötletthalmazt kellett nekem valahogy becsatornázni egy olyan világba, amiről még én sem tudtam pontosan, hogy micsoda, mert nekem sosem volt elég konkrét és egzakt 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 ősből 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 udvariasság 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, egzakt, 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: Fábián József)





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

annyira 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. Felrohamtam 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 másikban egy kés, hátul meg van egy ágy. Elhatároztuk, hogy ebből fogunk egy nagyon egyszerű és egzakt világot teremteni, krelikkel, szobákkal, ajtókkal, amik nyílnak, mozognak, csukódnak. Ilyenkor nagyon sok technikai ötletet én mondok, mert a Gyula nem elég reális. Az évek során sikerült egy kicsit nevelni rajta, hogy foglalkozzon azzal is, hogy milyen gondokat fog okozni egy átdíszítés a színpadon, hogy nem lehet, mondjuk, 15 perc, mert azalatt a közönség elalszik, vagy hazamegy. Neki a kép azonnal ott van a fejében, és mindig valami grandiózus dolog jut eszébe. Lenyűgözően szabadság és nagyvonalú az elképzeléseiben, és

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

Akkor, azon az éjszakán egy teljes és tökéletes rendszert kigondoltunk a díszletre, az átdíszítésekre, arra, hogyan lesz az, hogy egy kis, kicsi, kecsesen megvarrt dombot behoz a színpadra hat elegáns, szürkeöltönyös ember, kalapban. Úgy, ahogy azokat a kalapos férfiakat a Magritte-képeken látni. Hogy teszik le farccal 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 feszített selymetetűt és feszített falakat dobtunk oda. Mint hogyha egy szobában játszódna az egész, amelyik ki tud tágulni, és fel tud emelkedni. Illetve bizonyos falai, amíg egyszerre csak az egész színpad nyitottá válik.

Valami különös módon, úgy vettük át egymástól a szót, és úgy sikerült egyetértérenünk ebben a vitában, amelynek során a teljes díszlettervét elvettem, hogy utána egy hónapig csináltuk együtt. És mindig elfojtottam saját ellenérzéseimet, hogy ne fojtsam el az ő ihletét. 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 kínálódott díszletterv robbanásszerűen más irányt vett egy pillanat alatt, és akkor egyszerre csak rátaláltunk a helyes útra.

Engem egyáltalán nem érdekel az, hogy domesztikálódjak a színházi világban. Sőt, az ellenkezője érdekel. Elég rosszul éreztem magam 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 egyetemeket végzek, másfelől mire a Színművészeti Főiskolára felvettek – 1969 és 1974 között jártam a Főiskolára, tehát pont a '68-as nagy időkből –, addigra már éreztem, világossá vált számomra, hogy létezik egy külön kultúra, a fiataloknak a kultúrája, egy ellenkultúra, és létezik ezzel szemben egy állami, egy hivatalos kultúra. Megnéztem mindent, amit lehetett. Színházi előadásokat keveset ugyan, de mondjuk a filmeket mind megnéztem. Nemcsak a balázsbelében az undergroundokat, bár azokat szerettem legjobban.

Én magam valahogy egy köztes figura vagyok. Az összes vonzalmaim és az ízlésem az undergroundhoz fűződött, de a tehetségem fajtája és az, amit csinálni tudok, nem avantgárd. Az valahol az avantgárd és nagyon erősen klasszikus 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 ízlésbeli 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 Színház-beli, hírneves díszlettervezővel, Szinte Gáborral csináltam, mert nem nagyon ismertem mást. Nagyon becsüle-

tes, 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 Haraszty 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 tündériek 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 belelopni, 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 felhasznált 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, mindenkivel megtalálta a hangot. Órákig lehetett vele üldögélni lent a klubban. Minél többet ivott, annál barátságos-

sabb 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 szakálla. 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 kihasználnak, lázadást csíholnak ki belőle, hogy azután felgyújtja a várost. Ezt a furcsa alaktalan, arctalan tömeget használtuk átdíszítésre. Berohantak egy szekrényt vonszolva magukkal,





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

vagy kisöprővén 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

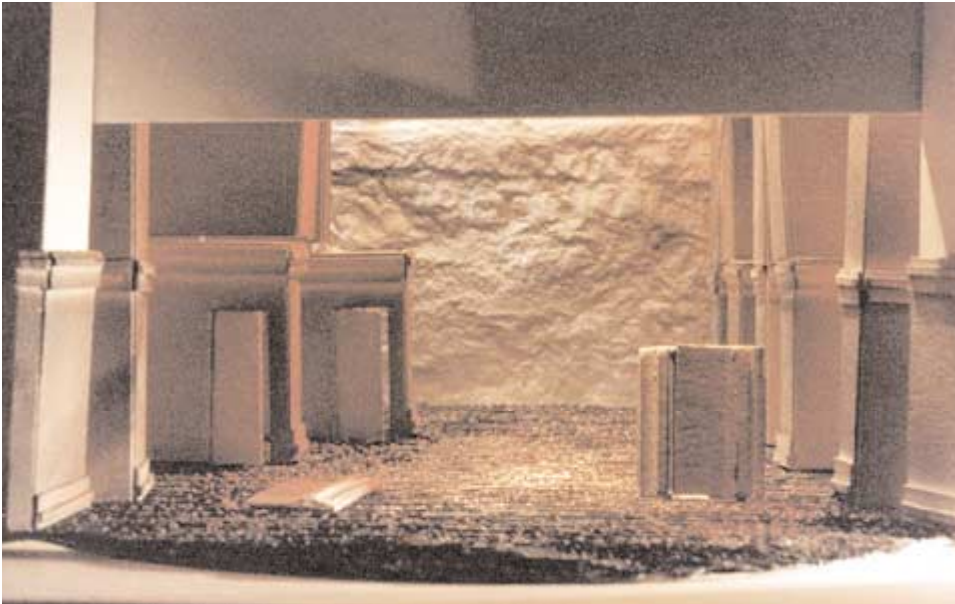
volt. Gyulának az volt a különleges találmánya, hogy ez macskakő puha volt. Valamiféle műbőrből készítette el. Feszésre tömött műbőrdomborulatokból állt a kövezet. Messziről

tökéletesen macskakő képzetét keltette, de valamiért puha és csúszós volt, pláne úgy, hogy állandóan újra és újra zuhogni kezdett az eső, és előntötte 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. Jární 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 jóízű munkánk, amikor 1975-ben elhatároztam, hogy megcsinálok 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 tematikus 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-Wajda: *Ördögök*. Rendező: Ascher Tamás. Az 1986-os felújítás, Vígszínház, Budapest. Pauer díszletmakettje (Fotó: Pauer Archívum)

mertek. Tehát minden ilyen jellegű dolog, például az, hogy olyan élvezettel csámcsoghatunk 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 hátborzongatóan kedélyes és napsütötte álvilágot és díszletvilágot, amely valamilyen módon Gyula Pszeudo-elméletéhez mintha kapcsolódott volna is. Hiszen a hamisságot kutatva mindenben, és itt a hamisságnak egy fajtáját kellett megteremteni a színpadon.

Ehhez hozzátartozik, hogy mulatságosan régimódi díszleteket akartunk. Tehát mindent festett vászonra, úgy ahogy az ötvenes években még dukált, de a régimódiság egy külön effekt volt. Külön művészi élvezet volt kaján és modern lélekkel régimódit 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 elsők, akik 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 neveltünk, 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-Gábor-Darvas: *Állami áruház* című darabjához. Rendező: Ascher Tamás. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1976 (Pauer Archívum)



Egy külön fejezete az életünknek, amikor egy balszerencsés vagy nem balszerencsés döntés folyamán a Nemzeti Színházba kerültünk. Sosem hagytam ott teljesen a kaposvári színházat. Minden évben rendeztem ott egy darabot, de három évig a szerződésem 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 megjeleníteni, 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 hemzsegték 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, keserőséget, 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 mögötte olyan jellemzőségi 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.

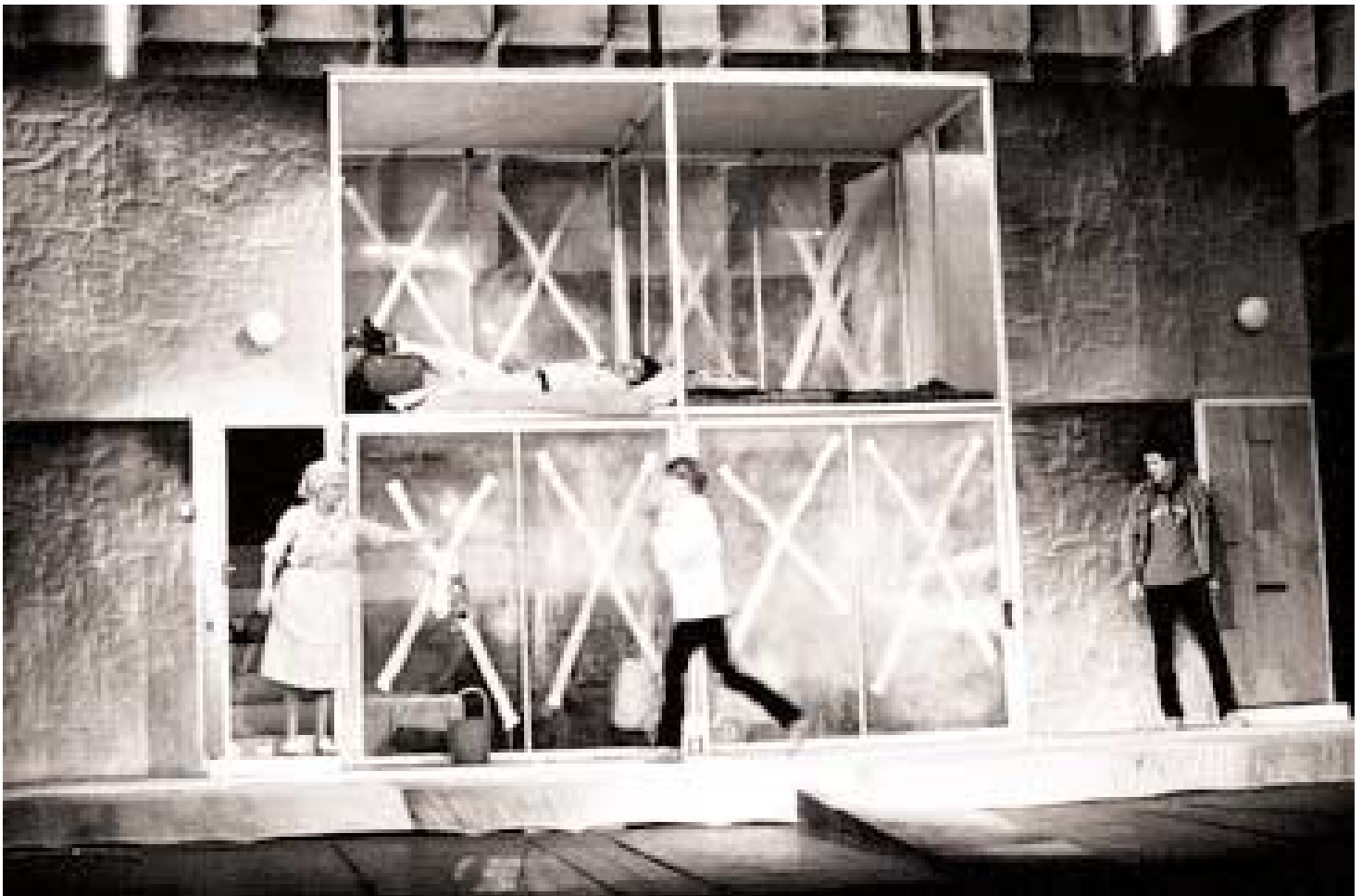
Itt megint elég nehéz volt Gyulának keresztülvinnie az akaratát, mert spontán lény, és nem szokott hozzá azokhoz a hivatalos lépcsőkhöz és kreclikhez, amelyeken keresztül kellett vinni a díszletet a Nemzeti Színházban. Főmérnök, almérnök, főszcenikus, alszcenikus, munkavédelem, mindenféle cenzúrák... Tehát mindenben keresztül kellett vinni egy dolgot, és megvédeni mindenféle hülye kifogással szemben. Egyszerűen csoda, hogy azt a fárasztást, 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 *Ének, mint a dísnók* 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.

Ezen az oldalon: Arden: *Gyöngyélet*. Rendező: Ascher Tamás. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1980 (Fotó: Fábíán József)





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 gondolkozásából szervesen következtek. Anyagfelhasználás: smirgli, parafa, kátrány, festékek, eternitsövek. S ezeket megpróbáltuk beilleszteni Turgyenjev világába. Szerintem, nagyon izgalmas és mulatságos volt. Mert a díszlet, mondjuk technikai szempontból, igen nehezen állt össze.

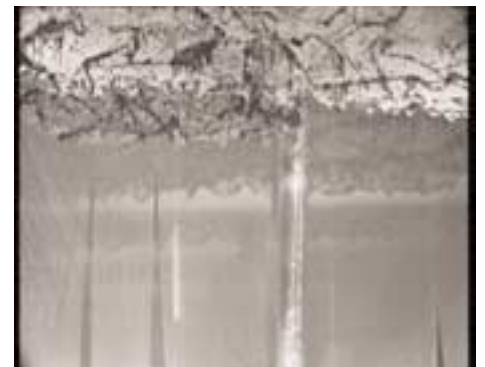
Egy csodálatos szuffitasort szerkesztett Miklós tüllből. Áttetsző, fehér tüllből, amire szurokból csorgatott izgalmas arabeszeket, amelyek egymás mögött átvilágítva egy különös és mozgalmas fény-árnyék világot teremtettek. De mindez a premierre készült csak el, és a reflektoroktól elkezdett olvadni a szurok és csöpögni a szereplők nyakába. A szereplők pedig Gyula intenciói 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 *Ördögöknek*. 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 megtehetette volna – a saját színházat. 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 képnek 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.

Turgyenjev: *Egy hónap falun*. Rendező: Ascher Tamás. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1981 (Fotó: Pauer Stúdió)



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 jóllehet a *Komédiások*at megelőzően nem dolgoztam vele semmin, de sok munkáját láttam, és azok nagyon tetszetek. 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 Pseudo.

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 csúszások.

Azután átadták a frissen átépített Katonát, és azokat a produkciókat, amelyek vagy a nagyszínházból lezanzásítva vagy a Játékszínből felzanzásítva befértek, illetve fölnagyítódtak, repertoár szempontjából megpróbálták berakni a Katonába. A *Komédiásokra* 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 folyamattá 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 alázas 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 hétköznapok 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 szükségeltetik, amit a tervezők nagy része, egyébként dachból, 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 értékkel emelőek, 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 Pseudo. Megérintett mint filozófust, mert azt gondolom, hogy minden ember valamilyen szinten az. Gyula Pseudo-elgondolásában platóni mélységekig 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 tükröződésméleti 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 fenegyerekségében 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 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.

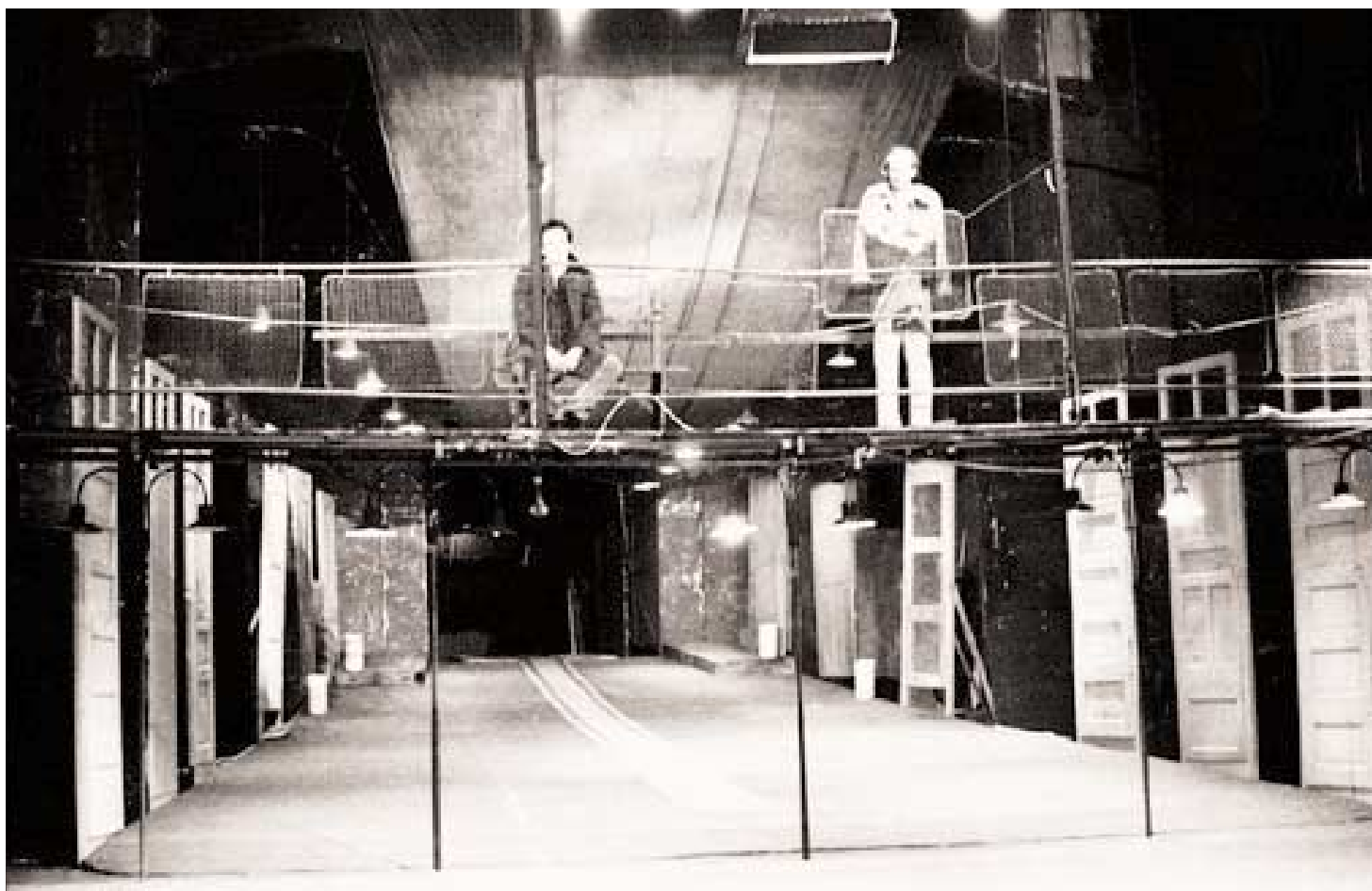
A *Diótörő* című darab például, amely számomra rendkívül kedves és emlékezetes munka, tulajdonképpen egy komplett álom volt. Elég lett volna a leírtaknak megfelelő vizuális átírás, de az az egyetlen skicc, amit arról ké-

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 Archivum)





Bereményi Géza: *Halmi*. Rendező: Gothár Péter. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1979 (Fotó: Fábian 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 balhé lett, mert akkor nem dolgoztak a Televízióban külsősök. Később azután nagy nehezen belementek, és Gyulával akkor ismerkedtem meg.

Nekem olyan díszlet kellett volna, ami jelzés-szerű, 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 megnézünk 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 festegetni. 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 maharadzsanak 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)





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

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 működni. 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.* 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 képtelenség. Gyula formákról beszélt, meg sok mindentről, de

hogy szélsőséges ellenzéki lett volna, azt soha nem vettem észre.

Baromi jó humora volt, és sokat lehetett rajta mulatni. Távol eső dolgokat 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 kellemetlenséget 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 egyéb, de azt látja, hogy van egy fajta emberi ábrázata. Legalábbis én ezt gondolom róla. Lehet, hogy mások nem így vannak vele, mert végül is ízlés 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 ízléstelen 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 bagulyást, 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.

JEGYZET

* Révész Sándor: *Aczél és korunk*. Sík Kiadó, Budapest, 1997. 209.

Filmendezők Pauer Gyuláról

TARR BÉLA

BESZÉLGETÉSE PAUER GYULÁVAL

Pauer – Tarr Béla az életemnek 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 valószínűségnek azt a képét mutatják, ami szerintem a valódi valóság. Szemben azzal a koncepcióval, amelyet már sok évtizede képviselnek a Pszeudóval, ő nagyon keményen ráment arra a valóságra, amelyik véleményem szerint szintén pszeudo valóság, mert a valóság, a megteremtett valóság nem kifejezetten szörnyű. Szörnyűvé lehet tenni. Végtelenül sok kellemetlen órát töltöttem Tarr Bélával, miközben egymástól kaptuk az ihletet, én mint látványtervező vagy éppenséggel szereplő vagy színész, ő pedig mint rendező. Az évek során gyümölcsöző volt az együttműködés, részéről mindenképpen. Szeretném, hogyha elbeszélgetnénk 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. Közös 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 Pszeudo és az igazság közötti viszonyra építtem a Tarr Bélával való, szerintem örök barátságomat. Vegyük például a *Sátántangót*, ezt a hat és fél órás, vagy Isten tudja, hány órás filmet, ahol képtelen vagyok levenni a szemem a jelenetről, még akkor is, hogyha tudom, hogy ebben



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



56–57. oldalon: Pauer Gyula mint fegyverkereskedő a *Sátántangó* című filmben, valamint jelenetek a filmből, 1994. 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 filmben. Nagyon sokat kísérleteztek ezzel a filmesek, és nagyon kevésnek sikerült. Mindig becsúsztak 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, éspedig 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 helyszíneresés címén. Ez körülbelül úgy nézett ki, hogy betuszkoltuk magunkat egy Dacia taxiba, és elmentünk keresni a *Kárhozat* című film helyszíneit. Pontosán emlékszem arra, amikor Tatabánya és Oroszlány között, reggel fél nyolckor, 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 falдарab, 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 beselymeztük. Pontosán 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 talált 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 színházas gondolat, 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.

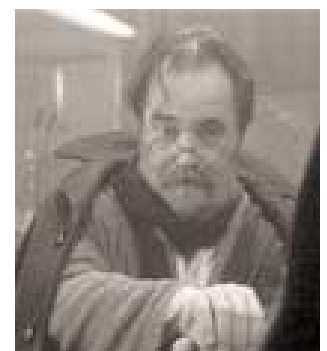
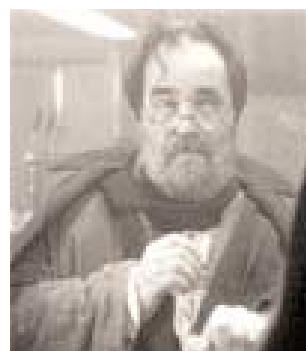
Tarr – Csak a fizikai valóságban létezik.

Pauer – Így aztán nem valósult meg a sárban dagonyázó, gumicsizmás örület, de lényegét tekintve azért ráéreztem 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 párbeszédet 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 célnak 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 iparosított 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 leszázalékoltak, 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. Ezeken a helységeken építészetileg az látszik, hogy egy bizonyos életmódra tervezték őket, és most tökéletesen alkalmatlanok arra, hogy egy másfaj-

Tarr Béla: *Kárhozat*, 1988



ta életmód környezetét szolgáljanak. Hullámpapírból, farost- és bádoglemezekből összehátolt bódékban disznót és baromfit nevelő városlakókat találtunk, olyan hihetetlenül elzúllott 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 városszéli fabarakkban 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, múmárvány 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 kitüntetésüket, amikor az Aranycsille a város legjobb étterme volt. A környezettel pusztulnak a benne élő emberek is. Az egyik lépcsőházban láttunk egy postalásosort, 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 legdöbbenetesebb 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 lát-leletet. A film nem tartalmaz konkrét utalásokat korra és helyre. Összesen két felirat látható, melyből sejthető, hogy valahol Magyarországon játszódik a történet. Szerettünk volna

kozmikusabb 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 játszója, 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 utcácskát 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 állandó fura, sötét csillogó hatást keltenek, amit a szobabelsőben is igyekeztem megőrizni, ezért vittünk fel minden felületre nedves szénport.

Tarr Béla: *Kárhozat*, 1988



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 *Őszi almanach*ban azonban annyira viszafogottak ezek a plasztikai jelek, hogy legtöbbször nem kétértelműséget, hanem csupán másságot, „elidegenítést” sugallnak. (A falakat nem teszi vonaglóvá a Pauer-féle pszeidotapéta, hanem csak porossá.) Láttunk ugyan földre terített fóliát vagy nylonba cso-

magolt lépcsőkorlátot, 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 giccse gyanakszom, vagy legalábbis neoromantikus zaftra. „Igazi” (paueri) Pszeudo értelemben ez a motívum arra hívna fel a figyelmet: vigyázat, ami ebben a filmen történik, az giccse! Tarr Bélánál ugyanennek inkább az a funkciója, hogy a szégyenletesen erőltetett szituációknak megfelelő, kínos hangulatot keltsen – összefüggésben a fények (mindenekelőtt a kék és a vörös) dramaturgiai rendszerével. Kék fényben játszik az injekcióstűre 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, kében 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” találkozunk, vagyis olyan viselkedés- és mozgásmintákkal, melyek sok mindent jelentenek egyszerre (a maguk ellentétét is), miközben önmagukat is leleplezik. Az *Őszi almanach*ban sokkal inkább kiemelt, torz, érthetetlen, 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 *Őszi almanach*, hiszen akkor szabadon ugrálna jelentésrétegről jelentésrétegre a néző fantáziája. „Hamis Pszeudo” lenne tehát? Hamisságok hamissága?

Részlet az *Őszi almanach* című filmből. Rendező: Tarr Béla, 1984 (Fotó: B. Müller Magda)



Filmrendezők Pauer Gyuláról

BEREMÉNYI GÉZA

Az 1970-es R-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.



Pauer mint Gombacsik az *Eldorádó* című filmben. Rendező: Bereményi Géza, 1983 (Fotó: Pauer Stúdió és Hegyi Gábor)

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-alkításának is köze van szerintem a Pszeudóhoz. Gombacsik egy cipész a

filmben, fanatikus kommunista cipész. Gyula édesapja szintén cipész volt. Sőt, megvoltak még nála az apja eszközei: a sámfák, a kalapácsok. 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 pszeudo 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



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-

Pauer a *Tanítványok* című film díszleteinek készítése közben. Rendező: Bereményi Géza, 1985 (Fotó: Jávor István)





Részlet a *Tanítványok* című filmből. Rendező: Bereményi Géza, 1985 (Fotó: Jávor István)

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 gondolkodtam 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 Pseudo 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 hármán festettek más néven. Az egyik személynek a másikba való átmenete feltételezi azt, hogy egy olyan személytelenséggel állunk szemben, amelyiken a személyes tulajdonsá-

Pauer a *Tanítványok* című filmben, mint Magyarai professzor asszisztense. Rendező: Bereményi Géza, 1985 (Fotó: Pauer Stúdió)



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 bízom 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 árán* 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 legközyösebb számla kifizetési ügyintéző, valahogy a művészetének része lesz. Testestül, lelkestül csinálja, amit csinál és szakadatlanul.



Pauer mint Gombacsik az *Eldorádó* című filmben (Fotó: Hegyi Gábor). Pauer terve az *Arany ára* című színdarabhoz, valamint jelenet az előadásból. Rendező: Bereményi Géza. Zalaegerszeg, Hevesi Sándor Színház, 1998 (Fotó: Pauer Archivum)



Pauer mint Gombacsik az *Eldorádó* című filmben. Rendező: Bereményi Géza, 1989 (Fotó: Hegyi Gábor)

Peternák Miklós

PAUER ÉS A FILM

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

„Állapotlávány” – ez a szó Pauer *Színház a képzőművészetben – színház 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 hangtalanná egyszerűsíti, majd leki-csinyíti a körülöttünk levő bonyolult valóságot, naturalításra 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-

A piac az *Eldorádó* című filmben. Rendező: Bereményi Géza, 1989 (Fotó: Hegyi Gábor)





Anamorfikus piaci stand az *Eldorádó* című filmben. Rendező: Bereményi Géza, 1989 (Fotó: Hegyi Gábor). A fotókon Bereményi Géza, Kardos Sándor, Kállai Sándor és Pauer Gyula látható.

mazása az egymásra kopírozott jelenetrétegek-
 ből más és más látványsort tett volna látható-
 vá, ugyanazon celluloidon. Bár tény, hogy álta-
 lában – bármely előadáson – 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 filmproduktók stáb-
 listáin, leggyakrabban látvány-(díszlet)tervező-
 ként és/vagy színészként. Bár első filmbeni meg-
 jelenése, a róla készült portréfilm – Gulyás János
 munkája (1970) – közvetlenül Pseudo-munkás-
 ságához kapcsolódik, nem a későbbi pszeu-
 do(szerep)munkák, hanem a Pseudo dokumentu-

ma, mégsem jelenthető ki, hogy egyéb filmbéli
 (meg)jelenései az elsőtől lényegükben külön-
 böznek. Az 1981-es *Metamorfózis* adhatja meg
 a kulcsot azok számára, akik egy ilyen összeha-
 sonlító elemzésre majd vállalkozni fognak.
 Általánosságban azt mondhatjuk, hogy Pauer a
 film médiumát minden oldalról jól körüljárta.
 S ha belegondolunk, épp ez, a körüljárás, a min-
 den oldalról való alapos megtekintése valaminek,
 bármi legyen is, ami formát ölt – ez az attitűd a
 szobrászé. Hiszen mi más, ha nem szobor, ami
 a művészetben minden oldalról körüljárható?
 De álljunk meg itt egy pillanatra. Tegyük félre a
 papírost, s gondoljuk meg – visszaidézve a *szí-
 nészet 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-
 re nem méltott pozíció jelentőségének felmér-
 éséhez nélkülözhetetlen adalékként szolgál-
 hat? Hány epizód egy sors?

Visszatérve a korábban mondottakhoz. Pauer
 tehát a filmmédium alapos körüljárása révén
 közelíti meg a film jelenségét, mint az élet saj-
 nálatos 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 kiragad-
 hatóvá, 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 filinterveiben, vagy

Álombrigád, 1983. Rendező: Jeles András. Jelmez- és a képen látható „kőszoba” terve: Pauer Gyula (Fotó: Pauer Stúdió)





pszeudoelődésén, még ritkábban próbálják a vásznonról a nézőket filmre venni. Kísérletet tenni egy olyan filmkamera lefilmzésére, mely éppen azt a közönséget filmezi, amelyik azt, mint filmet, majd nézni fogja – ez lehetne a meditációs modellje a film és körüljárhatóság kérdésének. De nem mond-e ellent a fenti állítás (mely szerint Pauer a filmmel kapcsolatosan – épp a körüljárás révén – egy alapvetően szobrászi attitűdöt valósít meg) mindannak, amit a filmről tudunk? Bizony, hogy ellentmond, de ettől még nem dől össze a világ. Ha valami, hát épp a film az, ami nem körüljárható – se térben, se időben, legföljebb a dobozában. Általában épp egy sima, üres, sík felület az, ami megjelenéséhez, működéséhez szükséges: határt szabva a vetítógépből sugárzó fénykúp terjedésének s alkalmat teremtve az általában „nézőknek” nevezett jelenlévőknek arra, hogy e határfelületet szemrevételezzék. 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 majdani szemtanúk a moziban látni fognak. Ha taláalomra kiragadunk néhány címet azon művek sorából, melynek létrejöttéhez látványtervezőként 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* című filmjét, Bereményi Gézáttól a *Tanítványokat* vagy az *Eldorádót*, Fehér György *Szürkületét*, Gödrös Frigyesztől a *Glamourt* vagy ugyancsak Tarrtól a *Sátántangót*, akkor már lassan filmtörténetet írunk, itt pedig elsősorban Pauerről lenne szó. Ragadjuk tehát inkább ki az *Eldorádó* néhány snittjét (fahrtját és svenkjét), amikor is egy görögdinnyével körbevett zöldségesbóde szétesése pereg le empatisuk szemünk előtt, majd a vízió nyomán a „helyes” nézet képe ismét összeáll, vagyis megnyugtató módon betölti funkcióját a speciális effekt. A jelenet

háttereként, a kamera mozgó perspektívája számára felépített anamorfikus piaci stand valósága csak a dokumentumképek ismeretében bontakozhat ki, ahol a szekvenciális látványállapotokat nem rendezi történeté a moziidő. A film szükségesen erős ürügy lehet egy ilyen objektum megépítésére, s az 1989-es *Illuzionista bódé* „A VIZUÁLIS ÉRZÉKELÉSTŐL A LÁTÁSIG” (a *Tüntetőtábla-erdő* szövege) vezető út koreográfiáját a kívánatos nézői állapot szempontjából határozza meg. A PERSPEKTÍVA A TÉRÁBRÁZOLÁS / KIVÉNHEDELT MÓDJA / ÉLJEN AZ ANAMORFÓZIS! – hirdeti az egyik 1978-as (megsemmisített) tüntetőtábla felirata, s a kivénhedt optoperspektívus médium, a film méltó módon, megszüntetve megőrzi Pauer látványkorrektúráit, melyekkel a képrögzítés érdekében a való világot a megfelelő időben¹ kiigazította.

JEGYZET

¹ „Változik a világ? Pauer és Tai Fü szerint nincsen új a Nap alatt, a villámlásban. Csak az illanó imagináció változik. S akkor elmozdul a világ” – írja Taub Olivér (*140 millió éves fénykép!!! Villanófényben a tojó Tyrannosaurus Rex*. In: Képes Európa, 1994. január 7. 4–6.), beszámolva a szenzációs kőkorszaki fotóleletről, melyet Pauer Gyula *Természetes (ős)fotó/effekt* című felismerése 1970–72 között prognosztizált.



Pauer mint Gombacsik az *Eldorádó* című filmben. Rendező: Bereményi Géza, 1989 (Fotó: Hegyi Gábor)