

Cirkusz a színpadon Pauer Gyula díszlet- és jelmeztervei Kaposváron

SZABÓ ZSÓFIA

A kaposvári Csiky Gergely Színház 1970–1980-as évekbeli progresszív karakterét jelentősen meghatározta az a látványvilág, amit díszlet- és jelmezterveivel a neoavantgárd képzőművészet területéről érkezett Pauer Gyula (1941–2012) teremtett az előadásokhoz.¹ A korabeli kritikák rendszeresen méltatták Pauer ötletgazdag díszleteit, színpadon megvalósult nagy gesztusait. Bár tervezéseiben megjelent a *pszeudo*, a látszat és valóság viszonyát vizsgáló művészi attitűdje is, ami képzőművészként foglalkoztatta, színpadi munkái túlmutattak ezen: legtöbb alkotását szellemes, kreatív megoldások, szokatlan nézőpontok, poétikus anyag- és színhasználat jellemezte. Pauer igazi színházi emberré tudott válni, művészete – az aktuális rendezői koncepciót követve, támogatva és építve – képes volt szervesülni az előadással.²

¹ Itt jegyezzük meg, hogy ez az együttműködés nem volt egyedülálló, később számos kiemelkedő képzőművész kapcsolódott be a kaposvári műhely munkájába. Elég csak Donáth Péter, Keserü Ilona, Najmányi László vagy Erdély Miklós nevét említenünk, akik egyszerre többen, stílussteremtő módon tudtak a színház új formanyelvéhez izgalmas, vizuálisan is forradalmi látványt komponálni.

² Ezt az attitűdöt talán Keserü Ilona fogalmazta meg a legérzékletesebben: „amikor láttam a dolgait Kaposváron, akkor elképedtem, hogy külön nem jelenik meg, hanem egybe van az előadással az, amit csinál. És ez az igazi...Én külön maradtam.” Elhangzott Urbanovits Krisztina Keserü Ilonával készített interjújában 2009. június 4-én. URBANOVITS Krisztina, *Kortárs képzőművészek a hazai*

Jelen tanulmányban a kaposvári évek tervezései között vizsgálódva elsősorban a Csiky Gergely Színház archívumában őrzött anyagok vizsgálatára vállalkozom, kiemelve három előadást az 1970-es évek elejéről, amelyek a cirkusz tematikájához kapcsolódnak. Pauer e korai tervei, vázlatai a színházi és képzőművészi gondolkodásmód izgalmas ötvözetei, amellyel a kutatás – az érett, ikonikus színháztörténeti jelentőségű díszletmegoldásaival ellentétben – mindeztől csak érintőlegesen foglalkozott.

Pauer Gyula – szobrász, konceptuális és performansz művész, látványtervező, képzőművész, színész – vitathatatlan sokoldalúságát talán annak is köszönheti, hogy nem vett részt a hivatalos művészeti képzés rendszerében. Bár a rendszeren kívüliség a megélhetésért folytatott állandó küzdelmet jelentette, a folytonos alkalmazkodás rugalmas szemlélettel ruházta fel a művészt: „Úgy fogtam fel a körülményeimet, mint ahogy tudomásul veszem, ha gránittal kerülök szembe, hogy ez sokkal keményebb anyag, amelyhez más eszközökre van szükség.” – nyilatkozta később.³ A különféle munkahelyeken

színházi látványtervezésben az 1970-es, 80-as években, Doktori disszertáció (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2012), 59. hozzáférés: 2025.02.16., https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/urbanovits_krisztina_dolgozat.pdf.

³ „Sorsképek – sorsképletek, Pauer Gyula és Gyetvai Ágnes beszélgetése”, in *Pauer*, szerk. SZŐKE Annamária, BEKE László, 228–232 (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 229.

sokféle feladattal kellett szembenéznie, aminek virtuóz technikai tudás és magasszintű problémamegoldó képesség lett az eredménye.

Tanulmányait díszítőszobrászként kezdte a budapesti Képző- és Iparművészeti Gimnázium tagozatán – ez akkoriban ipari foglalkozásnak számított, és elsősorban építészművészeti tapasztalat megszerzését jelentette. Gyakorlatra a velencei származású Luigi de Battista műhelyébe került, ahol számos technikát és mesterségbeli fogást elsajátított. Mivel a Képzőművészeti Főiskolát nem végezte el, az akkori hivatalos művészetnek nem is válhatott részévé, de politikai megítélését (egyúttal megélhetését művészként) az sem segítette, hogy korán a neoavantgárd körökhöz csatlakozott, ami az aczéli kultúrpolitika *tiltott*, enyhébb esetben *tűrt* kategóriáját jelentette. Így különböző alkalmazott művészi munkákból tartotta fenn magát és családját, építőipari vállalatoknál, a Művészeti Alap kivitelező stúdiójában, a filmgyárban dolgozott.⁴ Szabadidejében készített korai szobrait művelődési otthonokban, klubokban, a Hazafias Népfrent alig használt helyiségeiben és egyéb, alkalmi kiállítóhelyeken mutatta be hasonló sorsú pályatársaival együtt.⁵ Szobrászként közel tíz éven át saját hangját kereste: a figurális szobroktól az egyre absztraktabb plasztikai kísérletek felé fordult, mígnem megtalálta művészetének központi fogalmát, a *pszeudót*.

⁴ MIHÁLYI Gábor, *A Kaposvár-jelenség* (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984), 162.

⁵ SZÖKE Annamária, „Évekig tartott, amíg kialakítottam a magam művészi világát, Stílus-kísérletek és nonfiguratív szobrok az ötvenes évek második felétől 1969-ig”, in Pauer, szerk. SZÖKE Annamária, BEKE László, 11–24 (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 13.

Kezdeti pszeudo-kísérletei közé tartozik a *Biomobil*, egy gumiból faragott, de kőhatású plasztika, ami mozgás közben leplezte le a szobor valódi anyagát.⁶ Hasonló elgondolásra építő ötlete volt, amikor pingponglabdákra horpadásokat festett. Majd jöttek a kubusok és félgömbök, amelyek felületén festékszóró pisztollyal megfestett árnyékok, gyűrődések imitációi adtak látszólagos, hamis plaszticitást az alapvetően sima felületeknek.

„A Pszeudo magyar megfelelői: ál, hamis, nem valódi, valódinak látszó [...] A pszeudo szobor nem annak látszik, ami valódi formája [...] tulajdonképpen két szoborról ad egyszerre képet.” – jellemzi Pauer ezt a jelenséget *Pszeudo manifesztumában*.⁷ A kiáltványt a budapesti József Attila Művelődési Központban megrendezett *Pszeudo* című kiállításán adta közre 1970 októberében. A kiállítás fő látványosságaként egy műanyag fóliával beburkolt terem szolgált. A színtelen fóliát Pauer felhelyezés előtt összegyűrt állapotban fekete festékkel fújta le, hogy az anyag árnyékvetéseit hangsúlyozza. A fólia végül kisimítva került fel a falakra, de immár az összegyűrtség illúzióját hordozta.

Pauer a pszeudo előzményeiként a minimal artra és az op artra hivatkozott, de újítása több, mint formai játék, sokkal inkább konceptuális megközelítés: gondolkodás nemcsak a szobrászat és festészet, de közvetlenül a valóság helyzetéről is, annak manipulálhatóságáról, az illúzió és manipuláció nyíl

⁶ E korai munka ikonikus színházi megjelenése volt az 1975-ben Ascher Tamás rendezte *Ördögök* színpadképébe komponált macskakő, ami valójában szivacs-kockákból készült, kívül pedig fekete műbőr borította. SAÁD Katalin, „A képzőművészet titkos jelenléte: Pauer Gyula színpadképeiről”, *Színház* 8, 5. sz. (1975): 30–34., 31.

⁷ PAUER Gyula, „Első Pszeudo manifesztum”, hozzáférés: 2025.02.16.,

<http://www.pauergyula.hu/kepzmoveszetide.html>.

felmutatásával a művészi szituáció leleplezéséről egyaránt beszél.

Habár eleinte a szobrászatból indult ki, Pauer hamar kitágította a jelenség vizsgálatát a plasztikán túli területekre, a body arttól a land arton keresztül a tisztán konceptuális művekig. *Pseudo terhességmegszakítás* címmel például egyfajta body art művet és performanszt valósított meg: egy várandós nő hasára úgy festette meg az árnyékolást, hogy egy bizonyos nézőpontból a has domborulata csaknem teljesen láthatatlanná vált. 1971-ben már a tájbeavatkozásig jutott, amikor elkészítette a *Villányi pseudo reliefet*, a helyi kőbánya sziklafalán kijelölt 4 x 2 méteres szakasz pseudo-másolatát alumíniumlemezre – egy adott napállás szerint rögzítette a fény-árnyék hatásokat a kisimított felületen, ezáltal nemcsak a tér-, de az idődimenzió is érzékelhető tényezővé vált művén.⁸

Pauer ebben az időben ismerkedett meg a hazai underground művészet képviselőivel, csoportos kiállításokon vett részt, köztük a balatonboglári kápolnatárlatokon, ami 1970 és 1973 között fogadott látogatókat, míg nem a hatalom betiltotta további működését.⁹ Itt találkozott a még főiskolai hallgató Kertész (Kornis) Mihállyal, aki felkérte, hogy Jevgenyij Svarc *Hókirálynő* című gyermekdarábjának díszleteit és jelmezeit tervezze meg a kaposvári színházban. Sok tiltakozás után vállalta el a megbízást, de végül igent mondott. Az első sikeres tervezést aztán gyorsan követte a többi, így Pauer egészen 1978-ig a kaposvári Csiky Gergely Színházban maradt

⁸ BEKE László, „Pseudo”, in *Pauer*, szerk. SZŐKE Annamária, BEKE László, 47–52 (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 50–51.

⁹ Pauer balatonboglári tevékenységéről bővebben: *Törvénytelen avantgárd, Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*, szerk. KLANICZAY Júlia, SASVÁRI Edit (Budapest: Artpool–Balassi, 2003).

tervezőként. 1978-ban Zsámbéki Gáborral együtt hagyta el a társulatot, hogy a budapesti Nemzeti Színházban folytassa a munkát, de az 1980-as években vendégművészként még vissza-visszatért egy-egy előadás erejéig Kaposvárra – nem kevésbé jelentős színpadképeket álmodva meg a Csiky Gergely Színház színpadára, mint korábban (*Gyöngyélet, Egy hónap falun, Diótörő, Mester és Margarita* stb.).

A kaposvári évek

Bízva a művész kreativitásában Kornis Mihály teljes szabadságot adott Pauernak a tervezésben, hogy az általa kidolgozott pseudót a színház világába adaptálja. Az 1972. október 26-án bemutatott gyermekelőadás, a *Hókirálynő* díszlete így lényegében az 1970-es *Pseudo* kiállításon megvalósított térélmény színpadra ültetett verziója lett. (1–2. KÉP) A színpadi háttér és a padlót az összegyűrt papír hatását keltő fűjt árnyékokkal népesítette be – mindezt egyedül, a három felvonás teljes díszletét a maga két kezével építette fel és festette ki. A felnagyított gyűrt felületet imitáló háttér szolgálhatott a *Hókirálynő* jeges-havas birodalmának képeként vagy a rablók barlangjaként, az aktuális helyszín érzetét a színre kerülő tárgyak adták meg.¹⁰

A pseudo módszert alkalmazta egyes jelmezeken is. Amennyire a fotódokumentáció láttatni engedi, a *Szarvas* jelmezére a testformákat érzékeltető, azokat kiemelő árnyékokat fűjta fel hasonló módszerrel. A kosztüm részeként egy teljes szarvasálcot készített hatalmas szarvakkal, és az alakot egy kétméteres madárkalitkába helyezte.¹¹

¹⁰ PAP Gábor, „Pauer Gyuláról – színpadképei ürügyén”, *Színház* 2, 6. sz. (1973): 31–32.

¹¹ ANTAL István, „Színház- és filmrendezők Pauer Gyuláról: Kornis Mihály, Zsámbéki Gábor, Babarczy László, Ascher Tamás, Ács János, Gothár Péter, Fehér György. A beszél-

Pauer számára örömteli meglepetést okozott, hogy a megvalósítás minden nehézsége ellenére végül nem kellett engednie az elképzeléseiből, és saját gondolkodásmódja mentén egy hatalmas alkotást vihetett színpadra. A díszlet nagyon tetszett a társulatnak is, attól kezdve „Ascher, Zsámbéki meg Babarczy hosszú évekig azon veszekedtek, hogy most melyikükkel dolgozzon Pauer.” – emlékszik vissza Kornis Mihály.¹²

A *Hókirálynő* után Zsámbéki Gábor *A kutyta testamentuma* című dél-amerikai darab terveinek elkészítésével bízta meg, harmadik kaposvári munkája, a *Tartuffe* színpadképe pedig már nyíltszíni tapsot kapott a közönségtől.¹³ A következő években a kritikák szinte kivétel nélkül megemlítik mennyire kreatív elemét képezték Pauer díszlet- és jelmeztervei a kaposvári előadásoknak. Terveit főként Zsámbéki Gábor, Ascher Tamás és Babarczy László rendezéseihez készítette, de dolgozott a már említett Kornis Mihály mellett Komor Istvánnal, Gothár Péterrel, valamint a társulat néhány olyan színészeivel, akik egy-egy színrevitel erejéig alkalmi rendezőkké váltak (Rajhona Ádám, Lukáts Andor, Pogány Judit).

Zsámbéki Gábor úgy emlékszik vissza Pauerrel való együttműködésére, mint a legidillikusabb kapcsolatra, ami csak egy díszlettervezővel létrejöhet. Nagyra értékelte, hogy minden előadáshoz egészen más anyag- és térhasználati ötlettel állt elő, amelyek szellemes és invenciózus megoldásokat kínáltak az adott színpadi mű tartalmának érvényesítéséhez.¹⁴ Babarczy a természetes anyagok

getéseket készítette és lejegyezte Antal István (1997)”, in *Pauer*, szerkesztette SZŐKE Annamária és BEKE László, 339–362 (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 339–340.

¹² Uo., 340.

¹³ MIHÁLYI, *A Kaposvár-jelenség*, 168.

¹⁴ ANTAL, „Színház- és filmrendezők...”, 341–343.

használatát, a konvencionális díszletezési technikák elvetését értékelte Pauer művészetében, valamint gyermeki fantáziáját. Nem véletlen, hogy szerinte Pauer „legjobban sikerült tervezői munkái a gyerekdarabok voltak”, mert képzelete révén képes volt „konzekvens és önmagában zárt, és mégis könnyen érthető” világokat megjeleníteni.¹⁵ Egy nyilatkozata szerint Pauer maga is így érezte, a mesedarabok esetében tudott igazán alkotó fantáziája szabadon szárnyalni.¹⁶

Ascher Tamás főként a vitákat és harckat idézte fel, ami a közös munka során szinte folyamatosan jelen volt köztük. Pauer szabad és elfogulatlan ötletei „állandó robbanásokban” törtek felszínre. Végül azonban szinte mindig sikerült valami izgalmas látványt megalkotni, amiben a rendező is hinni tudott. Ascher visszaemlékezése szerint Pauernek a legnehezebb talán azt volt megtanulnia, hogy a nagy térbeli gesztusok csak akkor érvényesülhetnek jól a színpadon, ha praktikusán és gyorsan átdíszíthető a tér, de ehhez idő és tapasztalat kellett.¹⁷ A művész azonban nagyon gyorsan tanult: „Gyula egy olyan szenzuális, érzéki tehetség, aki egyszerűen minden irányban halálosan fogékony volt, és mindenhez volt tehetsége.”¹⁸

Pauer Gyula így emlékszik vissza a kaposvári évekre:

„Zsámbéki, Ascher, Babarczy. Óriási élmények. Zsámbéki szerető barát. Ascher hihetetlenül színes egyéniség. Mindegyiktől tanulok. Megismerem a drámairodalmat. Ők fiatalabbak nálam. A főiskoláról jönnek egyenesen. Szótárszerűen adják át nekem azt a tudást,

¹⁵ Uo., 345.

¹⁶ Idézi URBANOVITS Krisztina az általa készített interjúból. URBANOVITS, *Kortárs képzőművészek...*, 58.

¹⁷ ANTAL, „Színház- és filmrendezők...”, 351–352.

¹⁸ Uo., 353.

amit elsajátítanak. Gothárral is dolgozom.

Látványtervező vagyok. Alkalmazom a tudásomat. Általános megelégedéssel. Elindulok egy pályán, ami a Kaposvári Színházban csúcsosodik ki. Itt nem vagyok munkaviszonyban, ha nem szerződéseket kötök egy-egy darabra. Nem buknom meg. Sikerem van. Újabb megbízások jönnek. Valamit elvállalok, valamit nem. Sikert sikerre aratok. Csillogok, akárcsak a színház, amely zárandokhelyé válik.

Zsámbéki megkérdi tőlem, tudom-e azt, hogy én vagyok a legjobb színházi díszlettervező. Túlterhelnek. Jól érzem magam a Kaposvári Színházban. Olyan közösségbe kerülök, ami még tágasabb, mint az otthoni, minden tekintetben. Regényes olvasmányaim, melyeket ábrándképekként látok, megvalósulhatnak az én elképzeléseim alapján. Korabeli álom. Hosszú sorban állok egy színházi klubban a büfénél. Előttem színészek, művészek sora. Nem jutok el a pultig, és más eszi meg a vacsorám.¹⁹

Más nyilatkozataiban arra is kitér, mennyire fontos volt számára a kaposvári színházi miliő kínálta szabadság, és a vele együtt alkotó, gondolkodó fiatalok nyitottsága, valamint az igazság kimondásának morális igénye, ami összekapcsolta őket.²⁰

Pauer talán azért is tudott olyan sikeresé válni a színházi gondolkodásmódban, mert gyorsan realizálta: „A színház eredendően olyan műfaj, amelyik jellegénél fogva tartalmazza a pseudo hatást. A színházban túlnyomórészt közhelynek tűnnek a vizuális

érzékcshalódások – eleve imitált valóság.”²¹ Ugyanakkor igazat adhatunk Babarczy László megfigyelésének is, miszerint a pseudo gondolatában, ahogy Pauer konceptuális művészetében, van valami „mélységesen” teatrális.²²

Pauer sikerének a kulcsát, azaz tervezési módszereit, megoldásait a Csiky Gergely Színház archívumában őrzött dokumentumok segítségével (is) érdemes megvizsgálni. Bár számos előadásról részletesebb beszámolót kaphatunk a korabeli kritikákból, választásom három olyan műre esett, amelyet csak érintőlegesen tárgyaltak a színházi elemzők. Közös vonásuk az, hogy a cirkusz világát emelik be az előadásba, de szinte minden más ponton eltérnek egymástól: más a rendezőjük, eltérő a műfajuk, más országokból való a szerzőjük. Elemzésük mégis érdekes lehet, hiszen felmutatnak valamit a kaposvári Csiky Gergely Színház új korszakának kezdetéről, nézőpontokról, törekvésekről – valamint egy neoavantgárd képzőművész elképzeléseiről, aki nemcsak különleges vízióinak, de sajátosan teatrális természetének,

²¹ Pauer Gyula 1979-ben a II. Pszeudoelőadásokon így fogalmazta meg a színház és a pseudo kapcsolatát. Idézi az előadás gépírási átiratát SZŐKE Annamária, „A pseudo a színházban és a filmben”, in *Pauer*, szerk. SZŐKE Annamária, BEKE László, 311. (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 311.

²² ANTAL, „Színház- és filmrendezők...”, 346. A kaposvári színházban eltöltött évek impulzusaiból csaknem természetesen adódik, hogy Pauer a pseudoelőadások megteremtésén is gondolkodni kezdett, „amely attól válik színházzá, hogy színház a kerete”, azaz a valóság és látszat viszonyát dramatizálta vagy ritualizálta. SZŐKE Annamária, „Színháziasított valóság,” in *Pauer*, szerk. SZŐKE Annamária, BEKE László, 167–200 (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 171.

¹⁹ „Pauer Gyula életelbeszélése”, in *Pauer*, szerk. SZŐKE Annamária, BEKE László, 377–398 (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 392.

²⁰ MIHÁLYI, *A Kaposvár-jelenség*, 173.

valamint remek humorának köszönhetően is gyorsan belopta magát a kaposvári társulat tagjainak szívébe.

A kutya testamentuma

A brazil szerző, Ariano Suassuna darabját Zsámbéki Gábor rendezésében mutatták be 1972. december 28-án *A kutya testamentuma* címmel, szövegét Litvai Nelli fordította magyarra. A vígjátékot a kaposvári előadással közel egyidőben a budapesti József Attila Színház is műsorára tűzte, így a kritikusoknak volt lehetősége a két előadást összevetni és a látottakat elemezni.²³

Suassuna műve különféle műfajok, a bohóctréfa, a vásári komédia és a középkori misztériumjátékok elegyítéséből építkezik. Alapját egy keretjáték adja, egy vándorszínész társulat érkezése, egy „afféle ágrólszadadt csepűrágó társaság, és vezetőjük, a Szerzőt is megszemélyesítő Bohóc bejelenti, hogy az egybegyűltek okulására és épülésére kegyes játékot fognak előadni az Irgalom Anyjáról.”²⁴

A színre vitt történet a furfangos brazil népi hős, *Joao Grilo* (Koltai Róbert) és barátja, *Chico* (Vajda László) kalandjainak egy epizódját meséli el. A történet szerint a két kópé péksegéd a *Pékné* (Molnár Piroska) halokló kutyájának szeretne áldást kérni a helyi paptól. Ám a szegény eb közben elpusztul, Grilo és Chico pedig azt hazudják a papnak, hogy a kutya komoly pénzüsszeget hagyott az egyházzra, így ehhez méltó temetést érdemel – a helyi papok és a püspök pedig boldogan asszisztálnak a procedúrához némi pénz reményében. A pénzt végül egy helyi

²³ MIHÁLYI Gábor, „*A kutya testamentuma* két változatban. A kaposvári és a budapesti előadásról”, *Színház* 6, 5. sz. (1973): 27–30. vagy SZALONTAY Mihály, „Dél-amerikai zenés játék két magyar színpadon, *A kutya testamentuma*”, *Népszava*, 1973. febr. 8., 2.

²⁴ MIHÁLYI, „*A kutya testamentuma...*”, 28.

rablóbanda kaparintja meg, és az összecsapásban Chicón kívül végül mindenki meghal. A komédia utolsó felvonása itt vált át egyfajta misztériumjátékká, ugyanis Grilónak *Mi-asszonyunk* (Szabó Ildikó) és *Manuel* (Lukács Andor), azaz Szűz Mária és Jézus előtt kell megmagyaráznia földi cselekedeteit. Grilót végül visszaküldik a földre, hogy jóvátegyze bűneit. „És mindez a cirkuszi egyszerűség „harsány” formájában. Maga Suassuna a darab előszavában utal arra, hogy műve közelebb áll a cirkuszi előadásokhoz és népi komédiához, mint a modern színházhoz.” – olvashatjuk a kaposvári műsorfüzet sorait.²⁵

A kritikákban kevés megjegyzést találunk, ami a színpadképre, illetve a jelmezek sajátosságaira reflektál. A legrészletesebb leírást Bátky Mihály beszámolójában találjuk:

„Zsámbéki Gábor, a rendező, a cirkusz felől közeledett a darabhoz. Pauer Gyula díszlet- és jelmeztervei erre is kitűnő lehetőséget nyújtottak: a naiv táblaképeket, a mindent és mindenkit megáldó Rio de Janeiro-i óriás Krisztus-szobrot, a vadállatprodukciókhoz használt ráccsal választja el a színpadtól.”²⁶

Más elemzésekben további dicsérő szavakkal illetik a díszleteket és jelmezeket, amik „látványos funkcionális keretet adtak, bővelkedve ötletekben is.”²⁷ Az előadás zárójelene egy paueri nagy gesztussal zárult: „a színpad közepén összegyűlt színészekre serpentinlián-erdő” borult.²⁸

²⁵ *A kutya testamentuma*, műsorfüzet a kaposvári Csiky Gergely Színház archívumából, 1974.

²⁶ BÁTKY Mihály, „*A kutya testamentuma*, Brazil dráma Kaposvárott”, *Magyar Hírlap*, 1973. jan. 3., 6.

²⁷ TROSZT Tibor, „*A kutya testamentuma*”, *Somogyi Néplap*, 1973. jan. 4., 5.

²⁸ SAÁD, „*A képzőművészet...*”, 33. Ezt a motívumot 1974-ben az *Ahogy tetszik* előadásá-

A Csiky Gergely Színház archívumában őrzött fotográfiák és jelmeztervek alapján csupán néhány következtetést tehetünk. (3. KÉP) A jelmezek többsége első pillantásra hagyományosnak tűnik: Grilo és Chico foltzott, elnyűtt ruhákat és bakancsot viselnek, ahogy a rablók is meglehetősen szakadt öltözetekben lépnek színre, kontrasztot képezve a papi és püspöki viselet makulátlan-ságával. A legötletesebb jelmezek egyike a Pékné ruhája, ami csípő- és melltájékon egyaránt dúsan kitömött, hogy az asszony nőies vonalait karikírozza, illetve az ezredes uniformisa, amelyet a váll-lap alatt, a mellény- és oldalzsebek mentén, valamint a nadrág alsó szegélyénél csengettyűk sora díszít. (6. KÉP)

A leglátványosabb kosztümöt a Szerző/Bohóc karaktere viseli, a tradicionális foltokból építkező ruhát, ahol a foltok tényleg foltok, és még nem alakultak rombuszokká, ahogy Harlekin öltözékénél megszokhattuk. A Pauer által rajzolt eredeti ötlet szerint a Bohóc testhez simuló nadrágot viselt volna (4. KÉP) – azonban egy jóval lazább, bugygyos öltözetet valósítottak meg. (5. KÉP) A korabeli kritikák több helyen írnak a Bohócot alakító Pogány Judit mozgékony, vitális játékaról, ez a kosztüm ezt is segíthette. A művész jelmeztervezői módszerével kapcsolatban érdemes Pap Gábor leírását idéznünk, amely többek között azt is illusztrálja, hogy Pauer mennyire együtt élt az előadással, és tervei miként módosulhattak a próbákat és a rendezői koncepció alakulását látva:

„A módszer lényegét már ismerjük: a próbákon rendszeresen skiccelt. A színészek ilyenkor tudvalevőleg hétköznapi ruhájukban játszanak, otthonosan

ban (r.: Zsámbéki Gábor) bontja ki igazán, ahol az ardennes-i erdőt egy leeresztett ponyva és kötelek imitálták. TAKÁCS István, „Mesék az ardennes-i erdőből”, *Magyar Ifjúság* 18, 7. sz. (1974): 26–27., 26.

mozognak, nem is sejtve, hogy minden fontosabb mozdulatuk „jegyzőkönyvbe” kerül, hogy alapul szolgáljon a majdani jelmezhez. A színész „polgári” öltözékébe is személyiségét viszi bele, amit majd a szerep eljátszásakor kiteljesít – ehhez kell hát alkalmazni a jelmezt is. Hiszen végső soron a rendező is ezt a pontosan nem definiálható, ám számtalan részformában és gesztusban szüntelenül megnyilatkozó egyéniséget vette figyelembe, amikor a szereplőt kiválasztotta a megfelelő szerepre. A darabban azután a színész már „ismerős” jelmezben lép színre – jóllehet maga sem tudja, honnan olyan ismerős neki a ruhája.”²⁹

A jelmeztervek között még egy elvetett vázlat szerepel: Manuel, a fekete bőrű Jézusfigurának eredetileg egy hagyományosabb lepelruhát szánt a tervező, de az előadásban szokatlanabb, modernebb és játékosabb megoldás mellett döntöttek, így Manuel egy világos öltönyben és papucsban lépett színre.

A dokumentumfotók kevesebbet árulnak el a díszletről: állandó kellékként a színen van egy ütött-kopott festésű olajoshordó, egy faláda, a háttérben egy táblán krétával felskiccelve jelenik meg a templom sziluettje – ahogy egy vándortársulat könnyen játékba hozható tárgyait, kellékeit elképzelve. A hordó jelentőségét sejteti, hogy fő motívumává vált az előadást hirdető plakátnak és műsorfüzetnek: mindkét grafika a félkézen egyensúlyozó Bohócot mutatja a hordón átvett palló egyik oldalán, míg e rögtönzött libikóka másik oldalán egy zsák (a plakáton egy köteg) pénz látható. (7. KÉP) Pauer vérbő rajzstílusa és humora a műsorfüzet illusztrációin is megfigyelhető, alakjai karikatúrisztikusak, a laza vonalrajz szinte teljes jellem-

²⁹ PAP, „Pauer Gyuláról...”, 32.

rajzot ad a karakterekről, miközben a színészi gesztusok és pózok is feltárulnak.

Tarelkin halála

A cirkusz ugyancsak egyfajta keretjátékként jelent meg a *Tarelkin halála* előadásán, amit Komor István rendezésében 1974. március 22-én mutattak be a kaposvári Csiky Gergely Színházban. A tréfás komédia szerzője, Alexander Szuhovo-Kobelin az orosz arisztokrata aranyifjak életét élte, amikor váratlan fordulatot vett sorsa: Párizsból érkezett barát-nőjét szakításuk után pár nappal meggyilkolták, őt pedig gyanúsítottként letartóztatták. Az ügyet nehezen tisztázták, Szuhovo-Kobelin így keveredett bele a helyi bürokratikus rendszer állította csapdahelyzetbe, az életét megkeserítő hivatalnokok iránti gyűlöletét pedig végül kiírta magából.

Egy egész trilógiát szentelt a témának, amit a *Krecsinszkij házassága*, a trilógia első darabja alapoz meg egy családi kísérlet felvázolásával, második része, *Az ügy* már a bürokrácia uralta élet abszurditását villantja fel, amelyben a hivatalnoktól csak megfelelő mennyiségű kenőpénzzel lehet megszabadulni. A darab végén Varravin nem osztja meg a pénzt segédjével, Tarelkinnal, aki a zsíros ügyet „szállította” felettesének. A trilógia harmadik darabja, a *Tarelkin halála* innen indít, *Tarelkin* (Szabó Kálmán) ugyanis bosszút esküszik, hogy tönkreteszi *Varravint* (Kun Vilmos), amiért kisemmizte. Felveszi a szomszédja, Kopilov identitását, miközben saját halálhírét kelti. Birtokában vannak olyan kompromittáló iratok, amikkel zsarolni akarja Varravint. A komédia során aztán le tartóztatják mint potenciális „vámipírt, vér-szipolyt, szipolylidéret és szoporémet”, és beindul a rendőrbiztos *Raszpljujev* (Vajda László) által működtetett kihallgatási mechanizmus: vadidegen tanúkat kényszerítenek vallomásra ellene, koholt vádak sorakoztatnak fel, míg végül visszaadja a titkos iratokat Varravinnak, és futni hagyják.

Pauer díszlete a bürokrácia szimbólumaként a hivatalnoki íróasztalokat vette alapul, amelyek a hierarchiát érzékeltetve lépcsőzetesen egyre nagyobbra nőttek, a leghatalmasabb egészen a zsinórpadlás magasságáig ért.³⁰ Ugyanakkor ez is egy pseudo megvalósítás volt, hiszen a deszkák habszivacsból készültek – egy kritika fel is róttá „anyag-szerűtlenségüket”.³¹

A hivatalnokok jelmezei ugyancsak uniformizálták viselőiket, a rendszer katonáiként jellemezve őket, de bábfigurákra is hasonlítottak.³² (9. KÉP) Hosszú, helyenként kitömött kabátokat viseltek, a derékvonalnál magasabban elhelyezett öv a kitüremkedő pocakjukat még hangsúlyosabbá tette. A hitelezők „a szerző előírta fantasztikus bundákat” hordták, a hivatalnokok öltözkééhez hasonlóan „a mellmagasságban elhelyezett övvel, groteszk karikatúrákká nyújtva viselőiket.”³³ (12. KÉP) A Kopilovot felkereső Ljudmila (Mészáros Joli) szintén karikatúrává duzzasztott látványt keltett dereka vonaláig lelógó kitömött melleivel (8. KÉP), miközben gyermekeit elnagyolt vonásokkal megformált bábuk illusztrálták, akiket/amiket gurítható állványra applikálva sorakoztattak fel a színpadon. Itt jegyezzük meg, hogy a kaposvári bemutató után egy évvel a Huszonötödik Színházban *Raszpljujev nagy napja* címmel Szőke István rendezésében vitték színre a darabot, a díszleteket és a jelmezeket

³⁰ SZILÁDI János, „*Tarelkin halála*. Szuhovo-Kobelin műve a kaposvári Csiky Gergely Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1974. ápr. 19., 4.

³¹ GESZTI Pál, „*Tarelkin halála*”, *Magyar Hírlap*, 1974. márc. 30., 7.

³² SZILÁDI János, „A szovjet jelen és az orosz múlt színpada”, *Színház* 7, 7. sz. (1974): 11–17., 17.

³³ KOLTAI Tamás az előadásról. *Láttuk, hallottuk*, Kossuth Rádió, 1974. IV.12. 21.20, rádiófelvétel gépelt átirata a Csiky Gergely Színház archívumából.

Keserü Iona tervezte. Keserü jelmezei ugyan csak groteszk hatást keltettek, a hatalmat megtestesítő Raszpljujev figurájának látványos méretű váll-lapokkal kitömött, „jéghekkikapusra méretezett, kenguruerszényekkel telezsúfolt szereléké-”³⁴ mint Pauer jelmezeivel rokon szemléletű megoldást emelhetjük ki.³⁵

Az előadás cirkuszi keretjátékáról (10. KÉP) egy korabeli beszámoló így ír:

„Az előjáték, amelyben cirkuszi produkció részvevőiként ugrálnak elő a manézssá váló színpadra a disznófejű, elefántormányú, vagy éppen majom- és patkánypofájú maszkkal ellátott szereplők, hogy az ostor pattintására elvégezzék engedelmes tornamutatványaikat: ez a bevezetés már eleve „helyére teszi” az elkövetkezendőket.”³⁶

A mutatványt Varravin ostorpattogtatására végezték a szereplők, a ranglétra minden szintjéről – „farkasforma főnöke, a medveforma rendőrbiztos, az elefántforma rendőrfőnök, a papagájforma kereskedő”³⁷ (11. KÉP) – ki engedelmesen, ki vonakodva ugrott, gurult, bukfencezett át egy hatalmas karikán. A jelenetsort fel-felharsanó groteszk nevetés kísérte a hangszórókból: „Az a bizonyos nevetés ez, mely már a sírni nem tudó ember végső kétségbeeséséből szakad ki, elsőprőn, már-már nem is emberi erővel.”³⁸ Egyes kritikák szerint a csattogó ostor hang-

³⁴ SZEREDÁS András, „Egy színház keresztmetszetekben. Szuhovo-Kobilin drámája a Huszonötödik Színházban”, *Színház* 8, 5. sz. (1975): 1–7., 2.

³⁵ BÖSZÖRMÉNYI Katalin, „Raszpljujev nagy napjának színpada”, *Színház* 8, 5. sz. (1975): 7–12.

³⁶ GESZTI, „Tarelkin halála”, 7.

³⁷ TROSZT Tibor, „Tarelkin halála”, *Somogyi Néplap*, 1974. márc. 27., 5.

³⁸ SZILÁDI, „Tarelkin halála...”, 4.

ja és az ösztökélt vadállatok látványa az előadás alatt is hatott,³⁹ majd a végén újra visszatért, hogy nyomatékosítsa a rendszernek való alárendeltséget, a hatalmat gyakorlók akaratának és érdekeinek szolgálatát.⁴⁰

Nem ez volt a darab első cirkuszi elemeket felvillantó rendezése, 1922-ben Mejerhold ezzel az előadással nyitotta meg új színházát. Feldolgozása mutatványokkal telezsúfolt látványosság és a hatalmi gépezet nyilvánvaló illusztrációja volt: „a második és harmadik felvonásban a szín közepén óriási húsdaráló állt – ebbe gyömöszölték bele a kihallgatásra becitált tanúkat.”⁴¹

Az előadáshoz készített műsorfüzetben Pauer Gyula grafikái szerepeltek. (13. KÉP) A borítón az asztalánál ülő hivatalnok motívuma ismétlődött, de a brosúrában egy hasonló képi ötletet is megrajzolt Pauer: egyre nagyobb méretű katonákat ábrázolt, amint fel-emelt lábukkal az alattuk lévő fejére taposnak. A műsorfüzet további illusztrációi a jelmeztervek egy-egy lendületes vonallal megrajzolt variációit mutatták be.

Tűzijáték

A *Tűzijáték* című zenés komédia alapjául szolgáló bohózatot Emil Sautter svájci szerző írta. Paul Burkhard és Jürg Amstein látták meg a darabban rejlő lehetőséget, és készítették el a mű zenés változatát, amit *Fekete csuka* címmel mutattak be 1939-ben. Később Eric Charell librettójával készült el a végleges változat, ami már *Tűzijáték* címmel érkezett meg 1950-ben a müncheni Staatstheater színpadára. Rövidesen meghódította az európai színpadokat, 1954-ben filmet is forgattak belőle. „A zeneszerző maga »egész estét

³⁹ WALLINGER Endre, „Kaposvári színházi esték”, *Jelenkor* 7, 7–8. sz. (1974): 677–681., 677.

⁴⁰ SZILÁDI János, „A szovjet jelen...”, 17.

⁴¹ Elbert János bevezető szövege a *Tarelkin halála* műsorfüzetéből, Csiky Gergely Színház archívuma, 1974.

betöltő chanson«-nak nevezi a *Tűzijátékot*,⁴² amelynek leghíresebb slágerévé *Az én apukám egy olyan híres bohóc volt...* kezdetű dal vált. A kaposvári Csiky Gergely Színház 1974. április 22-én mutatta be a komédiát Ascher Tamás rendezésében.

A történet az Oberholzer család házában játszódik, ahol a családfő 50. születésnapját ünnepli a rokonság. (15. KÉP) Az ünnepelt *Albert Oberholzer* (Papp István) és felesége, *Karlina* (Pálffy Alice), valamint lányuk, *Anna* (Pogány Judit) mellett az ünnepségen jelen van a három nagybácsi és feleségeik. Ám váratlanul betoppan egy negyedik pár, a család kitagadott fekete báránya, *Alex* (Reviczky Gábor), aki Obolski néven cirkuszigazgató lett, és felesége, a vonzó *Iduna* (Olsavszky Éva), légtornász és állatidomár.

Az előadás legizgalmasabb része a második felvonás, amikor a cirkuszi élet vonzásába került fiatal Oberholzer-lány, Anna álmába csöppen a néző, aki egész családját a cirkusz világába álmodja.

„Ez a félóra az, amikor Ascher Tamás és a díszletet, jelmezt, bábút tervező Pauer Gyula fantáziája kedvére szárnyalhat. Igazi varázslat történik a színen: megmozdulnak és átlényegülnek a falak, bábuk, állatok, emberek, óriások, törpék népesítik be a szolid polgári otthont, tűznyelők, illuzionisták, akrobaták kápráztatják el a nézőt. S mégsem öncélú ez a látvány: csak játék a festett világgal. Játék, meghökkentő, kiábrándító: álom az álomról. Színház a színházban. A nézőt, aki operettre jött, miközben operettet lát, elvarázsolják. Mintha egy rejtett képmagnó rögzítette volna önámító álmodozása-

⁴² „*Tűzijáték*”, műsorfüzet a kaposvári Csiky Gergely Színház archívumából, 1974.

inkat: most viszontlátva meghökkenünk saját képzelgéseinken.”⁴³

– írja Pályi András az előadásról. A díszlet kezelésében itt tapasztalhatjuk meg Pauer térhasználati nagy gesztusainak egyikét, a hirtelen transzformáció gondos előkészítését és megvalósítását. Az eredeti szín és az átváltozás leírását Nánay Istvántól idézzük:

„Cukrosan rózsaszínű függönyök, zsúfolt virágkosarak, kényelmetlen szalon garnitúra, pianínó és egy óriási kerek ebédlőasztal Olberholzerék szobájának berendezése. Ez a színtér egy pillanat alatt válik cirkusszá, a vízszintes asztallapot – a rajta levő étkészlettel együtt – egy ponton felfüggesztve függőleges állásba fordítják és felhúzzák, a függönyök felgördülnek, a bútorok eltűnnek. A függönyök mögött a közönség másik része, szemben velünk – bábok. Az asztal talpazata a porond, fentről hinta, kötelek, hágcsók ereszkednek alá. Alig méteres törpék és hétméteres óriások népesítik be a teret, hogy aztán átadják helyüket az attrakciónak, a családtagoknak.”⁴⁴

A varázslathoz hozzátartozik, hogy minden másnak tűnik az álomban – az előzőleg a színpadon megterített asztról akkor sem potyognak le a tányérok, poharak, sem a születésnap tortája, amikor a magasba emelkedik, „ami eddig kemény elemként hatott, ellágyul”,⁴⁵ csupa valóságatlanság minden.

Az archívumban őrzött fotók felvillantanak valamit ennek a cirkuszi kavalkádnak (16. KÉP) a hangulatából: a törpe-kosztümök

⁴³ PÁLYI András, „Festett világ?”, *Magyar Hírlap*, 1974. máj. 17., 6.

⁴⁴ NÁNAY István, „Zenés műfaj – igényesen”, *Színház* 7, 9. sz. (1974): 15–17.

⁴⁵ SAÁD, „A képzőművészet...”, 34.

például játékosan szélesek, hogy eltakarják a színészek teljes testét, ezt a törpe hölgy (Hunyadkürti István) esetében a rokokó divatot követő fehér parókával és abroncsos szoknyával oldotta meg a tervező. Itt is érvényesül a Pauer-féle pszeudo-hatás, a cirkuszi társulat tagjai között felbukkan ugyanis egy meztelen nő, pontosabban egy „meztelen nő-ruhát” viselő, tehát nem meztelen nő. De a legizgalmasabb átalakulást a három nagybácsi esetében láthatjuk: ők a cirkuszi álom jelenetében önfeledt bohócokká változnak. Pauer úgy alkotta meg bohócruhájukat, hogy közben megőrizte az eredeti öltö-zékük alapelemeit, azaz a nadrágok és zakók, valamint a kiegészítők színét, anyagát, csak formájukat szabta át kissé. A bohócruhák esetében a nadrágszárakat vagy a zakók ujját rövidebbre vette, egyikükön a zakó szabása lett nagyvonalúbb, a másik jelmezen a nadrág szélessége változott, a csokornyak-kendő „meghízott”, a beteges nagybácsi, Gusztáv (Koltai Róbert) nyakából a sál a feje köré tekeredett, és még sorolhatnánk a beavatkozásokat. (17–20. KÉP) E megoldás azért is virtuóz, mert a nézőben megerősíti az álomszerűség sajátos érzetét, hogy valami ismerőset lát, de mégis egészen mást, mint az éber, „normális” világban.

A *Tűzijáték* előadásához grafikus plakát nem készült, de a Litvai Nelli által szerkesztett műsorfüzetet ebben az esetben is Pauer Gyula illusztrálta. Rajzai közül érdemes kiemelni a borító illusztrációját (14. KÉP), ami csaknem a teljes Oberholzer-familiáról képet ad, illetve a nagybácsikról és feleségeikről készült skiccek ugyancsak stílszerűen jellemzik a karaktereket.

Mi ez a cirkusz?

A kaposvári színház legendás korszaka 1971-ben indult Komor István igazgatása alatt, aki Zsámbéki Gábor főrendezővel együtt egy „korszerű, igazságszerető, humanista” és főként *aktuális* színház létrehozásáról álmo-

dott.⁴⁶ A műsortervek a tradicionális műfajok (mesejáték, operett, vígjáték stb.) újraértelmezéséhez és mélyebb tartalommal való megtöltéséhez ezt az irányt szolgálták, miközben a nézők szórakoztatásáról is gondoskodtak – a cirkusz világának megidézése ezt könnyedén segíthette. A bohózat, a tréfás komédia csepűrágókkal, bohócokkal, artistákkal, állatokkal és idomárokkal egyszerre tudott önfeledt játékoságot nyújtani a közönségnek, de ahogy a *Tűzijáték* szürreális álomjelenete túlmutatott a hagyományos értelemben vett harsány szórakoztatáson, a *Tarekin halálának* keretjátéka is demonstrálta: a cirkuszi milió a kontextus függvényében a nyomasztó beszorítottság és alárendeltség felmutatásához éppúgy alkalmas lehet.

A fiatal rendezők számára a cirkusz csupán egyetlen téma volt a sok közül, de az szinte bizonyos, hogy az ötletáradatáról és nagy látomásairól híres Pauer Gyula képzeletét könnyedén megragadta a cirkuszi porondok, a látványosságok és mutatványok vásári hangulata, s főként az „illúzió az illúzióban” játéka, ami a művész *pszeudo* gondolköréhez tökéletesen illeszkedett. Nem meglepő, hogy Zsámbéki Gáborral később egy nagyszabású és teátrális városnéző akciót találtak ki, amely a színházat és a cirkuszt az utcára viszi. Központi eleme, a „nézőtér egy kerekeken guruló, lovak által húzott cirkuszi emelvény lett volna, úgy képzelték, hogy a mozgó emelvény a nézőkkel együtt bejárja a várost. Az előadás egyes helyszínei Szentendre bizonyos pontjai lettek volna, ahol a cirkuszi kocsi megáll, majd továbbhalad.”⁴⁷ A terv ugyan nem valósult meg, de az ötlet igazi konceptuális idea, ami egybe-cseng Pauer pszeudoelőadásainak alapgon-dolatával, hogy a színház – és jelen esetben a

⁴⁶ *60 éves a Csiky Gergely Színház, 1971/72-es évadismertető*, 1.

⁴⁷ URBANOVITS, „Kortárs képzőművészek...”, 47.

cirkusz is – elsősorban arra szolgál, hogy keretbe fogja a valóságot.

Bibliográfia

60 éves a Csiky Gergely Színház, 1971/72-es évadismertető.

A *kutya testamentuma*. Műsorfüzet a kaposvári Csiky Gergely Színház archívumából, 1974.

ANTAL István. „Színház- és filmrendezők Pauer Gyuláról: Kornis Mihály, Zsámbéki Gábor, Babarczy László, Ascher Tamás, Ács János, Gothár Péter, Fehér György. A beszélgetéseket készítette és lejegyezte Antal István (1997)”. In *Pauer*, szerkesztette SZŐKE Annamária, BEKE László, 339–362. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005.

BÁTKI Mihály. „A *kutya testamentuma*. Brazil dráma Kaposvárott”. *Magyar Hírlap*, 1973. jan. 3., 6.

BEKE László. „Pseudo”. In *Pauer*, szerkesztette SZŐKE Annamária, BEKE László, 47–52. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005.

BÖSZÖRMÉNYI Katalin. „Raszpljujev nagy napjának színpada”. *Színház* 8, 5. sz. (1975): 7–12.

ELBERT János bevezető szövege a *Tarelkin halála* műsorfüzetéből. Csiky Gergely Színház archívuma, 1974.

GESZTI Pál. „*Tarelkin halála*”. *Magyar Hírlap*, 1974. márc. 30., 7.

KOLTAI Tamás az előadásról. *Láttuk, hallottuk*, Kossuth Rádió, 1974. IV.12. 21.20, rádiófelvétel gépelt átirata a Csiky Gergely Színház archívumából.

MIHÁLYI Gábor. „A *kutya testamentuma* két változatban. A kaposvári és a budapesti előadásról”. *Színház* 6, 5. sz. (1973): 27–30.

MIHÁLYI Gábor. *A Kaposvár-jelenség*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984.

NÁNAY István. „Zenes műfaj – igényesen”. *Színház* 7, 9. sz. (1974): 15–17.

PÁLYI András. „Festett világ?” *Magyar Hírlap*, 1974. máj. 17., 6.

PAP Gábor. „Pauer Gyuláról – színpadképei ürügyén”. *Színház* 2, 6. sz. (1973): 31–32.

„Pauer Gyula életelbeszélése”. In *Pauer*, szerkesztette SZŐKE Annamária, BEKE László, 377–398. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005.

PAUER Gyula. Első Pseudo manifesztum, hozzáférés: 2025.02.16.,

<http://www.pauergyula.hu/kepzmuveszetide.html>.

SAÁD Katalin. „A képzőművészet titkos jelenléte: Pauer Gyula színpadképeiről”. *Színház* 8, 5. sz. (1975): 30–34.

„Sorsképek – sorsképletek, Pauer Gyula és Gyetvai Ágnes beszélgetése”. In *Pauer*, szerkesztette SZŐKE Annamária, BEKE László, 228–232. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005.

SZALONTAY Mihály. „Dél-amerikai zenés játék két magyar színpadon. A *kutya testamentuma*”. *Népszava*, 1973. febr. 8., 2.

SZEREDÁS András. „Egy színház keresztmetszetekben. Szuhovo-Kobilin drámája a Huszonötödik Színházban”. *Színház* 8, 5. sz. (1975): 1–7.

SZILÁDI János. „A szovjet jelen és az orosz múlt színpada”. *Színház* 7, 7. sz. (1974): 11–17.

SZILÁDI János. „*Tarelkin halála*. Szuhovo-Kobilin műve a kaposvári Csiky Gergely Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1974. ápr. 19., 4.

SZŐKE Annamária. „A pseudo a színházban és a filmben”. In *Pauer*, szerkesztette SZŐKE Annamária, BEKE László, 311. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005.

SZŐKE Annamária. „Évekig tartott, amíg kialakította a magam művészi világát, Stíluskísérletek és nonfiguratív szobrok az ötvenes évek második felétől 1969-ig”. In *Pauer*, szerkesztette SZŐKE Annamária, BEKE László, 11–24. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005.

SZŐKE Annamária. „Színháziasított valóság”. In *Pauer*, szerkesztette SZŐKE Annamária, BEKE László, 167–200. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005.

TAKÁCS István. „Mesék az ardennes-i erdőből”. *Magyar Ifjúság* 18, 7. sz. (1974): 26–27.

TROSZT Tibor. „A kutya testamentuma”. *Somogyi Néplap*, 1973. jan. 4., 5.

TROSZT Tibor. „Tarelkin halála”. *Somogyi Néplap*, 1974. márc. 27., 5.

Tűzijáték. Műsorfüzet a kaposvári Csiky Gergely Színház archívumából, 1974.

URBANOVITS Krisztina. *Kortárs képzőművészek a hazai színházi látványtervezésben az 1970-es, 80-as években*. Doktori disszertáció. Budapest: Színház és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2012., 58. hozzáférés: 2025.02.16., https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/urbanovits_krisztina_dolgozat.pdf.

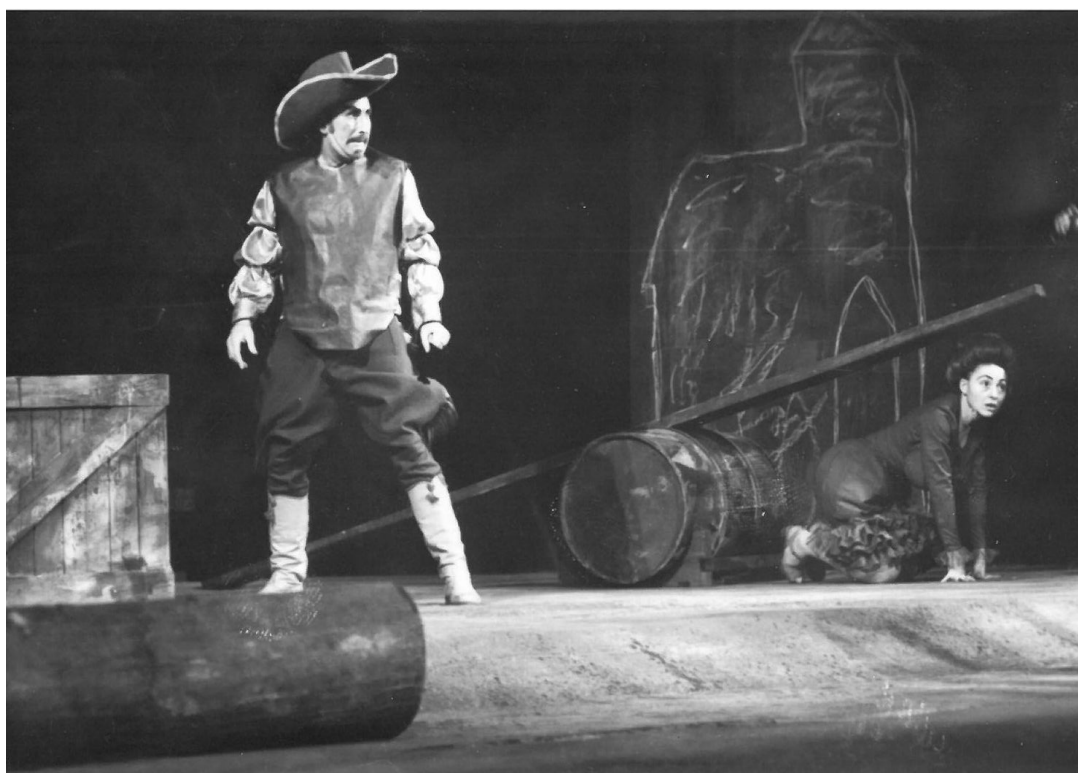
WALLINGER Endre. „Kaposvári színházi esték”. *Jelenkor* 7, 7–8. sz. (1974): 677–681, 677.



1. KÉP Jelenet a *Hókirálynő* című előadásból, 1972



2. KÉP Jelenet a *Hókirálynő* című előadásból, 1972



3. KÉP Jelenet *A kutya testamentuma* című előadásból, 1972



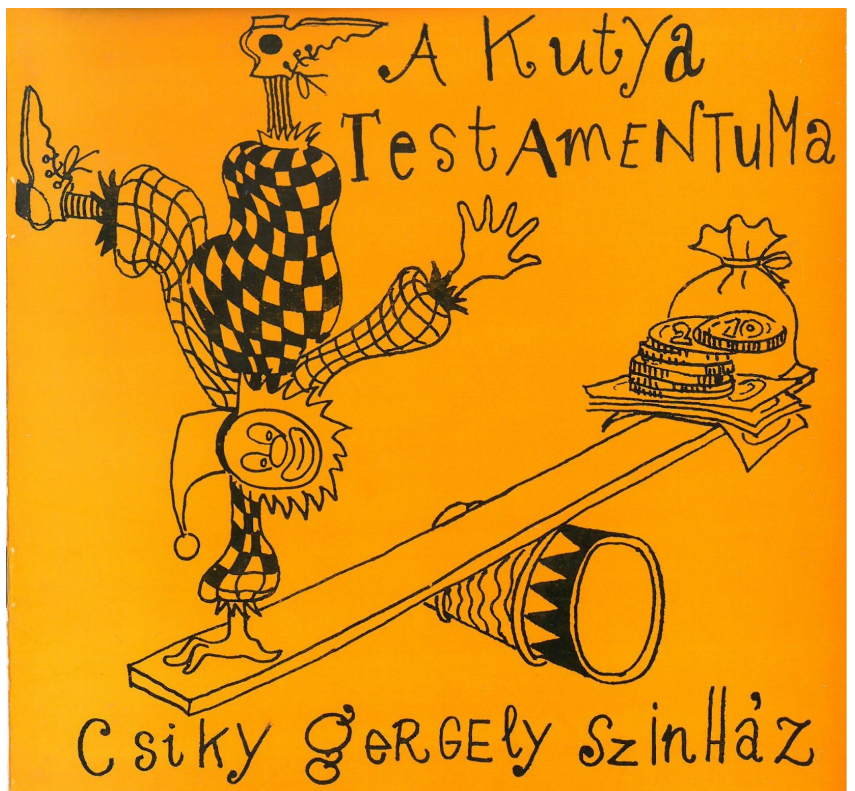
4. KÉP A Bohóc, Pauer Gyula jelmezterve,
A kutya testamentuma, 1972



5. KÉP A Bohóc (Pogány Judit),
A kutya testamentuma, 1972



6. KÉP Jelenet *A kutya testamentuma*



7. KÉP *A kutya testamentuma*, műsorfüzet,



8. KÉP Jelenet a *Tarelkin halála* című előadásból, 1974, fotó: Fábíán József



9. KÉP Jelenet a *Tarelkin halála* című előadásból, 1974, fotó: Fábíán József



10. KÉP Jelenet a *Tarelkin halála* című előadásból, 1974, fotó: Fábíán József



11. KÉP Papagájcsikóv jelmeze, Pauer Gyula terve, 1974



12. KÉP A hitelezők jelmezei, Pauer Gyula terve, 1974



13. KÉP Tarelkin halála. műsorfüzet. a borítón Pauer Gvula arafikáia. 1974



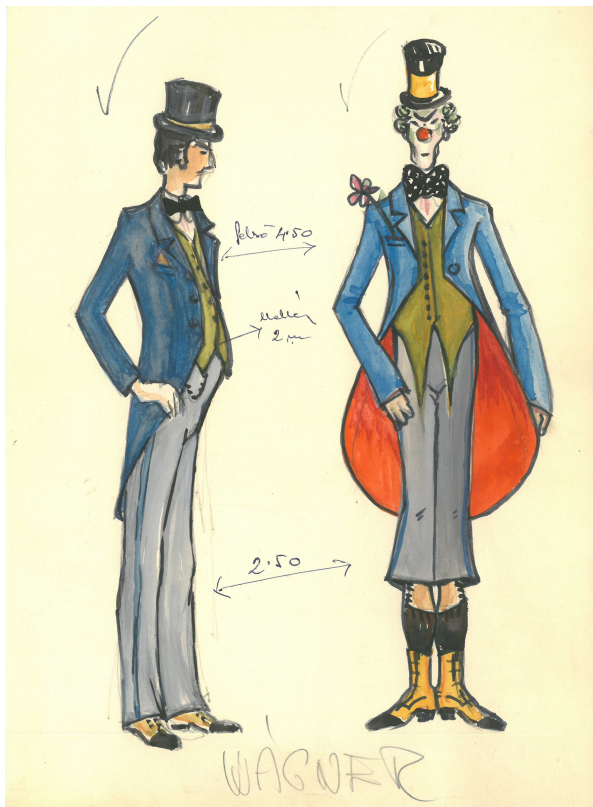
14. KÉP *Tűzijáték*, műsorfüzet, a borítón Pauer Gyula grafikája, 1974



15. KÉP Jelenet a *Tűzijáték* című előadásból, 1974, fotó: Fábán József



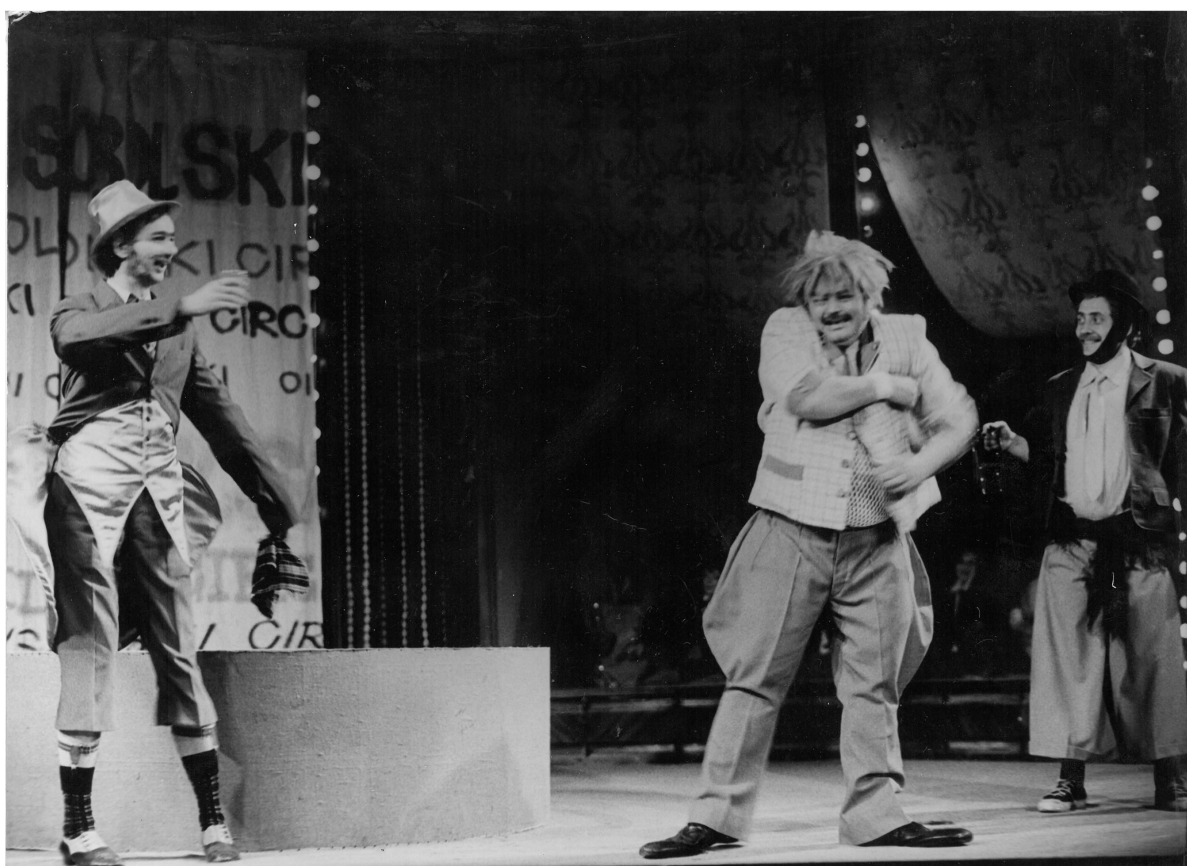
16. KÉP Jelenet a *Tűzijáték* című előadásból, 1974, fotó: Fábrián József



17–18. KÉP Pauer Gyula jelmeztervei, *Tűzijáték*, 1974



19. KÉP Pauer Gyula jelmezterve, *Tűzijáték*, 1974



20. KÉP Jelenet a *Tűzijáték* című előadásból, 1974, fotó: Fábrián József