

Színház és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

*Kortárs képzőművészek a hazai színházi
látványtervezésben az 1970-es, 80-as években*

Doktori disszertáció

Urbanovits Krisztina

2012

*Témavezető: Ascher Tamás
Egyetemi tanár*

Tartalomjegyzék

1	<i>Bevezetés</i>	3
1.1	A 70-es évek színházi fordulatának legfőbb előzményei	5
1.2	Hivatalos színházi élet és a második nyilvánosság a 60-as évektől	7
1.3	A 70-es évek színházi fordulata	11
1.4	A hazai látványtervezés helyzete a 70-es éveket megelőzően	12
1.5	A kortárs nemzetközi színház és tervezőművészet hatása	14
1.6	Tervezői seregszemlék	17
1.7	Rendezői és látványtervezői együttműködések	18
2	<i>Keserü Ilona</i>	20
1.1	Keserü Ilona játékterei	22
1.2	Major Tamás alkotótársaként	24
1.3	Szőke István alkotótársaként	30
1.4	Kísérletek egy szabadabb struktúrában	34
3	<i>A kaposvári színház a 70-es 80-as években</i>	36
4	<i>Pauer Gyula</i>	37
4.1	Pauer a színházi látványtervező	38
4.2	Látványtervek a Csiky Gergely színházban, majd a Nemzeti Színházban Tervek Zsámbéki Gábor rendezéseihez	40
4.2.1	A színhely anyagi valósága	41
4.2.2	A rendezői elképzelés megvalósítása a látványban	46
4.3	Pauer Gyula együttműködése Ascher Tamással	47
4.3.1	A pszeudo, mint megközelítés <i>(Az Ördögök, Zenés műfaj-az operett újrafogalmazása)</i>	49
4.3.2	A térképzés, mint eszköz	53
4.3.3	Kísérlet Erdély Miklóssal	55
4.3.4	Puritán tér – <i>Mester és Margarita</i>	57
4.4	Kaposvári mesedarabok	58
5	<i>Donáth Péter (1938-1996)</i>	60
5.1	A nyitány – <i>Rostand Cyrano</i>	62
5.2	Együttműködés Babarczy Lászlóval	62

5.2.1	Építmény üres térben	63
5.2.2	Elvont tér	64
5.3	Ács Jánossal való együttműködés - expresszív szürrealista látvány	66
5.4	Tervek Ascher Tamásnak – üres tér új hangvételben	67
5.4.1	A nemzeti mítosz újraélesztése – <i>János Vitéz</i>	69
5.5	Felszabadult játékosság díszlet nélkül	70
6	<i>Najmányi László</i>	72
6.1	Színpadképek Valló Péter rendezéseihez	74
6.2	Együttműködés Paál Istvánnal	75
6.3	Két Vihar előadás	78
6.4	Tervek a kaposvári színházban	79
7	<i>A 80-as évek – az új hullám</i>	81
7.1	Szikora János	82
8	<i>Rajk László</i>	83
7.2	Rajk László és Szikora együttműködése	84
7.3	A győri kísérlet	86
7.4	Tervek Fodor Tamás számára	91
9	<i>El Kazovszkij (1948-2008)</i>	92
7.5	El Kazovszkij színházi tevékenysége	95
7.6	El Kazovszkij és Szikora János együttműködése	96
7.7	Kazovszkij kísérlete – a Cselédek	101
10	<i>Összegzés</i>	103
11	<i>A források problémája</i>	104
12	<i>Tézisek magyarul</i>	105
13	<i>Tézisek angolul</i>	107
14	<i>Szakmai önéletrajz</i>	109
15	<i>Szakirodalom jegyzék</i>	111
16	<i>A dolgozat témájául szolgáló művészek látványtervei</i>	125
17	<i>Köszönetnyilvánítás</i>	142
I.	<i>Függelék – Képek jegyzéke, képek</i>	143
I./1	<i>Képek jegyzéke a képek adataival</i>	144
I./2	<i>Képek</i>	148

Bevezetés

Dolgozatomban a hazai színpadi látványtervezés 1970-es években bekövetkező fordulatát kísérelem meg bemutatni, olyan tervezők – Keserü Ilona, Pauer Gyula, Donáth Péter, Najmányi László, El Kazovszkij, Rajk László - munkásságán keresztül, akik képzettségüket tekintve ugyan nem díszlet-, jelmeztervezők, életművükben mégis kitüntetett szerep jut színházi munkáiknak.

A korszak, amit vizsgálok a 70-es 80-as évek, illetve Keserü Ilona tervezői munkássága révén a 60-as évek második fele. Bár a tárgyalt művészek egy része a 90-es években, sőt további évtizedekben is dolgozik színházban, ezeket a munkáikat nem érintem. Nem törekedtem tehát az egyes alkotók látványtervezői életművének teljes, részletezett feldolgozására; ehelyett egy korszakot próbálok bemutatni.

Állításom, amelyet a dolgozattal bizonyítani kívánok, hogy a magyar színházi élet 60-as évek végétől induló, de igazán a 70-es években kiteljesedő történeti jelentőségű átalakulásban meghatározó, kulcsszerepet töltöttek be a korszak legprogresszívebb színházi műhelyeihez illetve rendezőihez csatlakozó látványtervezők. A tervezői és rendezői munka közös útkeresése, egy egységes, közös színházi nyelv megtalálásának és kialakításának igénye jellemzi a tárgyalt időszakot. Ez az útkeresés az egyes rendezőegyénségek és a hozzájuk kapcsolódó látványtervezők munkáiban radikálisan különböző eredményeket hozott, természetesen, a jelenségben mégis közös a két művészeti terület addig nem látott kölcsönhatása, közös fejlődése és egymástól való tanulása.

A korszak fontos jellemzője, hogy a színházi életbe bekapcsolódó és a színházi nyelv megújításában kulcsszerepet játszó tervezők nagy része más területről; a képzőművészet, illetve az építészet felől érkezik a színházba.

Az általam kiválasztott művészek legfontosabb közös vonása, hogy személyükben a korszak hazai avantgárd művészetéhez, illetve annak köreihez, csoportjaihoz tartozó alkotók kerülnek be a hazai hivatalos színházi életbe. Pauer Gyula a neavantgárd képzőművészet kiemelkedő alakja. Donáth Pétert képzőművészeti indulása az avantgárdhoz köti, emellett Halász Péterék Színházában tevékenykedik. Az eredetileg vízügyi mérnök, majd performer, filmforgatókönyv-író, rockzenész, színházi társulat – Kovács István Stúdió – vezető Najmányi László is egyértelműen kötődik az avantgárd körökhöz. Hozzá hasonlóan az avantgárd

művészeti mozgalomhoz kapcsolódik az építészmérnökként végzett Rajk László, aki a 70-es évektől működő demokratikus ellenzék tagjaként jelentős politikai szerepvállalást is tett.

Keserü Ilona bár tételesen nem sorolható az újavantgárd irányzathoz, indulása, meghatározó kiállításokon és műhelyekben – Iparterv I., II., Budapesti Műhely – való részvétele mindenképpen a korszak progresszív köreihez kapcsolja. El Kazovszkij pedig Dzsán Panoptikumával a magyar performansz-művészet úttörő alakjává válik a 70-es 80-as években. Azért szükséges az általam tárgyalt tervezők művészi irányultságát tisztázni, mert azon túl, hogy egyikük sem tanult színházi tervező, vagyis „nem hivatásosként”¹ került színházi életbe; a közös művészeti gyökér az, ami a végtelenül különböző karakterű alkotókat összekapcsolja, és együttes tárgyalásukat indokoltá teszi. Színházi működésükkel - amely nem epizódyszerű, alkalmi „kirándulás” egy másik területen, hanem életműjük kiemelkedő része - egy korszak színházi fordulatának váltak a rendezők alkotótársaként meghatározó szereplőivé.

Abban a szemléletbeli fordulatban, amelyet dolgozatomban tárgyalni fogok, nemcsak az általam bemutatott tervezők játszottak kulcsszerepet. Az én szempontrendszeremet azonban meghatározza, hogy olyan tervezőkkel foglalkozok, akik más művészeti területről érkeztek és a korszak progresszív színházi műhelyeihez vagy rendezőihez csatlakoztak. Így nem térek ki a 70-es és a későbbi évtizedek egyik legkiemelkedőbb díszlettervezőjének, Székely Lászlónak a bemutatására, aki végzett és képzett tervezőként került a színházba. És nem elemzem azoknak az egyébként jelentős tervezőknek a munkásságát sem, akik olyan színházakhoz, vagy rendezőkhöz kötődtek, akik ebben progresszív folyamatban nem játszottak meghatározó szerepet.

A következőkben felvázolom a hazai színházi élet 60-as évek végén kezdődő a 70-es években kiteljesedő fordulatának előzményeit illetve a magyarországi látványtervezés fejlődését a tárgyalt korszakig.

¹ Bartha Andrea: Nem hivatásosok egy alkalmazott művészet szolgálatában. In: Magyar Építőművészet 1988/1 (11-16.old)

A 70-es évek színházi fordulatának legfontosabb előzményei

A II. világháborút követő magyarországi színházi útkeresést – az 1949 után bekövetkező politikai változás hatása mellett – a kapcsolódási pontok, egy erőteljes, progresszív tradíció folytonosságának hiánya jellemzi. Koltai Tamás több írásában² is rámutat, milyen nagy problémát jelent, hogy a két világháború közötti, hazai avantgárd művészet, annak irodalmi és színházi kísérletei szinte egyáltalán nincsenek hatással a hivatalos művészeti életre, így egy nagyon fontos fejlődési szakasz lényegében kimarad a magyar színháztörténetben.

Ez alól kivétel a fiatalon a Kassák körrel kapcsolatot tartó, a progresszív, kortárs - elsősorban német és francia - európai színházi irányzatokat jól ismerő Németh Antal színháza. Németh 1935 és 1944 között töltötte be a Nemzeti Színház igazgatói posztját. Irányítása alatt a színház előadásainak fő jellemzője, szinkronban a nemzetközi irányzatokkal, a naturalizmus meghaladása; a látványnak központi szerepet biztosító, újfajta színházi nyelv kialakítása.³

Ez a színház jelenthetett volna kapcsolódási pontot a későbbi színházi útkeresés számára. Mégis, a II. világháború utáni színházi fejlődésben a meglévő hagyományok közül a Thália Társaság, illetve a társaság tagja, később a Nemzeti igazgatója; Hevesi Sándor által még a századelőn meghonosított lélektani realizmust; a színpadi naturalizmust hívják elő, amely így újra meghatározó stílustendenciává válik.⁴

Súlyos következményekkel járt ez a visszanyúlás egy régebbi, már meghaladott hagyományhoz; ennek köszönhető, hogy a részletező, elbeszélő jellegű naturalizmus a színházi gondolkodásban, látványban és a színjátszásban is még hosszú évtizedekig uralkodó maradt.

Pedig a két világháború közötti magyar avantgárd művészet kitüntetett érdeklődéssel fordult a színház felé. 1925-ben Palasovszky Ödön létrehozta az első magyar avantgárd színházat; a Zöld Szamár Színházat, színpadi beszéd és mozdulat egységének megteremtését célzó, kórusokat és pantomim elemeket használó kísérleti előadásaival. A színpadi látványt a kor progresszív törekvéseinek megfelelően a konstruktivizmus uralta, tervezőként a Kassák kör kiemelkedő festője, Bortnyik Sándor tűnik föl, aki a színház emblematisztikus, névadó

² Koltai Tamás: Rendezők új hulláma in: Színházfaggató Budapest, 1978 (185-233 old.) Koltai Tamás: Miről, hogyan meddig vitázunk? In: Cselekvő színház Budapest, 1980 (415-475.old.)

³ István Mária: Látványtervezés Németh Antal színpadán Budapest, 1996

⁴ Koltai Tamás: Színházfaggató Budapest 1978 (61-62. old.)

festményét is készítette.⁵ Palasovszky főműve a Lényegre törő színház, amelyben a színházi formanyelv megújítását célzó elméleteit foglalja össze.⁶

Kiemelkedő jelentőségűek a Bauhaus tanáraként a Kassák körrel és így a magyar avantgárdal eleven kapcsolatot tartó Moholy Nagy Lászlónak a színház téralkotási kérdéseivel; valóság és illúzió problémájával foglalkozó elméleti írásai illetve gyakorlati tervezőként megvalósított látványtervei. (Offenbach: Hoffmann meséi, Puccini Pillangókisasszony)

A Kassák kör rendszeresen jelentetett meg teoretikusainak, Mácza Jánosnak és Németh Andornak köszönhetően, színházelméleti írásokat folyóirataiban; a MÁ-ban és a TETT-ben.

Fő színházi elméletírójuk, Mácza János Teljes Színpad c. művében, amely a magyar színházpedagógiai irodalom elindítója, a Bauhaus és Piscator színházát tekinti modellnek. „A Kassák kör színház teoretikusa „outsider” alkat, nem egyszerűen kívül állt a hivatalos kánonon, hanem olyan színházi alkotói folyamatokat generált, amelyek gyakorlati-kísérleti terep híján csak papírhoz...jutottak.”⁷

Uitz Béla és Bortnyik Sándor a konstruktivizmus szellemében alkotott színpadi terveket. 1924-ben a MA nemzetközi színházi különszámot jelenetett meg, négy nyelven, amelyben az európai színház formanyelvének lehetséges új irányait elemzik.

A magyar avantgárd művészet visszás helyzetét jelzi, hogy a hagyományosan a baloldalhoz, a munkásmozgalomhoz kötődő irányzatot nemcsak a jobboldali rezsim, hanem a háború utáni kommunista rendszer is elutasította. Így bár a magyar avantgárd színházi kísérletei, ha töredékes voltukban is, de hozzájárulhattak volna a magyar színházművészet későbbi fejlődéséhez, politikai és kulturális elszigeteltségük miatt a hazai hivatalos színházi életre semmiféle hatást sem gyakoroltak.⁸

A két világháború közötti európai avantgárd kitágította a színházi határokat és mint klasszikus hagyomány épült be a színházi nyelvbe. Brecht, Gordon Craig, Mejerhold, Artaud elméleti és gyakorlati munkásságához, mint élő tradícióhoz tudott kapcsolódni a háború utáni rendezőnemzedék; Giorgio Strehler, Peter Brook vagy Jurij Ljubimov színháza.

Magyarországon ezzel szemben a század elejének naturalizmusa maradt az élő hagyomány, melynek fő jellemzői, a lélektani igazságokat hitelesen közvetítő, aprólékos, részletező, realista előadásmód, amely nagy színészegyénségeken keresztül szólal meg. A színpadi

⁵ Szabó Júlia: Magyar aktivizmusművészete Budapest, 1981

⁶ Palasovszky Ödön: A lényegretörő színház Budapest, 1980

⁷ Jákfalvi Magdolna: Avantgárd-színház-politika Balassi, Budapest, 2006 (144.old)

⁸ Szabó Júlia: Magyar aktivizmusművészete Budapest, 1981

látvány feladata; az egyes helyszínek – szobabelső, szalon, kert – megteremtése szintén aprólékos részletezettséggel, rengeteg, lehetőség szerint korhű bútorral, festett háttérvásznakkal. Ugyanennek a hagyománynak a hozadéka a színház irodalmi szöveg illusztrációjaként való értelmezése, az úgynevezett „irodalom centrikusság”, amiről, szembeállítva az úgynevezett „színház centrikussággal” a Népszabadság hasábjain folyt hosszú és szenvedélyes hangú vita, 1971-ben.⁹

Hivatalos színházi élet és a második nyilvánosság a 60-as évektől

A változás a 60-as években indul el, amikor az 56 utáni konszolidáció eredményeként a korszak szellemi életében párhuzamosan működik a hivatalos művészeti élet; ugyanakkor elindul a második nyilvánosság¹⁰ részeként, az akkor „amatőrnek”, „underground-nak” nevezett művészeti mozgalom. A 60-as évek „amatőr mozgalma”, szemben a két háború közötti avantgárd elszigetelten maradt kísérleteivel nagyon fontos hatást gyakorolt a hivatalos színházi életre. Egyes rendezőegyeniségek – a Szegedi Egyetemi Színpadot vezető Paál István, az Universitas meghatározó rendezője Ruszt József – révén közvetlen kapcsolat és átjárás működött a két területen. A direkt kapcsolódások mellett megkerülhetetlen az a szellemi kisugárzás, amellyel ezek a csoportok hatottak a hivatalos színházi élet azon alkotóira, akik ismerték és követték munkájukat.

A 60-as évek magyar színházi életének központja Budapest, a korszakot meghatározó markáns rendezőegyeniségek a fővárosban vezetnek színházakat.

A Madách Színházat Ádám Ottó neve fémjelzi, aki 1956-tól rendezője, majd főrendezője, 1972-től 1989-ig pedig igazgatója a színháznak. Ádám Ottó „szép színházat”¹¹ – amely nézői szempontból a korszak egyik legsikeresebb színháza - a lélektani realizmus uralma jellemzi; előadásaiban az emberi lélek belső világának feltérképezésére tesz kísérletet.

Ennek a színházeszménynek a tökéletes ellentétét képviseli Kazimír Károly, aki 1961-től főrendezője, 1972-től 1989-ig pedig igazgató főrendezője a Thália Színháznak. Egészen

⁹ Koltai Tamás: Miről, hogyan meddig vitázunk? In: Cselekvő színház Budapest, 1980 (415-475.old.)

¹⁰ Jákfalvi Magdolna: Avantgárd-színház-politika Balassi, Budapest, 2006 (186.old)

¹¹ Koltai Tamás: Ádám Ottó szép színháza in: Színházfaggató, 1978

különböző stílárís elemeket vegyítö előadásival, klasszikus darabokba illesztett kortárs dokumentum szövegeivel egyfajta publicisztikai, közéleti színházat próbált megvalósítani. Népművelői-népszínházi késztetése a 70-es években eposzok és nem színpadra írott klasszikusok bemutatásában teljesezik ki, ekkor már a Körszínház bevonásával.

A Várkonyi Zoltán (1962-től főrendező, 1971-től 1979-ig igazgató) vezette Vígszínház egyrészt őrszi a népszerű, nagy egyéniségekre alapuló polgári színjátszás hagyományát, ugyanakkor a 70-es évektől folyamatos a törekvés valamiféle korszerűsödéssre, nyitásra. Így a Horvai István által rendezett Csehov - trilógia két előadásához (Három nővér, Cseresznyés kert) meghívják David Borovszkij orosz látványtervezőt, Jurij Ljubimov rendszeres alkotótársát, majd pedig magát Ljubimovot is a Bűn és bűnhödés megrendezésére.

A Nemzeti Színháznak 1945 és 1962 között igazgatója, majd pedig főrendezője Major Tamás. A színházat az 50-es évek kötelező dogmatikus darabjai mellett sokszínű, klasszikus repertoár jellemezte és olyan eltérő alkatú és ízlésű rendezők jelenléte Major mellett, mint Gellért Endre, Marton Endre és - ekkor még – Várkonyi Zoltán.

1950-es évek első budapesti vendégszínházain találkozik Major a Berliner Ensemble előadásaival, amelyek rendezői életében új korszakot nyitottak. „Akkor döbbsentem rá, hogy új színházi anyanyelvet kell tanulnunk”¹² Az ezt követő rendezéseiben a brechti színházeszményt próbálja megvalósítani és heroikus, konfliktusokkal teli küzdelmet folytat azért, hogy társulatot alkalmassá tegye a lélektani realizmussal szögesen ellenkező játék és gondolkodásmód elsajátítására. Személyes kapcsolatba kerül Brecht társulatának több tagjával és mindent megtesz azért, hogy a magyar közönség is láthassa előadásaikat.¹³

A hivatalos színházi élettel párhuzamosan jelentkezik az „amatör mozgalom”; az induló dátum 1961, amikor az Egyetemi Színpad keretein belül létrejön az Universitas, az egyetem színházi csoportja.¹⁴ Ruszt József rendező egyénisége határozza meg az együttes arculatát, aki az Universitással párhuzamosan a debreceni Csokonai Színház rendezője. Az együttes tagjai közül indulnak a korszak későbbiekben meghatározó színházi csoportjait létrehozó alkotók; Halász Péter, Bálint István (Kassák Stúdió, majd Lakásszínház) és Fodor Tamás (Orfeo majd később Stúdió K.) is.

¹² A Nemzeti Színház 150 éve Budapest, 1987 (172.old)

¹³ Koltai Tamás: Major Tamás Budapest, 1986 (97-98.old)

¹⁴ Nánay István: Profán szentély Budapest, 2009, Fordulatok I., II. szerk.: Várszegi Tibor Budapest 1992

Fodor Géza szerint az Universitas jelentőségét bizonyítja, hogy a korszakban – 60-as évek eleje - három fontos szellemi fórum létezik: a Nagyvilág, a Valóság és az Universitas.¹⁵

A korszak kultúrpolitikájának köszönhetően ezek az egyetemi csoportok mutathattak be először olyan színdarabokat, amelyek hivatalos színházi bemutatására nem lett volna esély.

A repertoár határainak feszegetése mellett ezeknek a csoportoknak úttörő szerepe van a színházi formanyelv megújítására törekvő folyamatban; művészi alternatívát állítottak a hivatalos színházzal szemben, amelyet ugyanakkor folyamatosan inspiráltak és amely eredményeiket beépítette.

A „másik” egyetemi csoport, melynek 1965-től Paál István lett a művészeti vezetője; a Szegedi Egyetemi Színpad. Előadásait erőteljes társadalmi és politikai töltet jellemezte. Az Universitashoz hasonlóan jellemző a „kockázatos” színdarabok színre vitele, így mutatják be 1969-ben Déry Tibor korai dadaista művét, az Óriáscsecsemőt, vagy az erkölcsi példázatként értelmezett Petőfi rock-ot és Kőműves Kelement, Paál István rendezésében.

A Szegedi Egyetemi Színpad Grotowski szellemi örökségét és színházeszményét fejlesztette tovább; a színész szellemi és fizikai jelenlétének intenzitására épülő előadások a közösségi alkotás erejét fejezték ki.

1969-ben Halász Péter, Bálint István és Koós Anna elhagyták az Universitást és megalapították a Kassák Ház Stúdiót, annak betiltása után, pedig a „magánszférába” vonultak vissza és 1974-től Halász Dohány utcai lakásában hoztak létre előadásokat. Halászné színházának szellemisége rendkívül fontos inspirációt jelentett a dolgozatomban tárgyalt egyes alkotók - Ascher Tamás, El Kazovszkij, Rajk László, Najmányi László - számára, Donáth Péter személyében pedig a színház egy tagja kerül be a hivatalos színházi életbe. Előadásai a színészi jelenlétnak, a színházról való gondolkodásnak olyan lehetőségeit, új útjait képviselték, amelyek a korszak hivatalos színházi életéből teljesen hiányoztak.

„Ez volt az első eset, amikor úgy éreztem, hogy a színház valami élő dolog, valami olyasmi, amiből ráismerek az életre, arra, ami fontos. Humor és borzalom elegyedik, olyan, mint az élet...”¹⁶

Halászné színházát az „önazonosság színházának” nevezte Ascher Tamás; „Egyáltalán nem „játszottak”...Egy tömény, sűrített közegbe helyezték magukat, de ők önmaguk maradtak. Nem volt színészkedés, nem volt mimikri...az elementaritás hiányzott akkor a színházi életből. A színházcsinálást megmérgezte...a konfliktusok kerülése, a riadalom bármi

¹⁵ Fodor Géza: A Halász In: Színház Halász Péter különszám 1991/10-11

¹⁶ Beszélgetés a Kassák Színházról – Ascher Tamás hozzászólása Aktuális Levelek (AL) 11 1985 tavasz

kimondásától. Ettől lett olyan felületes, locsogó, unalmas az, amit polgári színháznak neveznek.”¹⁷

Sok szálon kapcsolódott a Halász Színházhoz a Najmányi László által 1971-ben alapított Kovács István Stúdió, amely 1976-ig működött. A különböző művészi területek képviselőit – köztük Rajk Lászlót is - tömörítő csoport helyspecifikus előadásai, a hagyományos nézőtér és színpad közötti válaszfal lebontására törekedtek. Jellemző a színpadi történések korábban rögzített hangfelvételekkel való kísérete, ezek szimultán, vagy időben elcsúsztatott alkalmazása.¹⁸ Najmányi, mint a csoport vezetője és irányítója írta a szövegeket és forgatókönyveket, az előadások közös munka eredményeként jöttek létre.

A korszak jelentős alkotóműhelye az eredetileg képzőművészek kezdeményezésére megalakult Orfeo csoport, amelynek külön zenei, képzőművészeti, bábos és színházi „tagozata” volt. A színházi rész meghatározó alakja lett Fodor Tamás, aki aztán létrehozta saját társulatát, a Stúdió K.-t. Az Orfeo, Halász Péterék színházához képest egy radikálisan más utat képviselt; tevékenységüket erőteljes politizáltság jellemezte. Fodor Tamás megfogalmazása szerint; Halászné az autonómiát képviselték, az Orfeo az oppozíciót.¹⁹

A 60-as évek végére tehát körvonalazódott a színházi élet kettős struktúrája: működnek a hivatalos kereteken kívüli egyetemi, amatőr együttesek illetve az ezekből alakult, tulajdonképpen „független” csoportok.

Mindezek mellett pedig az évtized végén, a 70-es évek elején jelentkezett egy új rendezőgeneráció, amelyik hasonlóképpen elégedetlen volt a korszak hivatalos színházával, de nem a struktúrán kívül, hanem intézményes keretek között kereste a lehetőséget a színházi kifejezés és gondolkodásmód megváltoztatására.

¹⁷ Ascher Tamás: Az önazonosság színháza. In: Színház Halász Péter különszám 1991/10-11

¹⁸ Schuller Gabriella: Najmányi László és a Kovács István Stúdió in: Balkon 2007

http://balkon.c3.hu/2007/2007_6/01najmányi.

¹⁹ Fodor Tamás: Oppozíció, vagy autonómia In: Színház Halász Péter különszám 1991/10-11

A 70-es évek színházi fordulata

A 70-es években, a hivatalos színházi életben egy új, fiatal rendező generáció jelentkezik, amelynek tagjai jelentős pozíciókhoz jutnak, jellemzően vidéki színházakban. Ez a jelenség fontos változásokat gerjesztett a hazai színházi életben, amelynek centruma egészen addig, hagyományosan a főváros volt. Az aczéli kultúrpolitika kedvelt technikája, hogy a művészi területek önállóan gondolkodó alkotóit és tevékenységüket megpróbálja ellenőrzött keretek között tartani; ennek a módszernek a jellegzetes megnyilvánulása volt a „távoli” vidékre helyezni és ott szemmel tartani a korszak új rendező hullámának kiemelkedő tagjait.

Így lesz 1971-től a szolnoki színház főrendezője, majd igazgatója Székely Gábor, a kaposvári színház főrendezője és igazgatója Zsámbéki Gábor, ugyancsak 1971-től, a kecskeméti színház főrendezője Ruszt József, és így kerül a hivatalos színházi életbe; a pécsi színházba, rendezőként, az egyetemi színpados múlttal rendelkező Paál István.

Egy évtized múlva hasonló helyzetbe kerül Szikora János, aki a győri színház művészeti vezetője lesz, igaz csak két évig.

A 70-es évek fő színházi törekvése az egységes, közös művészi nyelvet beszélő együttes, társulat létrehozása, amelynek segítségével a magyar színház választ találhat az egyre égetőbb kérdésre: hogyan tud az elbeszélő, részletező, leíró naturalizmus makacsul élő hagyományának évtizedek óta hurcolt terhétől megszabadulni? „Hogy lehet kikerülni az anekdotikusság, a beszűkült kisrealizmus csapdáit?”²⁰ A kivételes helyzet, hogy fiatal rendezők „kaphattak” színházat, formálhattak társulatot, döntően szabta meg a válaszadás módjait.

Fontos felismerése a korszak új színházi műhelyeinek, hogy egy új, korszerű színházi nyelv kialakításának szerves része a vizuális nyelv megújítása. Vagyis a színpadi látvány szerepének és fontosságának a megértése nélkül nem képzelhető el a színház korszerűsítése.

A fő irányvonal az egy síkban gondolkodó, az előadásnak passzív látványkeretet adó, a századforduló festőiségét konzerváló szemlélettel való leszámolás, és ehelyett, a darab belső talmait működtető, drámai erőter megteremtése.²¹ Ebben a felismerésben legmesszebb a

²⁰ Koltai Tamás: Rendezők új hulláma in: Színházfaggató Budapest, 1978 (204.old)

²¹ Koltai Tamás: Alkalmazott képzőművészet? In: Színházfaggató Budapest, 1978 (318-319.old)

kaposvári és a szolnoki színház jutott a 70-es években, de ugyancsak fontos eredményeket ért el, ha nem is egy színházhoz kötődve Paál István és később Szikora János is.

A színpadi látvány újraértelmezésének ebben a döntő folyamatában főként a társművészetek területéről, elsősorban a képzőművészet felől érkező alkotók játszottak kulcsszerepet. És ez nem véletlen: az általuk beszélt vizuális nyelv már régen elszakadt a realizmustól; absztrakt, elemelt, stilizált látványban gondolkodtak és ezzel az egészséges, friss szemmel tudtak ránézni a színházra is.

Érdeemes röviden megvizsgálni, hogy egészen eddig a fordulatig, milyen fejlődési szakaszokon ment keresztül a hazai látványtervezés.

A hazai látványtervezés helyzete a 70-es éveket megelőzően

A XX. század első felében a színház egészét, így a látványtervezést is uraló stílustendencia a részletező, elbeszélő naturalizmus. Az ezzel határozottan szembemenő, két világháború közti avantgárd színházi kísérletei, ahogy már korábban kitértem erre, elszigeteltségüknél fogva nem tudtak ezen a helyzeten változtatni. Az első fontos fordulat – a már szintén említett – Németh Antal színháza, amely a színpadi látvány meghatározó szerepére épített.²² Igazgatása alatt a kor haladó európai törekvéseinek megfelelően a színpadi tervezőművészet uralkodó stílustendenciája az „antinaturalizmus” lett. Az általa rendezett előadások díszletének és jelmezének alapkonceptiója minden esetben tőle származott; szcenikai elképzeléseit, melyek modern fénytechnikával kísért, konstruktív színpadképek voltak, állandó tervezőtársaival: Jaschik Álmossal, Horváth Jánossal, Varga Mátyással, valamint Fábri Zoltánnal valósította meg. Németh Antal tehát szinkronban a nemzetközi színházművészet legprogresszívebb irányzataival, egy a színpadi látványt központba állító, a modern technika vívmányait felhasználó színházat teremtett. Az előadások látványának stílusorientációja a szecesszió dekorativitásától – Jaschik Álmos – egészen a rideg, konstruktív szemléletig – Horváth János, Varga Mátyás – terjedt.

Az 1945 utáni színházi életet három, már a háború előtt is meghatározó, nagy tervező – Oláh Gusztáv, Fülöp Zoltán Varga Mátyás, illetve mellettük jelmeztervezőként; Nagyajtai Teréz -

²² István Mária Látványtervezés Németh Antal színpadán Bp. 1996

tevékenysége határozta meg. A korábbi konstruktív-expresszív térszemléletből folyamatosan tolódtak el az 50-es évek kötelező realizmusának irányába. Ebben a realizmusban valójában a századelő színházának naturalista, történeti hűségre törekvő, festői tendenciái élnek tovább. A díszletek hagyományos anyagok (díszletvászón, fa) intenzív megfestésével járulnak hozzá egy-egy millió megteremtéséhez. Jellemzőek az egyes felvonások közti nehézkes átdíszítések. A világítástechnikának szinte elenyésző szerepe van; a színdarabok változó napszakainak meghatározásában segít.²³

A tervezőképzés helyzete:

1950-ben indul el a díszlet és jelmeztervező képzés, amelynek az Iparművészeti Főiskolán találnak helyet. Az intézményes képzés azonban 1964-től egészen 1978-ig, vagyis 14 évig szünetel. A tervezőképzés megszűnésének ténye szorosan összefügg a dolgozatomban tárgyalt jelenséggel, vagyis, hogy a magyarországi látványtervezés megújításában nagy számban vettek részt más területekről érkező művészek.

1978-ban indul újra a képzés, ekkor már a Képzőművészeti Főiskolán.

A 60-as években kezdődik el a hazai látványtervezésben az a folyamat, amely a 70-es évek egységes, nagy átalakulásához vezet. Ebben a folyamatban fontos szerep jutott a 60-as évek Nemzeti Színházának; az elsősorban Major Tamás és Marton Endre nevével fémjelzett periódusnak, ahol a látványtervekben a tér újraértelmezésének igénye jelenik meg.

Major és Marton megértette, hogy a díszletnek és a jelmeznek le kell mondania a kötelező stílustörténeti, korfestői valóság-hűségről; újra előtérbe került a stilizáció kérdése. A kortárs képzőművészet jelentős képviselőinek – Hintz Gyula, Bálint Endre, Borsos Miklós – bevonásától illetve külföldi tervezőművészek - Josef Svoboda, Vladislav Vychodil, Bojan Stupica – meghívásától remélték a színpadi látvány megújulását. Az eredmények azonban vegyesek lettek.²⁴

Már 1957-ben próbálkoztak Hintz Gyulával, aki Marceau Tojás c. darabjának díszletét vetítéssel oldotta meg, majd Vörösmarty Csongor és Tündéjéhez tervezett jól tagolt teret. Mindkét előadást Marton Endre rendezte.

²³ Scenographia Hungarica Budapest, 1973

²⁴ Bögel József: Magyar scenográfia a felszabadulás után in: Színház 1985/12 (41-44.old.) 1986/1 (46-48.old.)

Bálint Endre egy elvontabb, konstruktívabb térkombinációra tett kísérletet Shakespeare Machbeth-jéhez, illetve Madách Az ember tragédiájához készített terveiben. Mindkettőt Major Tamás rendezte.

Borsos Miklós Aiszkülosz Oreszteiájához, - Marton Endre rendezésében - plasztikus kialakítású, archaizáló díszletet tervezett.

Bár az európai látványtervezés két meghatározó alakját; Josef Svobodát (Shakespeare Lear király, rendezte: Marton Endre) és Vladyslav Vichodilt (Kafka-Barrault-Max Amerika, rendezte: Major Tamás) is sikerült meghívni vendégként, a tervezőként és rendezőként is jelentős Bojan Stupica pedig két előadást is létrehozott (Miloslav Krleza Léda, Marin Drzic Dundo Maroje) a „híres” külföldi művészek munkái nem illeszkedtek ahhoz a színházi közeghez, amit a korszak Nemzeti Színháza jelentett, így jelenlétük nem hozta a remélt változást.²⁵

A változás 1967-ben következik be, amikor Major Tamás először hívja Keserü Ilonát tervezni a Nemzetibe, akivel 9 éven át tartó együttműködésben alakítottak ki közös, egységes színházi nyelvet.

A kortárs nemzetközi színház és tervezőművészet hatása

Problematikus a 70-es évek magyar színházát és tervezőművészetét nemzetközi kontextusba helyezni, hiszen az ország politikai helyzetének köszönhetően, Európa nyugati felének színházi eredményeiről nehezen lehetett tájékozódni. A magyar rendezők korlátozottan jutottak csak külföldre, vendégszínházzal pedig főként a keleti blokk bizonyos társulatai és előadásai látogatták meg Magyarországot. Ez a helyzet a 80-as évek második felétől már enyhült, véglegesen pedig a rendszerváltással oldódott meg.

Fontos áttekinteni, hogy melyek azok a színházak, kik azok a rendezők, akik előadásikon, vagy hírükön keresztül eljutottak Magyarországra és hatást gyakoroltak a magyar színházi életre.

²⁵ A Nemzeti Színház 150 éve Budapest, 1987 (176-183.old.)

1959-ben játszott először Magyarországon a Berliner Ensemble; előadásaikkal később rendszeresen jelentkeztek. Ahogy már korábban szó volt róla, Brecht előadásai Major Tamás színházi gondolkodására voltak nagy hatással. Major esetében nem igaz az elszigeteltség; kiemelt helyzetének köszönhetően sokat utazhatott Európába, sok előadást látott, érdeklődése fókuszában azonban elsősorban a brechti színházeszményt képviselő, illetve az azt tovább fejlesztő alkotók: Benno Besson és Giorgio Strehler rendezései álltak.²⁶

Rendkívül nagy sajtóvisszhangot keltett Peter Brook két előadásának hazai vendéjátéka; 1964-ben a Lear király, 1972-ben pedig a Szentivánéji álom. Koltai Tamás „Hogyan játszik színház a Royal Shakespesre Company vendéjátéka után?” című vitaindító cikke nyomán, a művészeti közéletet lázba hozó vitafórum alakult ki az Új Írásban.²⁷

Zsámbéki Gábor hangsúlyozta, hogy Brook elsősorban nem ezzel a két előadásával, hanem az Üres tér c. művével hatott a magyar rendezőkre; azzal a gondolattal, hogy mindent kisöpör a színházból, ami avítt, üres és halott.²⁸

Pilinszky János cikke, majd a Beszélgetések Sheryl Sutonnal c. írása²⁹ nyomán jutott el a szélesebb közvéleményhez Robert Wilson színházának híre, amely több színházi alkotó – főként Ascher Tamás - számára jelentett inspirációt.

A kaposvári színház társulata pedig egyszerre szembesülhetett Európa legjelentősebb színházcsinálóiival, amikor 1974-ben a Zsámbéki Gábor által rendezett Ahogy tetszik-vel szerepelt a Varsóban megrendezett Nemzetek Színháza Találkozón, ahol Peter Stein, Ingmar Bergmann, Giorgio Stehler és Ariane Mnouchkine előadásai voltak láthatók.

Értelemszerűen teljesen más volt a helyzet a keleti blokk színházaival. A szovjet (orosz), a cseh, a lengyel színház rendezőinek és tervezőinek munkáit gyakrabban lehetett látni, illetve egyes alkotók dolgoztak is Magyarországon. Ezek az országok - Szovjetunió, Lengyelország, Csehszlovákia - kivételesen erős színházi központok, ahol a színpadi tervezőművészet a rendezői munkával teljesen egyenrangú, autonóm művészeti ág.

A szovjet (orosz) színházi élet meghatározó alakjának, Anatolij Efosznak mind elméleti írásai, mind rendezései fontos viszonyítási pontot jelentettek a magyar rendezők számára.³⁰

²⁶ Koltai Tamás: Major Tamás Budapest, 1986

²⁷ Koltai Tamás: Cselekvő színház Budapest, 1980 (442-460.old)

²⁸ Mihályi Gábor: A Kaposvár jelenség Budapest, 1984

²⁹ Pilinszky János: Beszélgetések Sheryll Sutonnal in: Pilinszky János összegyűjtött művei Budapest, 1993 (115-187. old.)

³⁰ Koltai Tamás: Major Tamás Budapest, 1986 és Mihályi Gábor: A Kaposvár jelenség Budapest, 1984

A Jurij Ljubimov által vezetett moszkvai Taganka Színház több előadással is szerepelt Magyarországon, többek között a nagy hatású Hamlettel. Ljubimov vendégként rendezett a Vígszínházban, később Szolnokon és a Nemzeti Színházban is. Alkotótársa, David Borovszkij szintén többször tervezett díszletet, ugyancsak vendégként.

A kor szovjet tervezőművészetét fő tendenciaként, a 20-as évek orosz konstruktivizmusához való visszanyúlás jellemzi. Ezen belül képvisel egy sajátos, költői látásmódot David Borovszkij. Díszletterveinek jellegzetessége a „nagy gesztusra épülő látvány”³¹, amikor egy főszereplő elem határozza meg a díszlet egészét, mint például Ljubimov Hamletjének körfüggőnye, vagy a Jefremov által rendezett Ivanov klasszikus, timpanonos, futónövény indákkal belepett, monumentális díszlethomlokzata.

A világhírű, cseh rendező Ottomar Krejca – akinek színháza Zsámbéki Gáborra gyakorolt nagy hatást – látványtervezője, Josef Svoboda is dolgozott vendégként a Nemzeti Színházban, Vladyslav Vichodil és Bojan Stupica mellett. Josef Svoboda, a kor színpadi tervezőművészetének meghatározó alakja, a színpadot nem statikus állóképként, hanem állandó mozgásban lévő, kinetikus konstrukcióként értelmezte.³² Színpadképeinek meghatározó elemei a sikló, emelkedő vetítívásznak, az optikai játékokra lehetőséget adó tükrök, illetve a modern fénytechnika összes eszköze. Kísérleteit *Laterna Magica* néven összegezte, utalva ezzel a filmművészet eszközeinek felhasználására.

A korszak lengyel színházában általános tendencia a kortárs képzőművészet nyelvén megszólaló színpadi látvány. Két jelentős iskola különíthető el; a krakkói és a varsói iskola.³³ A két iskola közül a progresszívebb a krakkói, melynek kiemelkedő képviselője Tadeusz Kantor képzőművészeti színháza, a Cricot 2, amely a happening és a színház határán mozog. Ugyancsak a krakkói iskola képviselője az 1962-ig a Nova-Hutai Üzemi Színházban a korszak legradikálisabb díszlettervező műhelyét vezető Josef Szajna, akinek díszleteit funkcionalizmus és szürrealista látásmód jellemzi.³⁴

A lengyel színház legnagyobb hatású alkotója a korszakban mind a magyar, mind a nemzetközi színházi élet tekintetében, Jerzi Grotowski. Annak ellenére, hogy a wroclawi Teatr Laboratorium előadásait nem láthatták Magyarországon, a hazai egyetemi színpadi

³¹ Mihályi Gábor: A Kaposvár jelenség Budapest 1984 (313.old)

³² Wegenast Róbert: Josef Svoboda színpada in: Színház 1970/6 (26-28.old.)

³³ Marta Fik: A mai lengyel díszlettervezés in: Színház 1978/11 (21-27.old.)

³⁴ Marta Fik: A mai lengyel díszlettervezés in: Színház 1978/11 (21-27.old.)

mozgalomban jelentős kultusza alakult ki Grotowski színházeszményének; legalábbis annak, ami eljutott belőle hozzánk. Az Universitas tagjai még 1965-ben, egy wroclawi fesztiválon látták Grotowski *Állhatatos hercegét*, ami akkor nagy hatást gyakorolt a társulatra. A mester előtti főhajtásul el is készítették a *Pokol nyolcadik köre* c. előadásukat, de aztán sem az Universitas, sem a belőle kiváló csoportok nem haladtak tovább ebben az irányban.³⁵ Grotowski szellemisége igazán Paál István szegedi egyetemi színpadi rendezéseit határozta meg. A szegedi együttes tagjai elkészítették és „kézről kézre” adták Grotowski elméleti műveinek magyar nyelvű változatát.³⁶

Tervezői seregszemlék

A legfontosabb fórum, ahova akadálytalanul lehetett eljutni a magyar alkotóknak és ahol a nemzetközi tervezőművészet legfontosabb eredményeit lehetett látni, az 1967 óta két évente megrendezésre kerülő Prágai Quadriennálé³⁷ volt. Emellett pedig, a köztes időszakban, a kisebb volumenű Novi Sadi Triennálé.

Mindkét találkozón nagy számban vettek részt hazai tervezők; így a dolgozat témájául szolgáló alkotók is. Ezeken a fórumokon a részvétel – különösen a Prágai Quadriennálén – egyrészt fontos művészi elismerés, másrészt rendkívül hasznos információ: sűrítve lehetett látni, hol tart az európai látványtervezés.

Fontos magyar kezdeményezés volt az 1974 és 1980 között három évente jelentkező Miskolci Triennálé.³⁸

³⁵ Nánay István: *Profán szentély* Pécs, Alexandra, 2007 (94-95.old.)

³⁶ Várszegi, Tibor: *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*, magánkiadás 1990 (65.old.)

³⁷ Belitschka Scholz Hedvig: *PQ 75'* in: *Művészet* 1976/7 (21-23.old.)

³⁸ Országos Díszlet és Jelmezterv Triennálé Miskolc 1974, 1977, 1980

Rendezői és látványtervezői együttműködések

A dolgozatomban tárgyalt művészek egy részének látványtervezői munkássága színházi műhelyekhez kötődik: Pauer Gyula és Donáth Péter legerősebben Kaposvárhoz kapcsolódik. Pauer a 70-es évek végétől követte kaposvári rendezőit a Nemzeti Színházba, majd a Katona József Színházba, de ezzel párhuzamosan még dolgozott a Csiky Gergely Színházban is, Donáth pedig csak pályája végén és akkor is elenyészően keveset tervezett Kaposváron kívül. Najmányi gyakorlatilag „bejárta” az egész országot, szinte nincs olyan vidéki színház ahol ő ne fordult volna meg. Az ő esetében nincs sem színházi műhelyekhez, sem rendezőegyeniséghez való szoros kötődés, az ő művészi stratégiája világos és egyszerű: oda megy, ahova hívják.

Keserü Ilona, El Kazovszkij és Rajk László esetében figyelhető meg erősen a rendezőegyeniségekhez és az általuk képviselt színházeszményekhez való ragaszkodás; látványtervezői munkásságuk meghatározott rendezőkkel való szoros együttműködések mentén írható le.

A vizsgált művészek látványtervezői munkássága radikálisan eltérő alkatuk, illetve a rendezők és színházak által járt utak különbözősége miatt, más és más eredményekhez vezetett. Ugyanakkor fellépésük egy döntő jelentőségű színházi fordulat bekövetkeztében játszott fontos szerepet. Ennek a szerepnek a pontos megvilágításához, működésük jelentőségének bebizonyításához, eltérő megközelítéseik miatt egyenként mutatom be az egyes tervezőket.

Itt térek ki arra, hogy az általam vizsgált művészek látványtervezői életműve csak részben feldolgozott, bár számos cikk, részleges elemző írás látott napvilágot, nagyobb lélegzetű összefoglaló munka tervezői működésükről alig született.

Ez alól kivétel Keserü Ilona, akinek színházi terveit Radák Judit szakdolgozat formájában mutatta be.³⁹ Pauer Gyula Múcsarnokbeli életmű kiállításán ugyan nagy számban voltak láthatók színpadi tervei, illetve előadás fotók és a megjelent nagy Pauer-könyv⁴⁰ értékes és fontos rendezői interjúkat tartalmaz, ez azonban nem jelenti a tervezői oeuvre teljes

³⁹ Radák Judit: Keserü Ilona játéktér és jelmeztervei. 2003, ELTE Művészettörténet szak

⁴⁰ Pauer MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest 2005

feldolgozását. (Jómagam Pauer, Keserü, és Najmányi kaposvári működését szakdolgozatban mutattam be 1998-ban.)⁴¹

A székesfehérvári Szent István király Múzeumban Donáth Péter halála után megrendezett kiállítás katalógusában Géger Melinda írt tanulmányt Donáth színházi terveiről.⁴²

El Kazovszkij teljes életműve jelen pillanatban is feldolgozás alatt áll.

Najmányi László és Rajk László látványtervezői munkáját csak előadás kritikák és néhány művész interjú mutatta be.

Jellemző az eddig megjelent elemzések szemléletére, hogy az alkotók tervezői működését képzőművészeti munkásságuk felől közelítik meg, a színházi tevékenységet a „nagy egész” szeleteként értelmezik. Én arra teszek kísérletet, hogy az egyes tervezői életműveket – ahol ez lehetséges - önálló, autonóm, önmagában is megálló egységként fogjam föl és színházi kontextuson belül értelmezzem.

Vannak ugyan művészek, Keserü Ilona és El Kazovszkij, akiknek látványtervezői működése csak képzőművészeti törekvésekkel együttesen, azok elválaszthatatlan részeként elemezhető. Az általam tárgyalt többi művész esetében azonban, úgy gondolom, szuverén színházi alkotókról beszélhetünk, akik képzőművészeti, mérnöki vagy építészeti tevékenységük témáit, törekvéseit sajátos módon építették be színpadi tervezői munkájukba és hoztak létre teljesen önálló, színházi kontextuson belül értelmezhető látványtervezői életművet.

A következőkben egyenként, műveiken keresztül elemzem és mutatom be az egyes alkotókat. Nem törekszem látványterveik teljes körű bemutatására. Színházi életművükön belül megpróbálok tendenciákat, fejlődési pontokat kimutatni, megvizsgálom milyen módon hatottak munkájukra az egyes rendezőegyénségek vagy színházi műhelyek, amelyekhez kötődtek, illetve hogy ők maguk hogyan alakították, befolyásolták a rendezők gondolkodását, és a színházak arculatát.

⁴¹ Urbanovits Krisztina Az új avantgárd képzőművészet és a kaposvári színház a 70-es években. 1998 ELTE Művészettörténet szak

⁴² Donáth Péter (1938-1996) Székesfehérvár, Szent István király Múzeum katalógus, 1997

Keserü Ilona

Keserü Ilona 1958-ban végzett a Képzőművészeti Főiskola festő szakán többek közt Bernáth Aurél és Szőnyi István tanítványaként; legfőbb mesterének Martyn Ferencet tekintette. A színházi tervezőművészetbe már érett festőművészként kapcsolódott be.

1967 és 1976 között 21 színpadi látványtervet hozott létre. Díszleteit játéktereknek nevezte, ami tervezői munkájának lényegét érinti. Olyan funkcionális és esztétikai tereket hoz létre, amelyek hagyományos színváltózás nélkül, bizonyos elemek változtatásával és átalakításával teremtik meg egy előadás közegét.

Keserü Ilona számára világos, hogy a színpadi látványtervezés és a képzőművészet önálló műfajok, ugyanakkor, mivel tervezői munkássága és képzőművészeti tevékenysége párhuzamosan haladt, a két műfaj folyamatosan reflektált egymásra, látványterveiben sokszor fogalmazott meg olyan kérdéseket, amelyek először festőként kezdték foglalkoztatni.

Sőt vannak kifejezetten olyan képzőművészetből induló problémái (pld. gubanc-motívum – Szentendrei Vízkereszt vagy amit akartok) amelyeket a színház segítségével tudott végigjárni, térben is kibontani.

„Nem azt kellett csinálnom, hogy legyen eggyel több díszlettervező, aki működik a pályán...ha egy független képzőművészt kérnek fel színházi munkára, pontosan azt várják tőle, amit ő hozzá tud tenni, a saját művészetével...⁴³

Először tehát érdemes megvizsgálni, hogy a látványtervekkel egy időben mik voltak a fő képzőművészeti törekvései, megfigyelni hogyan hatott egymásra a két terület és megnézni mit jelentett mindez a színházban. A vizsgálat szempontjai a szín, az anyaghasználat és a térképzés.

Keserü 1962-es olaszországi útja hatására alakultak ki absztrakt festészetének állandó visszatérő témakörei: kavicsok ábrázolása, egy úgynevezett belső forma-gubanc, vagy labirintus-gubanc motívum, illetve a vízre, hajzuhatagra utaló – olasz barokk művészet által is inspirált – hullámzó, áramló formák. 1962-ben, Rómában használt először ezüstös anyagokat, ennek a kísérletnek a folytatásaként festette meg Ezüstös kép / Város című művét. A „legenda

⁴³ Elhangzott Radák Judit és Zádor Tamás Keserü Ilonával 2004 márciusában, a Ludwig Múzeum felkérésére készített interjújában.

szerint” ez a festmény indította el Keserü színházi pályafutását; a művet látva mondta Major Tamás, hogy a képet színpadon is el tudja képzelni és azután hívta meg tervezni a Nemzeti Színházba.⁴⁴

A 60-as illetve a 70-es évek másik fő tendenciája képzőművészetében a merész színhasználat, élénk, rikító színek alkalmazása; a 60-as években határozott színpreferencia a vörös, rózsaszín, narancs uralma, később ez a színskála gyarapodott. (1968 Forma, Közelítés c. sorozat.) A színek tobzódása, karakterizáló szerepének bátor használata jelmezterveiben mutatkozott meg. (Bertalannapi vásár, A luzitán szörny, A szecsuáni jólélek, Színház a cethal hátán, Diákszerelem, Vízkereszt, vagy amit akartok.)

Az 1960-as évek közepétől a festett felületek mellett Keserü Ilona képein megjelennek a különböző anyagok applikálásai. Az 1964-es Templom c. képen fémszerkezetek, 1965-ös Színésznő emlékére c. képen csipke applikációk láthatók. 1966-tól Joseph Beuys és Alberto Burri hatására foglalkozik még változatosabban és intenzívebben különböző anyagokkal.⁴⁵ Elkezd különböző szövésű nyersvásznakkal dolgozni, amelyeket különböző módokon helyez el a felületen. Ezeket a kísérleteit aztán vászondomborításnak nevezi; ilyen vászondomborítással készül 1969-es Közelítés c. sorozata. Applikált felületű munkái jellemzője, hogy az egymásra helyezett különféle anyagok szinte plasztikává alakulnak, szétfeszítik a kép kétdimenziós terét. A vászon a színpadon is egyik kedvelt anyagává válik, és tervezői munkájának ez lesz az egyik fő sajátossága; az anyaghasználat merészsége, a látszólag össze nem illő anyagok alkalmazása – durva zsákvászon, juta, madzagok, szúnyogháló, vessző, spárgák, cérnák, selymek. (A luzitán szörny, A szecsuáni jólélek, Színház a cethal hátán)

1967-től jelentkezik a balatonudvari paraszt barokk sírkövek hatására egy új tematika a festészetében: a sírköves képek. A sírkő motívum aztán számtalan látványtervében köszön vissza (Színház a cethal hátán, A szecsuáni jólélek)

Keserü képzőművészeti kísérletei folyamatosan érintik a téralakítás, térképzés kérdéseit, amelyekre majd látványterveiben ad választ. Monumentalitás iránti igénye jelentkezik, amikor a 70-es években festményeit egy szemközti tűzfalra vetíti ki; az is felmerül benne, hogy képeit tűzfalra kéne festeni. A performansz művészet felé közelítenek azok az enviromentális

⁴⁴ Keserü Ilonával beszélget Zwickl András. In: Hatvanas évek katalógus (szerk.: Nagy Ildikó, MNG) Budapest, 1991 (142.old) illetve elhangzott a Keserü Ilonával általam készített interjúban is.

⁴⁵Keserü Ilonával beszélget Zwickl András. In: Hatvanas évek katalógus (szerk.: Nagy Ildikó, MNG). Budapest, 991. (144.old.)

kísérletei, amelyeket Balatonudvaron végzett; egy spontán akció keretében faliszőnyeget terített egy sírdombra, aztán színes, sírkőmotívumos papírnyomatokból kirakta a sírhoz vezető utat. Merészebb ötlete volt, hogy a balatoni országút felett műanyagból készült, sírkő formájú, színes, felfújható íveket álmodott. A környezet átrendezésének, a meglévő épített és természeti környezethez való viszonyulásnak a gondolata majd a szentendrei Vízkereszt díszlettervében mutatkozik meg.) Ezekben az enviromentális ötletekben is megmutatkozik igénye a festészet kereteinek áttörésére, érzi a plasztikus megformálás és téralakítás iránt, vonzalma a monumentalitás iránt. „A léptékhez van közöm, a nagy léptékhez...Egyáltalán az, hogy én tudok formát létrehozni. Nemcsak felületet tudok alakítani.”⁴⁶

Keserü Ilona játékterei

Keserü díszleteit játéktereknek nevezi, ahol minden elem egyrészt dekoratív látványelem, másrészt a tér által számára megadott jelentés hordozója, vagyis a tér olyan összefüggésrendszer, aminek saját szabályai vannak. Saád Katalin ezt nevezi „megszerkesztett játéktérnek”.⁴⁷ Ezek a mindig szigorú, konstrukciós elvek szerint építkező terek nem igényelnek hosszadalmas változásokat, átdíszítéseket, egyes elemek ki-vagy bevitele, áthelyezése teremt új tereket.

Radák Judit Keserü látványtervezői munkásságát elemző szakdolgozatában rendkívül részletesen és alaposan csoportosította díszleteit térkonstrukciók szerint.⁴⁸ Ez az osztályozás azonban színházi szempontból sokat nem árul el. Ami fontos, hogy Keserűnél vannak jellegzetes és ismétlődően visszatérő díszletmegoldások; az emeletes fa vagy fém konstrukció, amelynek szintjeit, elemeit mindig nagy lépcsők kapcsolják egybe; ilyen a Vágóhidak Szent Johannája, az Amphitryon, a Szeget szeggel, a Heilbronni Katica, a Mi történt a Fórumon? és a II. Richárd színpadképe, illetve vannak mozgatható, színpadra begurítható térelemek; ez jellemzi a Lysistraté, a Cselédek és a Bertalannapi vásár, A szecsuáni jólélek, Színház a cethal hátán látványát.

⁴⁶ Keserü Ilonával beszélget Zwickl András. In: Hatvanas évek katalógus (szerk.: Nagy Ildikó)(MNG). Budapest, 1991. (148.)

⁴⁷ Saád Katalin: A megszerkesztett játéktér. *Színház*. 1972. IV.(14-18.)

⁴⁸ Radák Judit: Keserü Ilona játéktér és jelmeztervei. 2003, ELTE Művészettörténet szak

Keserü Ilona színházi tevékenysége bizonyos rendezőegyénségekhez kapcsolódik, elsősorban Major Tamáshoz, Szőke Istvánhoz. Mindkét rendező saját, akkori színházeszményeinek, - amely mindkettejük esetében egy a naturalizmustól elszakadó, expresszív, stilizált színházi nyelvet jelent - megvalósításához talált benne olyan szövetségesre, aki előadásaihoz megteremtette a rendezői mondandójukat legérzékletesebben kifejező vizuális közeget.

Nem véletlen, hogy mindehhez egy képzőművésztől kaptak segítséget. A hazai képzőművészet vizuális útkeresése már régen elszakadt az ábrázoló realizmustól; absztrakt, elemelt, stilizált látványban gondolkodtak és képviselőik ezt a friss szemléletet hozták a színházba.

„Majornak arra volt szüksége, hogy hozzam a képzőművésznek azt a dinamikáját, azokat a látványelképzeléseket, amik a képek erejéből jönnek.”⁴⁹

Ez az újszerű képzőművészeti látásmód, ami egyfelől vérfrissítésként hatott, magában hordozta a problémákat is. Keserü tervezői nagysága és fogytékosságai is ugyanarról a töről fakadtak: ugyanaz a nagy erejű vizuális fantázia, ami lázba hozta és inspirálta a rendezőket, tudott gát és akadály lenni, amikor nem abba az irányba akart haladni, amerre az előadás elindult. Éppen ezért Keserü színházi működését rengeteg konfliktus kísérte. „Hajlamos voltam, hogy olyasmit képzeljek a színpadra, ami lejátsza az egészet, ami mint látvány túl erős, túl agresszív.”⁵⁰

Legsikerültebb munkáiban azonban nagyhatású és erőteljes vizuális elképzelései ösztönzően hatottak a rendezői alapkoncepcióra és meghatározták, ugyanakkor szolgálták az előadást. Színpadtervei sosem realista elképzelések, mindig elemelt látványban gondolkodik. Az egyes valós helyszínek megteremtéséhez mindig megpróbál olyan jelzéseket, elemeket, anyagokat használni, amelyek a nézői fantáziát segítségül hívva utalnak a valóságra.

Legfontosabb látványtervezői újítása anyaghasználata; olyan anyagokat hoz be a színpadra, amiket odáig nem volt szokás használni. Fontos művészi felfedezés volt számára, hogy bizonyos jól ismert anyagok, - mint kedvelt matériája, a vászon – eredeti használati körükből kiragadva, a színpadon, egészen mást jelentenek, mint a valóságban. Így lesz például A szecsuáni jólélekben a szürkére festett, vastag, fellógatott jutavász, a szegénynegyed esős, nyomasztó közegének megjelenítője. Vagy így szolgál fel-le húzható előfüggönyként ugyanebben az előadásban, a hatalmas méretben megjelenő, finom szövésű szűnyogháló.

⁴⁹ Elhangzott a Keserü Ilonával általam készített interjúban. 2009 június 24-én

⁵⁰ Radák Judit és Zádor Tamás idézett interjúja Keserü Ilonával

Keserü színházi elképzeléseire – saját bevallása szerint – sokkal inkább rendezők és rendezői világok hatottak, mint tervezők. A külföldiek közül elsősorban Peter Brookot színháza, akinek Párizsban illetve Budapesten látta előadásait, Ariane Mnouchkine, a (szovjet) orosz színház, illetve a Bulandra előadásai voltak számára meghatározóak.⁵¹

Az első két tervezését – Vizsgálat és Vágóhidak Szent Johannája, amelyek jelmezeit még Vágó Nelly készítette – leszámítva a díszletet és a jelmezt is mindig ő tervezi, ami látványainak páratlan gondolati és stiláris egységét biztosítja; az előadás minden látványeleme egy szigorú és következetes vizuális kompozíció része. Az egy kézben tartott látvány az általam tárgyalt többi tervező közül El Kazovszkij és Pauer munkáiban is nagyon fontos, ha nem is mindenhol valósul meg ennyire következetesen.

Munkamódszere lényege, hogy tervei együtt születtek a próbafolyamattal. Rengeteget ült a próbákon, rengeteg rajzot készített, így a színészekkel és a rendezővel együtt alakultak, csiszolódtak elképzelései a látványról.

Major Tamás alkotótársaként

Már többször esett szó arról, hogy Major Tamás számára a követendő színházeszmény a brechti, erősen politizáló, baloldali, „osztályharcos”, morális állásfoglalásra kész színház. Ehhez keresett megfelelő kortárs darabokat, illetve klasszikusokat is ebben a felfogásban rendezett. Major rengeteget utazott (utazhatott) így alkalma volt számos előadást megnézni külföldön; Benno Besson rendezéseiből és előadásainak látványterveiből számos elemet átvett és alkalmazott saját előadásaiban.

A 60-as évek második felében világszerte jelentkező, általános tendencia a látványtervezésben, a színpad önfeltárása, illetve színpad jellegének hangsúlyozása; kitakart szuffitákkal, reflektorokkal, málló színpadi falakkal⁵². Ebbe a tendenciába illeszkedtek Keserü Nemzeti Színházbeli tervei, amelyek állandó, visszatérő eleme a puritán, konstruktív, lépcsős emelvényrendszer.

⁵¹ Elhangzott a Keserü Ilonával általam készített interjúban 2009 június 24-én

⁵² Scenographia Hungarica, Budapest 1983 (14.old.)

Peter Weiss Vizsgálat című, politikai - dokumentarista darabja teljesen egybevágott Major törekvéseivel. A darabot 1965-ben rendezte meg Piscator a berlini Volksbühnén, ugyanakkor felhívást intézett a német színházakhoz, a darab egyidejű bemutatására. Major Tamás 1967-ben vette elő a Vizsgálatot és kérte föl Keserűt első közös munkájukra. (Akkor még csak a díszlet megtervezésére.)

Keserű nagy utat járt be a kezdeti tervektől a végső látványkonceptió kialakulásáig. Nagy hatással voltak rá auschwitz-i útja során látott, az ottani barakkokról készült mérnöki precizitású, tusrajzok. Kereste, hogy lehetne ezeknek a sraffozott tusrajzoknak valamiféle vizuális jelenlétet biztosítani a látványban. A végeredmény; egy arénaszerű, félköríves, steril, fehér tér lett. (1.kép) A darab egyetlen helyszíne a tárgyalóterem; Keserű lépcsőzetes emelvényrel teremtett statikus és nyomasztóan zárt teret, amelynek a világítóan fehér, magas támlájú székek voltak a meghatározó látványelemei. A tusrajzok végül az egyes felvonásokat elválasztó, föl és leereszkedő rácson jelentek meg. Már itt megmutatkozott Keserű színpadképeinek fő jellegzetessége, a látvány keménysége; szigorú, konstrukciós elv végig vitele az egész térben.

Az 1968-as *Vágóhidak Szent Johannáját* ugyanez a szigorú, kemény látvány jellemezte még; a szinte üres színpad közepét egy háromszintes, átlátható, forgószínpadra helyezett, lépcsős vasemelvény foglalta el. Ebben az első két előadásban Keserű szerepe, hogy Major utasításait követve, megfelelő teret hozzon létre a színdarab számára.

A *Vágóhidak Szent Johannájában* azonban már megjelent az emberi test szoborként való ábrázolásának Keserűt rendkívül foglalkoztató és később visszatérő problémája. Major ötlete nyomán, a darab egy bizonyos pontján, a forgószínpadon megjelent az éhező tömeg. A forgás során egyes alakokat már megfagyva látunk viszont, a végén pedig már csak ruhafogasszerű jelenésként. A lécekből és rongyokból összetákolt ember-jelzések az első „ember-szobrok” a színpadon, ez a kérdés később különböző variációkban – *A Raszpljujev nagy napja* tömésekkel megnagyobbított testeiben, illetve a *Cselédek* emberi alakot lépcsővel egybekomponáló szobrában - fogalmazódik meg újra terveiben.⁵³

Major és Keserű együttműködésének első igazán eredményes állomása *Peter Weiss A luzitán szörny* című művének, 1970-ben bemutatott előadása. A darab egy ENSZ jelentés alapján, a gyarmatosítók bennszülöttek feletti, kegyetlen, kizsákmányoló uralmát mutatja be.

⁵³ Elhangzott a Keserű Ilonával általam készített interjúban 2009 június 24-én

Koltai Tamás a 70-es évek rendezőinek új hullámáról szóló írásában⁵⁴ emelte ki, hogy Major, saját életművén belül is, új hangot ütött meg ezzel az előadással. Nagyban épített a bennszülötteket alakító főiskolás fiatalok energiáira és lendületére, a mű száraz adatközlő jellege feloldódott a szongokkal, koreografikus mozgásokkal, táncokkal, nagy szavalókórusokkal megtűzdelt, az „amatőr mozgalom” közösségi szemléletét is tükröző, felszabadult játékban. A felszabadult játékosság megteremtésében pedig kiemelt szerep jutott a látványnak.

Az előadás a Katona József Színház Nemzetihez képest kis színpadán kapott helyet, ahol akkor még nem volt zsinórpadlás. A színpadtér technikai nehézségeket leküzdő, fölényes kezelése bebizonyította, hogy Keserü rugalmasan tud alkalmazkodni bármilyen színpadi körülményhez. Az előadásban nem volt hagyományos díszlet; az üres tér hátsó részében színes és natúrszínű kötelek lógtak, amelyek a legkülönbözőbb helyszíneket – őserdő, kávéültetvény – jelenítették meg, illetve a kórus számára választottak le egy külön teret. A hurkolt, megtekert köteleknek, amelyek Keserü képzőművészeti gubanc-kísérleteire is reflektáltak, praktikus és drámai funkciója is volt; egyrészt a különböző bádog, vagy gyékény kellékeket lehetett rájuk aggatni, másrészt a darab egy pontján, mint golyózapor hulltak le és temették maguk alá a szereplőket.

A díszlet nagy találmánya a központban álló szörny figurája; egy kerti ernyőre applikált, különféle hulladék anyagokból és tárgyakkal építkező hatalmas fej, melynek alapanyaga jutavászon volt. (2. kép) Keserü itt kamatoztathatta vászondomborítás-kísérleteinek eredményeit, amelyek a keményvászon hajlíthatóságában, formázhatóságában rejlő lehetőségeket tárták fel.

Az előadás elején a csukott ernyő nem volt figyelemfelkeltő, nem volt jelen a térben. Azután maguk a szereplők állították fel; a fej felfújta magát, megdagadt, életre kelt, vagyis élő, mozgó díszletelem lett. A szereplők belakták a fejet, a kezüket, lábukat vagy bizonyos tárgyakat dugták ki a szörny orrán, száján.

(Keserü emlékei szerint a próbára meghívott Alexander Trauner - Trauner Sándor- a Párizsban élő festőművész-fotográfus, Oscar-díjas díszlettervező ötlete volt, hogy a szörnyfejből lógnak ki tárgyak vagy emberi végtagok.)⁵⁵

⁵⁴ Koltai Tamás: Rendezők új hulláma In: Színház faggató Budapest 1978 (185.old)

⁵⁵ Radák Judit és Zádor Tamás idézett interjúja Keserü Ilonával, illetve elhangzott a Keserü Ilonával általam készített interjúban 2009 június 24-én.

A pop art hétköznapi élet banális jelenségeit felhasználó, ironikus tárgyszemlélete jelent meg a szörny alkotóelemeiben; maga a fej egy kerti napernyőre applikált jutavászon zsák, a fülek lavórok, a szemek közlekedési táblák, a zsák további részein színes filcdarabok, madzagok, zsinórok, hulladék anyagok lógtak.

Az előadás másik báb-figurája, a diktátor érdemrendekkel ékesített, ember nagyságú, kitömött groteszk báb-alakja volt, amelyet a szereplők rúdra erősítve hordoztak.

A jelmezeket következetesen végigvitt koncepció alakította: a mezítlábas bennszülöttek egyszerű, alul elvarratlan vászon ruháit piros, narancs, lila kendők egészítették ki. Ennek tökéletes ellenpontjaként a gyarmatosítók vastag ékszerekkel hangsúlyozott, vakító fehér szafari ruházatot viseltek: fehér zoknit, rövid, vagy hosszú szárú nadrágot, zakót és elegáns kalapot.

Major visszaemlékezéseiben kiemelt helyre teszi az előadást, ugyanakkor fontos, hogy ennek a felszabadult, játékos hangvételnek nem lett folytatása a pályáján.⁵⁶ Keserű maga is egyik legsikerültebb művének érezte A luzitán szörny látványtervét.⁵⁷ Kialakításában saját munkamódszerével dolgozhatott; a díszlet folyamatosan alakult a próbák során, együtt haladva a színészek és a rendező munkájával.

A Majorral való együttműködés következő, még elmélyültebb, még kiérleltebb állomása **Brecht A szecsuáni jólélek** című művének 1972-es színpadképe. Fontos összegzése volt ez Major brechti színházról, színjátszásról való elképzeléseinek. Megpróbálta megértetni, hogy a szikárabb, a szereppel bizonyos távolságot tartó színészi fogalmazás, a közfelfogással ellentétben, egyáltalán nem jelent érzelmmentességet; „Tehát akinek nincs érzelme, az egyszerűen nem tud Brechtet játszani.”⁵⁸ Ugyanakkor le akart számolni azzal az érzelgős, szentimentális játékmóddal, ami Gellért Endre 1957-es bemutatója óta a darabhoz tapadt.

A színpadképben Major Benno Besson 1970-es berlini rendezését tekintette követendő mintának. (Látványtervező: Ezio Toffolutti) Besson előadásában a színpad uralkodó eleme a kétszintes, deszkalapokból álló, óriási, lépcsős faszerkezet. A fa mellett meghatározó szerepet kaptak a háttérben lógó, vagy az egyes díszletelemeket kiegészítő különböző szövetek; - ilyen

⁵⁶ Koltai Tamás: Major Tamás Budapest, 1986 (116.old.)

⁵⁷ Saád Katalin: A megszerkesztett játéktér Színház 1972/4 16.old

⁵⁸ Koltai Tamás: Major Tamás Budapest, 1986 (96.old.)

Vang, a vízárus házának csövéből kilógó, vizet imitáló drapéria – valamint az egész színpadot beborító papírhulladék.⁵⁹

Bár Keserü színpadképe alapvetően ezen az elképzelésen alapult, a végeredmény markánsan és karakteresen tükrözte egyre kiérleltebb tervezőművészetét.

A budapesti A szecsuáni jólélek díszlete a Nemzeti Színház egész színpadát betöltő, hatalmas kétszintes deszkaépítmény volt, amelynek részeit bonyolult lépcsőrendszer kapcsolta egybe és választotta szét. A faszerkezet kisebb kigurítható elemekkel egészült ki, amelyek a különböző helyszíneket jelenítették meg; így Sen Te gerendavázú, drapériával bélelt házát, vagy a virágmintás falú dohányboltot. Vang, a vízárus házát – a berlini előadáshoz hasonlóan – a színpad előterében lévő íves fémlemez jelezte.

A deszkaépítmény felett hatalmas, meggyűrt, szürkére festett jutavászon darabok lógtak, amelyek a szecsuáni szegénynegyed, esős, nedves, nyomasztó közegét próbálták megjeleníteni. A jutavászon-rongy megint csak a pop art szemléletet tükrözi; hétköznapi értelemben hulladék, a színpadon viszont hatáskeltő elem lehet és sajátos szépséget hordoz. Az óriási faszerkezet felső szintjének egyik lépcsője, a háttér jutavászon „rongy horizontjába”⁶⁰ vezetett, ami az építménynek nyitott, lezáratlan jelleget adott. A nyitóképen óriási, ezüsttel lefújt drótszúnyogháló csíkok lógtak a színpad előtt, amelyek áttetsző túllfüggöny képzetét keltették.

Szecsuán színvilágát a tompa szürke uralta, ennek harsány, groteszk ellentéte volt a gömbökkel és aranyzsinórokkal túldíszített léggömb kosár, amin a Fény fiai, az istenek megjelentek. Rikító öltözékükkel, a fejükön lévő, plexiből készült, sárga glóriával Keserü azt a fajta giccses akarta megfogalmazni, ami a falusi templomok túldíszített, festett szobrait jellemzi.⁶¹ (3. kép)

A szecsuáni jólélek jelmezeiben – amelyek a központi jelmezzraktárból összeválogatott ruhák voltak – saját gyerekkori emlékeinek, a 30-as, 40-es évek öltözeteinek világát próbálta felidézni. Így egy heterogén anyag állt össze, mindegyik ruhával gyerekkorának valamelyik jellegzetes figurájára utalt. A színvilágban bátran használta a szürke ellenpontjaként a rózsaszínt és annak árnyalatait, ami megjelent a díszletben; Sen Te kigurítható házából a felső szintre vezető lépcső színében, és a jelmezben, Sen Te öltözékében.

⁵⁹ Szeredás András: Vázlat a mai scenográfia történetéhez in: Színház 1981/8 (41-48-old.)

⁶⁰ Saád Katalin: A megszerkesztett játéktér Színház 1972/4 16.old

⁶¹ Elhangzott a Keserü Ilonával általam készített interjúban 2009 június 24-én.

Keserü szereti a színészek pótrészekkel való kitömését és a maszkokat. Három csoportra osztja maszkjait. A első; egy hosszas kísérletezés során kialakított, kombinációs eljárással készülő, rugalmas, archoz tapadó, de a teljes arcot nem fedő, a száját szabadon hagyó maszk. (Ezt használta A szecsuáni jólélekben) (4. kép)

A második; amikor megfesti a színészek arcát és a festés kölcsönöz egyfajta maszk-jeleget. (Például a Raszpljujev nagy napja c. előadásban a szereplők arcára festett sötét csíkok)

A harmadik pedig, amikor a színészek arcához rugalmas anyagból „tömést” rak (Szintén a Raszpljujev nagy napjában, illetve A szecsuáni jólélekben). A tömések kiterjedhetnek bizonyos testrészekre, vagy az egész testre, mint A szecsuáni jólélek rendőrének kitömött kesztyűvel magvalósított, túlméretezett keze, nyaka álla. A test kitömése már a plasztikai megformáltság felé mutat, a felé a korábban már idézett probléma felé, ami a színész „kiterjedésének” megváltoztatásával, élő, mozgó „szobrot” próbál létrehozni. (Keserü szerint ezt később El Kazovszkij valósította meg jelmezeiben.)⁶²

Egy korábbi történeti korszak, a késő reneszánsz és kora barokk építészeti és festészeti motívumainak a korszerű megidézésére és újragondolására adott alkalmat az 1973-ban bemutatott *Színház a cethal hátán* c. előadás. (Hubay Miklós darabja.) A díszlet, amely egy XVI. századi vármetszet alapján készült, egy vesszőkből font, íves, kétszintes vázszerkezet volt, kisebb nyitható-csukható egységekre osztva. Meghatározó látványelem volt a begurítható, a burkolatán brokátot imitálóan megfestett barokk trónus és két óriási, két méteres, csörömpölve-nyikorogva mozgó mobil szobor, amelyek fém pálcákból és lapokból készültek. A mobil szobrokat Haraszty István készítette, aki szobrászi működésével az általam tárgyalt tervezők közül többek munkájához is hozzájárult. (Keserűvel a Heilbronni Katica és a Cselédek látványterveiben működött együtt)

A jelmezeknél is korabeli forrásokat használt, (például egy Esterházy köntöst) és ezek alapján a ruhák egy részén ráapplikált díszek jelentek meg, mint óriás, felnagyított hímzések.⁶³ Festőként a 60-as évektől izgatta a különböző anyagok együttes alkalmazása, azonban az előadás jelmezeire applikált díszek nem csupán érdekes képzőművészeti megoldások voltak. Keserü szerint meghökkentő plasztikákként jelentek meg. A korabeli forrásokat pedig nem egyszerűen mintaként használta; a jelmezek nem akartak hasonlítani a történelmi ruhákhoz, egy erős motívumot kiemelve és fölnagyítva – barokk hímzés - utaltak az akkori viseletre.

⁶² Elhangzott a Keserü Ilonával általam készített interjúban 2009 június 24-én

⁶³ Radák Judit és Zádor Tamás idézett interjúja Keserü Ilonával

A Majorral való együttműködésnek, ha úgy tetszik záróakkordja az 1975-ös **Ben Johnson** mű, a **Bertalannapi vásár** bemutatása. (Ezután már csak 1976-ban dolgoztak együtt a II. Richárdban.) A teret uraló mozgatható emelvényeszerű fémszerkezet fölött színes cirkuszi ponyva foglalt helyet, az előadás a vásári komédiák világát és színjátszását próbálta megidézni, a kritikai megítélés alapján nem túl sikeresen.⁶⁴ A színpadon elhelyezett drapériák és a szereplők ruháinak harsány, tobzódó, életteli színei, és a jelmezek groteszk humorú karakterábrázoló képessége az előadástól függetlenül hozott létre stílusosan egységes, nagyon erős látványt. (5 - 10. kép)

Szőke István alkotótársaként

Szőke István Marosvásárhelyen végzett színészként, majd ezután települt át Magyarországra és végezte el a Színművészeti Főiskola rendező szakát. Rendezői alkata nem tette lehetővé, hogy hosszabb ideig horgonyozzon le egy színházban, így pályafutását folyamatos „vándorlás” jellemzi. (Kecskemét, 25. Színház, Kaposvár, majd a 80-as évektől is több színház.) Végletekig felfokozott, az érzelmi szélsőségeket kereső, szenvedélyes rendezéseiben színészeit állandóan határhelyzetekbe sodorta. A színészek nem kaptak alapos, részletező, elemző instrukciókat tőle; a próbafolyamat legelejétől a maximális hőfokon kellett égniük, ez mesterségesen gerjesztett az állapot Ascher Tamás szerint⁶⁵ minden rendezését egyfajta abszurd felé vitte el, és ez adott semmihez sem hasonlítható, egyedi karaktert munkájának. Szőke különösen vonzódott a zenés darabok, az operett, a musical, népszínmű világához, amelyekhez ugyanezzel a módszerrel nyúlt és aminek köszönhetően a könnyebb műfaj darabjai is szokatlan drámai mélységgel, szenvedélyességgel szólaltak meg nála.

Szőke István felfokozott, szélsőségeket kereső színháza legerőteljesebben Keserü Ilona tereiben működött. Ebbe a közös munkába tulajdonképpen Keserü „hozta” és tovább is fejlesztette a Major rendezésekben kiérlelt jellegzetes puritán térelemeket; a lépcsős emelvényeket, dobogókat, ugyanakkor új elemek is megjelennek; mint pld. az árnyképekkel operáló kifeszített vászon. (Büchner: Leonce és Léna, Szuhovo Kobilin: Raszpljujev nagy napja) Kettejük együttműködése a kezdetektől – Szőke vizsgarendezése; **Büchner: Leonce és Léna** 1972, Ódry Színpad - fogva rendkívül szoros, elválaszthatatlan, közös gondolkodás eredménye volt.

⁶⁴ Koltai Tamás: Bertalannapi vásár in: Cselekvő színház Budapest, 1980 (165.old.)

⁶⁵ Mihályi Gábor: A Kaposvár jelenség Budapest, 1984 (391.old)

Szőke első komoly sikere, *Kleist Heilbronni Katicája*, melyet 1974-ben mutattak be Kecskeméten. Az egyszerű, puritán tér egy monumentális stabil és egy folytonosan átalakuló elemből építkezett. A színpadot három oldalról körülfogó, kétszintes ajtó és ablaknyílásokkal tagolt, hatalmas szürke faépítmény felső szintjeire két oldalról vaslépcsők vezettek. A faszerkezet előtt, a színpad közepén egy masszív fadobogó állt, amelynek felfüggesztett peremrészei föl-le mozogva hoztak létre változatos tereket. Szőke nem látványos és mesés színpadi illuzionizmussal közelített Kleist romantikus művéhez, a szerelmi szenvedély szélsőségei és vakságai érdekelték, ennek a felfogásnak a kereteit jelölte ki pontosan és egyszerűen a látvány.⁶⁶ Az előadás végén, egyfajta Keserü gesztusként, az egymásra találó szerelmesek; Sugár gróf és Katica helyett Haraszty István két mozgó mobil szerkezete jelent meg.

1975-ben mutatta be a 25. Színház *Szuhovo-Kobilin Raszpljujev nagy napja* című művét. (Az eredeti cím: Tarelkin halála.)

Keserü térelképzelései közül a legegyszerűbb eszközökkel elért legvilágosabb, legtisztább tértagolás ebben a látványtervben mutatkozott meg. A 25. Színház kis színpadát teljesen kitágító térnek volt egy három oldalról világos sávokkal lezárt középrésze, egy a nézőteret és a színpadot összekapcsoló szürke járása, és egy hátsó folyosója. A középtér tengelye egy fémlemezekből álló, kinetikus szerkezetet idéző forgóajtó, ami a hangsúlyosan horizontális térbe vertikális dinamikát hozott. A megemelt, lépcsőkön megközelíthető színpad egyik oldalán egy ketrec, tér a térben, a másik oldalon asztalként is funkcionáló lépcsős dobogó helyezkedett el. A dobogó és a színpad lépcsőfokai hierarchiafokokat jeleztek, amelynek csúcsát a dobogó tetejének „asztallapja” jelentette. (11. kép)

A színpadkép meghatározó eleme volt a hátul kifeszítve végigfutó fehér vászon, amelyre a szereplők árnyképei vetődtek.

Kristálytisztá, konstruktív logikával ritmizált, hármas tagolású színpadkép jött létre. A hármas tagolás a színpad szintjeit is érintette, a mélyebben lévő előszínpadot lépcsős dobogó kapcsolta a középtérhez, arról pedig szintén lépcső vezetett a legmagasabb, vászonnal határolt térbe. A hátrafelé nem szűkülő, hanem nyíló és táguló tér Böszörményi Katalin szerint a távol-keleti képzőművészet perspektíva szemléletét tükrözte.⁶⁷

⁶⁶ Szeredás András: Heilbronni Katica Kecskeméten in: Színház 1974/4 (25-28.old.)

⁶⁷ Böszörményi Katalin: Raszpljujev nagy napjának színpada in: Színház 1975/5 (7-12.old.)

Ebben az előadásban valósította meg Keserü legbátrabban és legszélsőségesebben a szereplők maszkokkal, tömésekkel, pótrészekkel való karakterizálását. A darab fantasztikus realizmusához illeszkedő, szélsőségesen fogalmazó, jellegzetes Szőke-előadás nyelvezetébe teljesen illeszkedtek a szereplők egyes karaktervonásait fölnagyító, eltúlzó tömések és jelmezek. (12. kép) Ilyen a Kopilovvá vedlő Tarelkin kopasz gumiálarca, kiálló műfogsora, bozontos szemöldöke, az érdemrendekkel kipárnázott vállú Raszpljujev zabálásoktól földuzzadt teste, Varravin varázslót idéző hófehér arca, hosszú fekete ruhája és parókája, vagy Oh rendőrkapitány Dali-bajsa. Az egyes alakok, Keserü szándékai szerint, mint élő, mozgó szobrok jelentek meg.

Bár rendezői alkata alapvetően eltért a színház akkori meghatározó rendezőinek habitusától, Szőke István több évig működött sikeresen és eredményesen Kaposváron. Korábban már szóltam zenés műfaj iránti vonzalmáról; Szőke rendezői világtól távol állt az a játékos, ironikus szemléletmód, ami az operettek kaposvári megközelítését jellemezte; ő inkább a tarka operett világ és a valóság drámai szembesítésére törekedett. Ennek jegyében rendezte meg 1975-ben rendezte meg *Henderson Diákszerelem* c. illetve *Sondheim Őrület vagy más - Mi történt a fórumon?* c. musicaljét. Keserü látványtervei szó szerint fogalmazták meg ezt a gondolatot; a színes illúzió világ és a korhadó, szürke valóság ellentmondását. Így a Diákszerelem teret határoló szürke palánkjai mögött látszottak a színház valódi, repedezett tűzfalai, a kerítésen belüli világot viszont harsány, tarka színek uralták; az emelvények oldalait rikító narancssárga fedte, a pázsitot idéző talaj zöld, a tornaórák bordásfala sárga volt. Az operett fináléban a főszereplő páros egy bádog csónakon emelkedett fel a levegőbe.

Koltai Tamás Szőke István rendezői ars poeticájaként értelmezi *Osztrovszkij Erdő* című művének 1976-os kaposvári előadását.⁶⁸ Osztrovszkij darabjában mindenki szerepet játszik; ez nyilvánvaló tény, de Szőke ennél továbbmegy. Szerinte a mindennapi élet szerepjátásra kényszerít, a színház viszont lehetőséget ad arra, hogy valóban megéljünk dolgokat és eljuthassunk saját személyiségünk határaiig. Így paradox módon a színházban a mesterséges valódivá válhat. Keserü feladata az volt, hogy egy olyan világnak a közegét teremtsen meg, ami hazugságra, képmutatásra és szerepjátásra épül, és amit a színmű két színészének jelenléte leplez le. Így egy színház a színházban tér született.

⁶⁸ Koltai Tamás: Rendezők új hulláma In: Színház faggató Budapest 1978 (215.old)

A játéktér jobb oldalán egy lépcsőzetes faemelvény helyezkedett el; ez a pódiumszerű dobogó színpad volt a színpadon, miközben Grumizsszkaja házának enteriőrjét is megjelenítette. A színpadbelsőt fadeszkákból álló falak határolták két oldalról, amelyeken különböző méretű nyílások képeztek bejárásokat, a belső tér jelzése csak a legszükségesebb bútorokkal; egy asztallal és néhány székkal történt. (13. kép)

A színpad további terét élénk, harsány színekkel festett deszkalapokból álló kulisszák fogták közre, melyek egymást fedő lapjaikkal számos járást biztosítottak. Szőke az átdíszítésekhez a látvány világhoz szándékosan nem illeszkedő, talpig feketébe öltözött figurákat választott, akik a jelenetekbe is szervesen bekapcsolódtak és a színváltozásokat dobbal, gonggal kísérték. A két fő zeneszerszám is a díszlet részeként jelent meg, a dob oldalt, a külső térben, a gong Grumizsszkaja szobájának falán lógott.

A színpadszerűség leplezetlen felvállalása jelent meg a játéktérbe állított három reflektorral, valamint a kulisszák síkja fölött kilátszó, csupasz színházi falakkal.

A díszlet legnagyobb kihívása az erdő megjelenítése. Keserű nagy találmánya a csenevész drót-fémhálóból és az egykor a naturalista színpad lomb segédanyagául szolgáló szitából összekombinált, groteszk hatású bokrokból álló erdő. A bokrok tehát egy hajdanvolt színházi világot idéztek meg; „A kaposvári Osztrovszkij előadás bokrai ironikus viszonyt fejeznek ki. A valóságot imitáló vagy másoló színház lehetetlenségére és a valóságot teremtő színház lehetőségeire utalnak.”⁶⁹

Minden szereplő öltözetének külön dramaturgiája volt, a ruhák stilizáltak, nem volt korhúságra való törekvés. Ez a dramaturgia azonban nem lélektani realista elemzésen alapult: a szereplők jellemének végletekig vitt szélsőségeit mutatta meg, abszurditásig fokozott, szélsőséges és groteszk jelmezek formájában. Ez a folyamat jól követhető Grumizsszkaja öltözékeiben, akiből Szőke rendezésében fokozatosan bomlott ki egy pénzre és férfira éhes démon. Először még az erkölcsös látszatra ügyelő egyszerű, apró virágmintás hétköznapi ruhájában látjuk, majd a reggeli csábításnál hófehér lepelben, nyakában fehér boával. Az éjszakai randevúban már groteszk operett dívaként szűk, kivágott primadonna-jelmezt visel, amiben szinte alig tud járni, az esküvő bejelentésekor pedig a korosodó menyasszony egy hófehér, nagy fodros, vörös rózsákkal díszített bakfisruhában lép színre. Ez az utolsó jelmez és az egész jelenet egyrészt a végletekig vitt abszurd kíméletlen és kaján kiteljesedése, másrészt megejtő és szívszorító. Talán ebben az előadásban sikerült Szőkének és Keserűnek leginkább megtalálni ezeket a pillanatokat; a hisztérikusan felfokozott, szélsőséges

⁶⁹ Koltai Tamás Osztrovszkij Erdő c. drámája Kaposvárott in: Új tükör 1976 október 24.

fogalmazásmód egyszer csak „kisül” és a nyomában csak végtelen szomorúság és üresség marad.

Az előadás, amely Szőke vallomása a színházról, egyúttal utolsó közös munkájuk is volt; Keserü ezt követően fölhagyott a színházi tervezéssel.

Kísérletek egy szabadabb struktúrában

Keserü a vele készített interjúban többször is hangsúlyozta, hogy a színház nagyüzemi működése mennyi kompromisszumra kényszerítette. Tervezői munkássága alatt azonban csak két alkalommal tudott szabadabban, kötetlenebbül dolgozni.

Az egyik alkalom a Bódy Gáborral együttműködésben, 1973-ban létrehozott ***Cselédek*** c. előadás volt a Vasas Művelődési Központban.

Keserü, mint látványtervező, markáns, erős kezű rendezők mellett teljesedett ki, a kezdő és nem színházi rendező Bódy mellett teljesen szabad kezet kapott. Így megint vissza tudott térni kedvelt témájához, a színész, mint térben álló szobor problémájához. Ezt a plasztikai elképzelést a Madame jelmezében tudta megvalósítani, ami valójában egy ruha-építmény volt; a guruló lépcső tetején álló színésznőn disznószőrrel bevont óriási bunda volt, ami palástszerűen fogta körbe a lépcsőt. A lépcső mobil elem volt, amely a hatalmas bundával együtt, mint groteszk építmény mozgott. A színpadon hiperrealisztikusan megnövelt tárgyakat helyeztek el, a megnövelt tárgyak kellékeként is funkcionáltak; ilyen volt a félgömböt formázó, hatalmas gipsz-negatív, amelyet csészeként használtak a cselédek.

Ebből a felsorolásból is látszik, hogy az alkotók szándéka nem Genet művének a színpadra állítása volt. Bár Bódy a Madame-ot alakító Ruttkai Évához írott levelében próbált választ adni a kérdésre; „Mit jelent nekem a Cselédek? A Lelkek tükörtáncát a kisebbrendűségben és alávetettségben; a szerep-álmok és szerep-valóság hosszas, önkielégítő, mégis elégtelen együttélését, és lázas önpusztító forradalmukat.”⁷⁰ Ezzel az előadással egy valakinek voltak világos szándékai, Keserü Ilonának; bizonyos képzőművészeti gondolatokat, amelyek nagyon izgatták (az ember-szobor, léptékben megnövelt objektumok) akart látni „élőben”, a színpadon, térben kiteljesedve. Rendezői kontroll nélkül azonban ezek képzőművészeti kísérletek maradtak.

⁷⁰ Bódy Gábor 1946-1985, Bp. Múcsarnok (178-179.old.)

Az előadással párhuzamosan készült a *Shakespeare Vízkerezt vagy amit akartok* c. művének Szentendre főterén játszódó, szabadtéri előadása. A rendező: Iglódi István.

Keserü nagy kihívása a valódi építészeti tér – a főtér - tudomásul vétele és bevonása volt a játéktérbe. Tiszteletben tartva a főtér adottságait minimális díszletelem behelyezésével, finom, szellemes motívumok használatával oldotta meg a feladatot. Az egyetlen statikus díszletelem: egy tengerparti világítótorony képzetét keltő fehér toronyvolt, amin kívül-belül csigalépcső futott és amely megpróbálta korrigálni a hatalmas barokk templom és a mellette törpének tűnő színészek közötti aránykülönbséget.⁷¹ A templom vertikális homlokzati pilasztereire válaszul, a szemközti házak ablakaiból csíkos anyagokat lógatott le. A térbe helyezett lépcsőzet buckákat, dombokat jelenített meg.

Az előadásnak két mozgó eleme volt: egy ovális asztal, illetve, a műanyagcsőből készült, kézzel összegubancolt, narancs és rózsaszínnel lefújt óriási gubanc. Nagyon fontos művészi kísérlet volt Keserü számára, hogy festményei akkori alapmotívumát, a gubancot, 8 méteres hosszúságban, óriásplasztikaként kivitelezhette.

Nánay István kritikájában⁷² sikerületlennek érezte a játéktér és elemeit, szerinte a színészek csetlettek botlottak a buckákon, a gubanc pedig csak akadályozta őket. Visszatekintve Keserü is érezte, hogy a gubanc, mint színpadi elem nem működött, túlságosan nehéz volt ahhoz, hogy mozdítható legyen, tulajdonképpen kerítésként funkcionált, amire a szereplők fel tudtak kapaszkodni.⁷³

1976 - ban Keserü Ilona felhagyott a színpadi tervezéssel, azóta csak képzőművészként dolgozik. „Nekem a színház mindig egy kiszakított idő volt, ami alatt nem tudtam festeni.”⁷⁴ Keserü festőművészként úgy érezte, maradéktalanul csak akkor tudja megvalósítani vizuális koncepcióit, ha olyan alkotásokat hoz létre, amelyek egészéért ő a felelős, amelyek egésze az ő elképzeléseit tükrözi.

Ugyanakkor színházi működése, ahogy a fentiekből kiderül, nem egy képzőművész alkalmi kirándulása egy másik műfajba. Festőként megértette a színházi tér törvényszerűségeit. Nagyon fontos pillanatban találkozott az éppen útkereső Major Tamással, akinek éveken keresztül tudta segíteni egy elemlelt, stilizált színházi nyelv megtalálását célzó törekvéseit. Szőke István rendezői világát pályakezdésétől fogva határozta meg Keserü vizuális

⁷¹ Saád Katalin: Egy hónap Szentendrén in: Színház 1973/10 (17-22.old)

⁷² Nánay István Hogyan játszunk Shakespeare? in: Színház 1974/4 19-26.old.

⁷³ Elhangzott a Keserü Ilonával általam készített interjúban. 2009 július 24-én.

⁷⁴ Elhangzott a Keserü Ilonával általam készített interjúban. 2009 július 24-én.

gondolkodása, Szőke rendezői koncepciói sok esetben legvilágosabban Keserü látványterveiből olvashatók ki.

Keserü legfőbb újítása; a színpadon korábban nem használt, vagy csak más szerepkörben ismert anyagok bátor és újszerű alkalmazása, illetve az egy kézben tartott díszlet és a jelmez koncepciónak köszönhetően, a színpadi látványelemek szigorú és következetes vizuális egysége. Emellett festői szín és forma kutatásainak eredményeit folyamatosan beépítette színpadi munkáiba, a két terület folyamatosan reflektált egymásra alkotásain keresztül.

Amit nagyon fontosnak tartok, hogy legjobb terveiben, miközben maradéktalanul megértette és közvetítette a rendezői szándékot, mindig megtalálta a módját, hogy az őt éppen izgató képzőművészeti problémáknak jelenlétet biztosítson. Vagyis mindig ott van egy Keserü névjegy. Ebben az értelemben sohasem adta fel festői énjét.

A kaposvári színház a 70-es és 80-as években

A 70-es évek fontos színházi jelensége, hogy vidéki társulatok élére fiatal rendezők kerülnek. Így jön létre a kaposvári műhely, amely három markáns rendezőegyéniesség; Zsámbéki Gábor, Ascher Tamás és Babarczy László köré szerveződött.⁷⁵ Ha rövidebb ideig is, de fontos szerepet játszott a színház életében Szőke István.

Zsámbéki főrendezője, majd igazgatója a színháznak egészen 1978-ig, amikor Ascher Tamással, Pauer Gyulával és néhány színésszel főszerződik a Nemzeti Színházba. Ekkor Babarczy László veszi át az igazgatást. Az 1978 utáni következő időszakban új rendezőgeneráció jelentkezik a színház életében: Ács János, Gazdag Gyula és Gothár Péter csatlakoznak a társulathoz, miközben Ascher Tamás továbbra is dolgozik Kaposváron.

Ahogy már korábban szó volt róla, a korszakban vidéken jöttek létre jelentős színházi központok, melyeken belül is kiemelt hely illeti meg a kaposvári színházat. A 70-es évek folyamán egy önálló szellemi arculattal, stílussal rendelkező társulat született, melynek tagjai közös színházi nyelven beszéltek. Ennek a nyelvnek a legfontosabb sajátossága a realizmus fogalmának ártértelezése, újragondolása.⁷⁶

⁷⁵ Az átalakulás elképzelhetetlen lett volna Komor István akkori (1971-1974) igazgató nyitott szellemisége nélkül.

⁷⁶ Koltai Tamás: Színházi szívesség Budapest, 2005 (28-29.old.)

Eltökélten, újra és újra megvizsgálják dolgokat: újragondolják a klasszikusokat, újrafogalmazzák az operett játszást, és újraértelmezik a színházi teret.⁷⁷

Babarczy László a kaposvári stílus lényegének a komplex, többrétegű gondolkodásmódot tartja, amely egyidejűleg képes megmutatni a mélyen megélt, valós emberi drámát és annak egy ironizált, távolságtartó megfogalmazását.⁷⁸ Játékstílusban ez egy lélektanilag tökéletesen kielemezett igazi, őszinte átélésen alapuló, sűrített intenzitású színjátszást eredményez, amely egyszerre tudja átélni és elemelni a figurát.

Az egyes rendezők közötti alkati különbségek ellenére az előadások életszemlélete, világlátása azonos törőlről fakadt: „Az életnek ez az illúziótlan szemlélete, amelyben megértés és ítélet tükröződött, ahol a nevetséges mögött fölsejlett a tragikus...– mindez új volt a magyar színpadon.”⁷⁹

A kaposvári színház legfontosabb tette, hogy a színházról való gondolkodás új irányainak felvetése szorosán együtt járt a színházi látvány új útjainak kijelölésével. És mindez nem egyes rendezők életművében, hanem egységes tendenciaként jelentkezett.

A dolgozatomban tárgyalt időszakban azonban ennek a küzdelmes útnak még az elején vagyunk. Ekkor csatlakozik a kaposvári társulathoz a neoavantgárd szobrászat fiatal tehetsége: Pauer Gyula.

Pauer Gyula

Pauer Gyula eredetileg díszítőszobrászatot tanult. Korai absztrakt, fém kisplasztikáit és nagyméretű gipszkompozícióit követően, „empirikus kísérletei véletlenszerűen vezetnek el a pszeudo-hoz” amely művészete legfőbb témájává válik.⁸⁰

1970-ben, az Angyalföldi Művelődési Házban rendezett pszeudo bemutató alkalmából megfogalmazta művészete első manifesztumát.

A pszeudo-art egy sajátosan értelmezett illuzionizmus, az önanalízist, az önfeltárást feladatának tekintő konceptuális művészet. Állásfoglalás a művészet helyzetéről. A pszeudo az a mozzanat, amikor valami nem az, aminek látszik; a művészet lényegi vonását,

⁷⁷ Koltai Tamás Színházi szívettség Budapest 2005 (40.old)

⁷⁸ Mihályi Gábor: Kaposvár jelenség Budapest, 1984 (197.old)

⁷⁹ Koltai Tamás Színházfaggató Budapest 1978 (199.old.)

⁸⁰ Beke László A pszeudo in: Művészet 1976/4 (26-30.old.)

érzékcsaló, manipulatív voltát mutatja meg; azt, hogy a művészet hazudhat, de megvan az a képessége, hogy beszéljen a hazugságról. „Nálam a manipuláció eszközből témává válik”⁸¹

A pszeudonak fontos morális tartalma van: hamis információt közöl a valóságról, becsap, ugyanakkor le is kívánja leplezni a csalást, tudatosítani akarja a nézőben a manipuláltság tényét, és éppen ez a morális cél: a manipuláltsággal való szembesítés. A pseudo konzekvenciái tehát nyugtalanítóak.

Az egyik legfontosabb, korai pseudo mű az 1971-es villányi relief; egy sziklára kalapált, szórópisztollyal megfestett alumíniumfólia, amely egy konkrét időpillanatban, csakis egy bizonyos napállásban, a szikla képét veszi fel. Vagyis valóság és kép egybeesése csak egy adott pillanatban jön létre. A pseudo későbbiekben kifejtett alapvető dilemmái fogalmazódnak meg sűrítetten a villányi reliefben: valóság és illúzió, sík felület és plaszticitás, természetes és mesterséges, folyamat és konkrét pillanat kettőségei.

Fontos korai mű a szintén 1971-es Utcakő és pseudo mása, amely a valódi plasztikáról közöl tökéletesen kivitelezett, hamis információt, amelyet saját maga le is leplez.

Pauer korán kapcsolatba került a hazai az újavangárd képzőművészettel, 1969-ben már részt vesz a Szürenon majd a következő évben az „R” kiállításon. Ugyancsak aktív szereplője műveivel és akcióival Galántai György balatonboglári Kápolna tárlatainak. Itt találkozik a rendezőként induló Kertész Mihállyal (Korniss Mihály), aki felkéri Kaposváron bemutatandó vizsgálóelőadása díszlettervezői feladataira.

Pauer a színházi látványtervező

A pseudo által felvetett kérdések a színház lényegét érintik; „...a színház jellegénél fogva tartalmazza a pseudo hatást. A színházban túlnyomórészt közhelynek tűnnek a vizuális érzékcsalódások – eleve imitált valóság”⁸²

Pauer már kidolgozott pseudo-elméletével felvértezve került 1972-ben a Csiky Gergely Színházba és legelső munkája, *Jevgenyij Svarc Hókirálynő* c. meséjének látványterve még a pseudo tételes megfogalmazása, színházi térben. A díszlet háttér szórópisztollyal megfestett felülete, amely gyűrött anyag látszatát keltette, a festett színházi kulissza hazugságát leplezte

⁸¹ Pauer mondja - Mihályi Gábor: Kaposvár jelenség Budapest 1984 (165.old)

⁸² Pauer Gyula II. Pszeudoelőadás, 1979 in: Pauer (Múcsarnok) MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Budapest, 2005

le. Az egyes tárgyak – sík teáskanna, ami domborúnak látszott, egy eltúlzott álperspektívájú zongora – mind a színház érzékcsalásával szembesítettek.

A nyitány, tehát egy szellemes, meghökkentő, teljesen új hangot képviselő látvány, ami azt sejtette, hogy Pauer majd a pszeudo művészeti problémáit fogja tervezőként megfogalmazni. Pauer tervezői nagyságának éppen azt tartom, hogy a csábítóan kínálkozó lehetőséggel nem élt. Nem akarta mindenáron képzőművészete fő témáját kibontani a színpadon. Ami nem azt jelenti, hogy a pszeudo súlyos és nyugtalanító, vagy éppen kaján és játékos alaproblémája; a mesterséges és valóságos, az igazi és hamis ütköztetése ne lenne jelen terveiben. De ez nem, mint önálló állítás fogalmazódik meg, hanem egy előadás komplex mondanivalójának szerves részeként.

Ahogy már szó volt róla, a 70-es évek elején a kaposvári színház éppen az útkeresés elején járt. Pauer Gyula a rendezőkkel együtt döntően alakította és befolyásolta ezt az utat. Tervezői munkásságában a legfontosabbnak azt tartom, hogy egy nagyon hosszú tanulási és fejlődési folyamatot bejárva, legjobb látványterveiben saját képzőművészeti jelenlétét a háttérben tartva tudott rendezői elképzelések inspirálója és katalizátora lenni. Ez pedig arra vall, hogy Pauer Gyula a színház lényegét értette meg. Nem képzőművészként dolgozott a színházban, hanem színházi tervezővé vált.

Éppen ezért, a rendezői elképzelésekhez alkalmazkodva, az egyes díszletei tulajdonképpen nagyon különbözőek, a közös vonás bennük a szellemesség és az invenció. Ugyanakkor, mint konceptuális művészek, mindig a darab egészéről vannak alapvető gondolatai, amivel tovább tudja lendíteni a rendező gondolkodását. Mindig ráérez arra, hogy mik azok a nagy pillanatai, forrponjtjai a darabnak, amik képi változást is igényelnek.⁸³

Leginkább egységes térben gondolkodik, ami egy nagyvonalú gesztus, és ebben bizonyos elemek mozgatóásával lehet az egyes helyszínek megjelenítésére alkalmas kisebb tereket leválasztani.⁸⁴ (Mesél a bécsi erdő, Jövedelmező állás)

Pauernek egy mű kapcsán sohasem helyszínek jutnak eszébe, hanem a „színhely anyagi valósága”, a látványról mindig „egyetlen elementáris alapélménye van”.⁸⁵ Igyekszik azt az anyagot kiválasztani, amely köré asszociációs tér szervezhető és amely „egyetlen sokkírózó élményként érinti a nézőt”⁸⁶

⁸³ Pauer (Műcsarnok) MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Budapest, 2005 (341-342.old)

⁸⁴ Pauer (Műcsarnok) MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Budapest, 2005 (352-353.old.)

⁸⁵ Saád Katalin: A képzőművészet titkos jelenléte Pauer Gyula színpadképeiről in: Színház 1975/5 (30-34.old.)

⁸⁶ Saád Katalin: A képzőművészet titkos jelenléte Pauer Gyula színpadképeiről in: Színház 1975/5 (31.old)

Pauer gyakorlatilag autodidakta módon, rengeteg próbát nézve, fejlesztette és képezte magát színházi emberré. A legszorosabb munkakapcsolat Ascher Tamáshoz és Zsámbéki Gáborhoz fűzte Kaposváron, illetve 1978 után a Nemzetiben is, de Babarczy László számára is csinált jelentős terveket.(Shakespeare Troilus és Cressida, 1977)

Ascher és Zsámbéki számára készített legjobb terveiben egy közösen kidolgozott koncepció mentén az előadás alapgondolata jelent meg expresszív és önálló módon a látványban, a képi szuverenitás azonban mindig az előadás keretein belül maradt.

Látványtervek a Csiky Gergely Színházban majd a Nemzeti Színházban Tervek Zsámbéki Gábor rendezéseihez

Zsámbéki Gábor rendezéseiben, a 70-es években, nagy formai fegyelemről tanúskodó, költői realizmus jelenik meg, amelyhez erőteljes vizuális érzékenység párosul. Rendezéseiben egyszerre van jelen az illúziótlan életszemlélet és erős hajlam a bensőséges lírára. Ascher Tamás emeli ki Zsámbéki rendezői alkatában, az idill-teremtés egyedülálló képességét.⁸⁷

A Pauerrel való közös munkára, mint élete egyik leginspirálóbb tervezői munkakapcsolatára emlékszik vissza Zsámbéki. Pauer képes arra, hogy szinte teljesen involválódjon egy színdarab világába, ami lehetővé teszi, hogy otthont, közeget teremtsen az egész műhöz.⁸⁸

Ahogy már szó volt róla, Pauer látványtervei előadásonként annyira különböznek, hogy elemzéseikhez nehéz csoportosító elvet találni. Zsámbéki Gábor számára készített terveinek egy részében azonban a látvány anyagszerűségének kiemelkedő szerepe, mint tendencia jelenik meg. Ezeket az előadásokat ezért majd együttesen vizsgálom meg.

Zsámbéki és Pauer együttműködését jellemező harmónia, a közös gondolkodás egysége, már korai munkáikban megjelent. Így az 1973-ban bemutatott **Homburg hercege** már kiérlelt együttműködés eredménye.

Zsámbéki számára **Kleist** műve, egy jól szervezett bürokrataállam lélekölő mechanizmusának bemutatása. A díszlet következetesen fogalmazta meg a rendezés alapgondolatát: az előszínpadot követő lépcsős emelvényrendszer a szereplők darabbeli helyzetét és hierarchiáját mutatta meg és élesen kettéválasztotta a színmű két világnézetének képviselőit; Homburg herceget és Frigyes választófejedelmet és környezetét. A lépcsőzetes térképítés

⁸⁷ Mihályi Gábor: A Kaposvár jelenség Budapest, 1984 (287.old.)

⁸⁸ Zsámbéki Gábor beszél Paueról in: Pauer (Mücsarnok) MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Budapest, 2005 (341-342.old.)

pedig rétegeket hozott létre: az egyes szerelők hivatalos és személyes szféráját is el tudta különíteni. A két világ ellentéte motivikusan is megjelent a látvány minden elemében (kellékekben, jelmezekben). Homburghoz amorf formák (barokkot idéző kagylómotívum), Frigyeshez pedig szigorú, konstruktív jelek társultak.

Az emelvényrendszerben megfogalmazott drámai feszültség a színmű haditanács jelenetében nyerte el végső értelmét: a középben elhelyezkedő Homburg a tér egyik részéhez sem tudott kapcsolódni, vagyis már sehova se tartozott; sem a „fent” elhelyezett tisztekhez, sem a lent várakozó szerelméhez, Natalie-hoz.

A színhely anyagi valósága

A következőkben tárgyalt előadások színpadi látványát, a darab „színhelyét” leginkább kifejező anyag határozza meg. Ezekre az anyagokra, amelyek az egész előadás alapvilágát, atmoszféráját determinálják, Zsámbéki és Pauer közösen találunk rá

Shakespeare Ahogy tetszik c. művét, 1974-ben mutatták be. Az előadás részt vett a varsói Nemzetek Színháza Találkozón, ahol a társulat tagjai – ahogy erről korábban már szó volt – Európa legjelentősebb rendezőinek előadásaival találkozhattak.

Az ardennes-i erdő a száműzöttek menedéke, Zsámbéki értelmezésében a tisztaság, a szeretet hazugságoktól mentes, vágyott, idilli világa. Ennek a mágikus idillnek a színpadi megfogalmazása volt az előadás egyik legnagyobb értéke és ebben segített Pauer díszlete. A királyi udvar rideg, kemény formáira lágyan ereszkedett le és takarta el azokat az ardennes-i erdő köteleken függő, puha textilből készült leple. A lepel, amelyet maguk a szereplők bontottak ki Mahler III. szimfóniájának zenéjére, a pázsit zöldjét idézte föl, a lógó kötelek pedig az erdő fáit jelenítették meg, egy gyerek fantáziájának egyszerűségével. Nagyon fontos a végletekig leegyszerűsített vizuális jelekkel való fogalmazás; a lepel, mint zöld gyep és a kötél, mint absztrahált fa. A fa, mint látványelem később állandó szereplője lesz Pauer tereinek, de nem absztrakt formában, hanem nagyon is valódi, élő faként. (14. kép)

(A lepel leengedése után a változás már bonyolult lett volna, ezért inkább dramaturgiai változtatásokkal érték el, hogy az erdőben játszódo jelentek zavartalanul folyhassanak.)

Tehát a darab legfontosabb fordulópontját a díszlet egy nagy erejű képi változással fejezte ki. A darab végén a száműzöttek vissza mehetnek az udvarba, Zsámbéki rendezésében ez az idill végét jelentette; a szereplők egy zene nélküli stilizált tánc keretében kiakasztották a ponyva

köteleit és összecsomagolták a leplet. Az erdőből pedig csak az imbolygó kötelek és egy összecsomagolt kupac maradt.

Pauer, főként kezdeti tanulóéveiben, rendszeresen nézte a próbákat. Rengeteg skiccet készített a próbaruhában lévő színészekről és ezek alapján készítette a jelmezterveit, amelyek így „föl voltak készülve” azokra az akciókra, mozgásokra, amiket a színész az előadásban végzett. Szerinte optimális az lenne, ha „...a darab együtt születne a színpadképpel, hiszen akkor a vizuális történés egysége törtetlen lenne.”⁸⁹ Pauer egységes látványban gondolkodott, hasonlóan Keserühöz és El Kazovszkijhoz, a díszlet és jelmezterveket is egy kézben tartotta. (Ez a 80-as években készült munkáiban már nem mindig igaz.)

Sütő András *Egy lócsiszar virágvasárnapja* c. művének hazai ősbemutatója 1974-ben nemcsak Zsámbéki és Pauer kéréselt együttműködésének újabb példája, hanem a kaposvári színház egyik első igazán osztatlan szakmai sikere. Szinte minden kritika egymástól elválaszthatatlanul méltatta a rendezést és a színpadi látványt.⁹⁰

Az előadás közegét megteremtő anyag itt a fa és a nád volt, amely a színpadi látvány egészét meghatározta. Zsámbéki a játéktérnek szigorú rituális keretet képzelt el, amit Pauer deszkapalánkokból építkező díszlete teremtett meg. Ez a puritán és ökonomikus konstrukció látszólag egyszerű, valójában azonban rafinált és sokoldalúan variálható díszlet volt: a föl-lecsapódó, felvonóhídra emlékeztető deszkapalánkok változatosan szűkítették, vagy tágították a teret és teremtettek újabb helyszíneket. Ugyanakkor a lecsapódó sötét lamellák „a végzet feltartóztathatatlan közeledését is jelezték.”⁹¹

Az előadás Zsámbéki Gábor kedvelt színpadi eszközével, a nyitánnyal vette kezdetét; a dobszó kíséretében besereglő és a fehér nádborítású fal mellett megálló színészekkel együtt tulajdonképpen a tér is bemutatkozott. A színpad közepén álló, lépcsőkkel ellátott emelvény az azt közrefogó két fapalánkkal együtt ajtókeretet formált, ami hangsúlyos bejöveteleket tett lehetővé. (15. kép) A színdarab három fő helyszíne, a Kolhaas család enteriőrje, a tronkai vár és a drezdai piactér kialakítása a fapalánkok döntésével, felhúzásával vagy leeresztésével történt. A lócsiszar otthonát néhány puritán bútordarab jelezte, a tronkai vár jelentében a felemelkedő falamellák mögül gurultak be kocsin a részeg főurak, a drezdai piactéren pedig a

⁸⁹ Csík István: Individuum és kollektíva in: Színház 1978/8 35-37.old.

⁹⁰ Szekrényesy Júlia A lócsiszar felmagasztalása in: Élet és Irodalom 1974.10.28., Berkes Erzsébet Egy lócsiszar virágvasárnapja in: Kritika 1974 december, Bulla Károly Egy lócsiszar virágvasárnapja in: Film Színház Muzsika 1974.10.12, Tarján Tamás Zsámbéki Gábor szönyegei in: Kritika 1975 január, Szántó Erika A színész szenvedélye in: Színház 1975 március.

⁹¹Zsámbéki Gábor beszél az előadásról in: Mihályi Gábor A Kaposvár jelenség Budapest, 1984 (306.old.)

középső dobogó kivégző emelvényé alakult. Az átdíszítéseket poroszlószerű figurák végezték el, az előadás szerves résztvevőiként.

A darab legfontosabb fordulópontján, amikor a lócsiszár felesége balesetéről értesül, maga Kolhaas engedte le az addig döntött helyzetű falamellákat függőleges állásig, végletekig leszűkítve ezzel a teret.

A teret a dramaturgiai fordulópontokon erőteljes, szimbolikus effektként, vörös szőnyegek szelték át. Először a ló elkobzás hírére, Kolhaasék békés otthonába tört be a szőnyeg, aztán Lisbeth Berlinbe menetelét kísérte, majd a tronkai vár mulatozó főurai közt jelent meg, hogy a drezdai piactérre érkező negyedik vörös szőnyeggel együtt, egy vészterhes vörös négyzet formájában kerítse be a teret.⁹²

A színek dramaturgiai szerepe a jelmezekben is következetesen jelent meg: Kolhaas és környezete öltözékeiben először barnás, festetlen gyapjú színét idéző árnyalatok jelentkeztek, majd Kolhaasék bosszúhadjárataival párhuzamosan a színek kifehéredtek. Ennek radikális ellenpontjaként jelentek meg a tronkai vár részeg urainak harsány, tarka ruhái.

Az utolsó jelenet az ítélethirdetés. A középső dobogóból egy felemelkedő fapalánkkal kialakult kivégzőemelvényen Kolhaasra még hófehér palást kerül, majd amikor kiderül, hogy az ítélet kötél általi halál, kalodába zárják, melyre fehér krétával írják: arkangyal. A nagy erejű záró kép, amelyben a főhős megrendítő végrendeletét mondja el hófehér ruhában és palástban, fején fehér kartonpapír glóriával, amelyről az angyalok göndör fürtöcskéit idéző papírcsigák lógnak, kezében könyvvel és pallossal, az egész mű súlyos tragikumát helyezte szívszorító, groteszk megvilágításba. Ez a záró kép kiemelkedő példa arra, hogy a tragikumot és a feloldozó humort, iróniát egyszerre működtető rendezői szándékot hogyan fogalmazza meg a látvány.

Zsámbéki Gábor utolsó kaposvári rendezése *Csehov Ivanov* c. művének 1977-es bemutatója volt. Zsámbéki főiskolás kora tervezte Csehov művének színpadra állítását, de Ottomar Krejca Ivanovját annyira erősnek érezte, hogy sokáig nem mert hozzányúlani a darabhoz.⁹³ Zsámbéki több helyen is hangsúlyozta, milyen nagy hatást gyakorolt rá Krejca színháza.

Ottomar Krejca és állandó alkotótársa, Josef Svoboda - a modern színpadtechnika és látványtervezés egyik legjelentősebb újítója - együttműködéséből víziókból építkező, polifon látványszínház született, amelyben a színpadi idő és a drámai szöveg széttöredezik, és

⁹² Tarján Tamás : Zsámbéki Gábor szőnyegei in: Kritika 1975, január

⁹³ Mihályi Gábor A Kaposvár jelenség Budapest, 1984 (310.old.)

képekre bomlik. Minden előadásban, minden szereplő mindvégig színen van, az átdíszítések pedig az előadás nyíltan felvállalt, szerves részei.⁹⁴

Krejca számára az Ivanov a szűkös, provinciális környezet által bekerített értelmiség helyzetéről szólt. Josef Svoboda díszlete egy hatalmas, ívesen körbefutó deszkakerítés és két óriási üvegcsillár volt. Az egész színpadot penész-szerű, rothadást idéző zöld fény öntötte el. Az előadás zárójelenetében az addig színen lévő összes szereplő szenvtelenül lépkedett át Ivanov holttestén.⁹⁵

Ezzel szemben Zsámbéki számára az Ivanov nem a környezete által tönkretett, jobb sorsra érdemes hős drámája. Őt az általános végromlás állapota érdekelte a műben, ezért is érzett rokonságot Beckett A játszma vége c. darabjával.⁹⁶ Az ő Ivanovjában fáradtság és undor van a környező világgal szemben és a kezdetektől jelen van az eltűnés, a világból való kilépés vágya. Ez a pusztuló, végromlás felé haladó állapot, mint közeg jelent meg Pauer díszletében.

A látvány főszereplője, az egész színpadot elborító vastag és lyukacsos, barnás színű fenyőkéreg volt, amelyre, mint anyagra véletlenül találtak rá. A fenyőkéreg, mint tág asszociációs körrel bíró anyag elsősorban az enyészet, az elmúlás atmoszféráját sugallta és mégis hordozott egyfajta szépséget. Az előadás Zsámbéki gyakran használt színpadi eszközével, a nyitánnyal indult; Ivanov zongora és hegedűszo kíséretében, szájában könyvvel behemperedett a fenyőkéregbe. (16-18. kép)

A hangulatfestő szerepen túl azonban, a fenyőkéreg, mint színpadi elem több funkciót is betöltött: a színpadon szétterülve a szereplők mozgását megnehezítő, süppedő, ingoványos talajként működött. Lebegyevék szalonjában eltüntetendő szemétként szolgált, amelyet a bútorok alá söpörnek. Kupacokba hordva pedig - mint az előadás kezdőképében, amikor Ivanov behemperedett, illetve a végén, amikor az öngyilkos Ivanov, az őt körülvevő világtól való undor utolsó gesztusaként belefürta magát – sírhalmokat képzett.

A díszlet egy háttérben álló frontális fal, ablakokkal és középen ajtóval áttörve, amely egyszerre volt szobabelső fala (Lebegyevék szalonjában) és ház utcai frontja is. A külső, és a behelyezett bútorokkal jelzett belső tereket egyaránt meghatározta a fakéreg jelenléte.

A ház falára Pauer fűrészből és enyvből összegyúrt anyagot spriccelt, amivel a pusztulás poétikus képét akarta ábrázolni.

⁹⁴ Koltai Tamás: Vázlat egy rendezőről. Ottomar Krejca látványszínháza. In: Nagyvilág 1972/2 (292-299.old.)

⁹⁵ Koltai Tamás: Vázlat egy rendezőről. Ottomar Krejca látványszínháza. In: Nagyvilág 1972/2 (292-299.old.)

⁹⁶ Mihályi Gábor A Kaposvár jelenség Budapest, 1984 (313.old.)

Pauer egyetlen színpadi munkájának sem volt olyan értetlen és ellenséges kritikai visszhangja, mint az Ivanov látványának és azon belül is a színpadon lévő fenyőkéregnek.⁹⁷ Mindenáron David Borovszkij Vígszínházbéli Három nővérének látványelemével próbálták összevetni, ahol az elmúlás metaforájaként, a történet előrehaladtával, csengőszóra, egyre több és több falevél borította be a színpadot. A kritika úgy vélte, Borovszkij hatásának tulajdonítható a Csehov színpadok „...felszórása valamilyen szimbólummal...”⁹⁸, a kaposvári előadás meghatározó látványeleme pedig, a „...kocsirakományi növényi hulladék...”⁹⁹ leginkább csak akadályozza a szereplők mozgását, akik úgy bukdácsolnak a térben, mint egy „...rosszul világított Tüzép-telepen.”¹⁰⁰

Pauer ismerte és nagyra tartotta Borovszkij munkáit, sőt Zsámbéki szerint szemléletbeli rokonság is van kettejük között: mindketten kedvelik a nagy gesztusra épülő látványt, ahol egy meghatározó elem uralja a díszlet egészét.¹⁰¹ Ugyanakkor a két színpadkép ilyenfajta összehasonlítása erőltetett és téves. A hulló falevél, mint az elmúlás jele: toposz, és a vígszínházi levelek egészen mást jelentettek, mint Pauer fenyőkérge.

Esztétikai kifogások is felmerültek a fenyőkéreggel kapcsolatban; az Ivanov színészei „Lábszárig érő undok szennyben...”¹⁰² járkálnak.

Egyedül Eörsi István kelt a díszlet védelmére Egy keserű kórkép dicsérete c. írásában.¹⁰³ Szerinte a külső és belső helyszíneken is jelen lévő fakéreg azt jelzi, hogy a szereplőket azonos külső és belső szituáció határozza meg, a fakéreg pedig egyszerűen szép, egyszerre hordozza a felbomlás hangulatát és áraszt poézist.

Pauernek sikerült az Ivanov erőteljes, több feladatot is betöltő látványelemével olyan drámai közeget teremtenie, amely minden pillanatban együtt élt a szereplőkkel és a bennük zajló bomlási folyamatot vizuálisan jelenítette meg.

⁹⁷ Mészáros Tamás: Ivanov in Magyar Hírlap 1977/11, Fencsik Flóra: Ivanov in: Esti hírlap 1977/10, Molnár Gál Péter: Ivanov in: Népszabadság 1977/10

⁹⁸ Fencsik Flóra: Ivanov in: Esti hírlap 1977/10

⁹⁹ Mészáros Tamás: Ivanov in Magyar Hírlap 1977/11

¹⁰⁰ Fencsik Flóra: Ivanov in: Esti hírlap 1977/10

¹⁰¹ Mihályi Gábor: A Kaposvár jelenség Budapest, 1984 (152.old.)

¹⁰² Molnár Gál Péter: Ivanov in: Népszabadság 1977/10

¹⁰³ Eörsi István Egy Keserű kórkép dicsérete in: Színház 1978/1

A rendezői elképzelés megvalósítása a látványban

Zsámbéki Gábor 1978-ban, Pauerral együtt felszerződött a Nemzeti Színházba. A közös munka itt is, majd később a Katona József Színházban is folytatódott, egészen 1983-ig. Együttműködésüknek ebben a második korszakában teljesen újfajta térbeli kihívásokkal kellett szembenéznie Pauernak, amelyekre érett tervezői válaszokat tudott adni. Ezekben a díszleteiben újfajta építészeti elgondolások és megoldások születnek (IV. Henrik) amelyek tervezői fejlődésének újabb állomását jelentik. Új elemként jelenik meg terveiben a hatalmas, rácsos függőfolyosó, amelyet először az Éjjeli menedékhelyben használ, és amelynek továbbfejlesztett változata a Gothár Péter számára Kaposváron tervezett *Halmi* egész színpadot átfogó függőfolyosója.

1979-ben rendezi meg Zsámbéki *Gorkij Éjjeli menedékhely* c. művét a Nemzeti Színházban. A menedékhely egy hatalmas, sivár, osztatlan tér, melynek megfestett háttérfala gyűrött pszeudo felületet mutatott. Zsámbéki értelmezésének kulcsa ez a hodály-tér, amelynek nincsenek zugai, kuckói, lehetetlen belakni, az összes menedékhelylakót egy légtérbe kényszeríti, ahol Anna nyíltszíni haldoklása a mindennapok rutinjának része.

A háttér bejárati ajtaja mögött álló kopár fa, a teljes reménytelenség és kiúttalanság egyszerű képi jele volt. (19. kép) A harmadik felvonás nagy képi változása egy új helyszínt hozott létre; a menhely udvarát, amelynek két meghatározó eleme a hatalmas, rácsos függőfolyosó és a vállmagasságig érő kőfal. Itt megint csak egy nagy erejű képbe sűrítve ábrázolta a díszlet a darab szereplőinek viszonyrendszerét: fönt a függőhídon Vaszilisszáék, lent Natasa és Vászka Pepel, a kőfal tövében pedig Luka, a vándor kuporogott.

A kaposvári tervek felszabadult játékos kedve és humora jelent az *Úrhatnám polgár* 1979-es díszletében. Az előadás keretjátéka kijelölte a színházi alaphelyzetet: az előjátékban a társulat tagjai készülnek a szerepükre, az előadás végén pedig látjuk, ahogyan a szereplők lesminkelnek és átöltöznek.

A hatalmas hófehér tér két részre tagolódott: az előadás kezdetekor leereszkedő óriási, kétszárnyú, hófehér barokk ajtó világosan szétválasztotta az elő és a hátsó színpadot. A burjánzóan agyondíszített nagyajtó mellett, később két oldalt még két-két kisebb, hasonlóan díszes ajtó jelent meg. Így immáron öt felcícomázott ajtó sorakozott egymás mellett, ami

remek játéklehetőséget adott a nagy kergetőzés-jelenetben a szereplőknek a különböző megjelenésekre.

Az ajtókhöz hasonló groteszk látványelem volt a második felvonásban színpadra kerülő hatalmas homorú asztal. A látványban megjelenő játékos fantázia kiteljesedése, a hátsó színpadon berendezett francia kert, aprócska, szigorú mértani rend szerint lenyírt és elhelyezett bokraival és kis sziklácskájával.

Az egyes felvonás végeket és kezdéseket egy hatalmas feldíszített csillár le és fölengedése jelezte. Az előadás legvégén kiürült a tér, eltűnt a barokk pompa, leereszkedett egy hatalmas fogas a teljesen üres színpadra, ahol a színészek átöltöztek.

Új, építészeti hang szólalt meg az 1980-ban megrendezett **IV. Henrik** díszletében, a hatalmas kétszintes, alul is, felül is árkádos, mozgatható, monumentális emelvényrendszerben. A vas emelvényrendszer, egyes elmeinek – ferdén belógatott, megdőntött elemek – és teljes, nagy szárnyainak mozgatásával volt képes szűkíteni és tágítani a teret és ezzel Shakespeare művének váltakozó helyszíneit megjeleníteni.

Zárásképpen essék szó Pauer egy soha meg nem valósított ideáltervéről, amelyet a Zsámbékival való együttműködés részeként tervezett.¹⁰⁴ A nagyszabású, enviromentális-teátrális akció egy városnézéssel egybekötött előadás lett volna Szentendrén, a Zsámbéki ötlete által életre hívott Szentendrei Teátrumban. A nézőtér egy kerekeken guruló, lovak által húzott cirkuszi emelvény lett volna, úgy képzeltek, 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.

Pauer Gyula együttműködése Ascher Tamással

Ascher Tamás rendezői világának formanyelve többféle kísérleti utat megjárva kristályosodott ki a 70-es évek kaposvári előadásaiban. Folyamatosan kereste a színházi fogalmazás elemeltebb, stilizáltabb lehetőségeit, és nagyfokú vizuális érzékenységének köszönhetően, ennek adekvát, látványbeli megjelenítését.

¹⁰⁴ Elhangzott a Pauer Gyulával 1998 február 12-én általam készített interjúban.

Az útkeresés állomásai között van látványszínházi kísérlet (Jelenetek Rákóczy életéből) vagy a brechti, stilizált színházi nyelv megtalálására való törekvés (Kaukázusi krétakör). Ezek az állomások vezetnek el azokhoz a rendezői gondolat és látvány elválaszthatatlan egységére épülő előadásaihoz (Ördögök, Állami Áruház, Mesél a bécsi erdő, Jövedelmező állás), amelyek a magyar színházi formanyelv megújulási folyamatának mérföldkövei.

Rendezői alkatának fontos vonása a kettősség: művészi ízlése és vonzalma tulajdonképpen az avantgárd, underground körökhöz kapcsolja, valódi színházi működése azonban az avantgárd tanulságainak és a klasszikus tanultságnak az együttes felhasználásán alapul.¹⁰⁵ A személye tehát kulcsfontosságú abban a jelenségben, hogy a kaposvári színház munkájába a kortárs avantgárd művészet legkiemelkedőbb tagjai – Pauer, Erdély Miklós, Haraszty István (aki 1975 és 1976-ban scenikus a színházban), később Donáth Péter – kapcsolódtak be.

Pauerrel való hosszú és termékeny együttműködése nem írható le egy egyenes vonalú fejlődés mentén, egy-egy kiérlelt, kiemelkedő teljesítmény után, gyakran tévedtek olyan utakra, amelyek nem voltak olyan eredményesek. Az egyes előadásokon belül is rengeteg harc és küzdelem vezetett el a végső megoldásokhoz.¹⁰⁶

A korai útkeresés állomása a *Jelenetek Rákóczi életéből* c. előadás, (1974) amely egy látványszínházi irány lehetőségét vetette fel. Az előadásban meghatározó inspirációt jelentett Robert Wilson színházának időkezelése és képisége, amely abban az időben nagyon érdekelte Aschert és amelyről akkoriban még csak híradásokon keresztül értesült.¹⁰⁷ A díszlet egy fából készült, ajtó és ablaknyílásokkal tagolt, görgőkre helyezett, előre-hátramozgatható fal, amely szűkítette vagy tágította a teret. Oldalt hatalmas fogason lógtak, az egyszerre több szerepet játszó színészek jelmezei. Az ablaknyílásokban feltűnő színészek a bábszínház világát idézték meg.

Az erőteljes költői víziók füzéréből álló előadás esztétikai értelemben nagyon szép képeket hozott létre: „...lágyan átharmonizált finom és lírai látványosság, amely csupasz deszkákból nagyolt anyagokból jön létre és amelyhez hasonlóan megragadót még nem láttunk magyar színpadon.”¹⁰⁸ Ugyanakkor a képekben gondolkodó és fogalmazó, elsősorban a vizualitásra épülő színházi nyelv, mint lehetséges út nem érdekelte Ascher Tamást, így nem ebbe az irányba haladt tovább.

¹⁰⁵ Ascher Tamás in: Pauer (Múcsarnok) MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Budapest, 2005 (352.old.)

¹⁰⁶ Ascher Tamás in: Pauer (Múcsarnok) MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Budapest 2005 (351.old.)

¹⁰⁷ Pilinszky János beszélgetések Shery Shutonnal in: Pilinszky János összegyűjtött művei Budapest, 1993 (115-187.old.) Ascher Tamásnak emellett Breznyik Péter beszélt az általa látott Wilson előadásról.

¹⁰⁸ Koltai Tamás: Jelenetek Rákóczi életéből in: Népszabadság 1974/12.13 (7.old.)

A pszeudo, mint megközelítés

Az Ördögök

Az elemzésre kerülő két korai, de kiemelkedő jelentőségű látványtervben – Ördögök, Állami Áruház - mint gondolati megközelítés jelent meg a pszeudo. Mindkét előadásban bizonyos látványelemek fogalmazták meg a pszeudo problémáját, az előadás képi logikájának szerves részeként.

Dosztojevszkij Ördögök c. műve alapján, Camus és Andrzej Wajda átiratának felhasználásával Pályi András készített színpadi szöveget. Az előadást 1975-ben mutatták be. Ascher Tamást elsősorban a Dosztojevszkij mű lázas, víziókkal teli atmoszférája izgatta és ennek a világnak a nyers, valóságos, intenzív színpadi megfogalmazására törekedett.

A látványvilág megteremtésében Pilinszky Félmúlt c. verse jelentett inspirációt.¹⁰⁹ Közös gondolkodás eredményeként született meg az előadás közege: az eső. „...a nyirkosság, a nedvesség jelentette azt a bizonyos primer alapérzést, amelynek reális anyagszerűségét kellett megteremtenem.”¹¹⁰ Az eredeti elképzelés folyamatosan szitáló eső lett volna, ezt azonban a színház akkori technikai felkészültsége nem tette lehetővé, a végeredmény: időközönként megeredő eső lett. (Az ötletet egyébként is csak a színházi műszak ellenállását legyőzve lehetett megvalósítani.¹¹¹)

Andrzej Wajda 1971-es krakkói rendezésében a látvány meghatározó eleme az egész színpadot beborító, szürke, ragacsos sár volt. Ascher és Pauer úgy érezte, hogy az eső több síkú, tágabb asszociációs körrel bíró látványelem, mint a mindenre és mindenkire ráragadó sár.

A kaposvári díszlet a darab „kint” és „bent” történő eseményeit egy közös térbe helyezte: amit a teljes színpadot beborító, fekete műbőrrel bevont szivacsból készült „macskakő” határozott meg. Az utcakőnek ez a megjelenítése Pauer pszeudo gondolat tökéletes megfogalmazása volt: a látvány becsap, hiszen nem valódi macskakövet látok, ugyanakkor ezt észre is veszem, hiszen a felület puha, süppedékeny. A tocsogós, puha, víztől csúszós talajon, csak óvatosan, finom léptekkel lehetett közlekedni, a színészek elestek, vizes lett a

¹⁰⁹ Mihályi Gábor: A Kaposvár jelenség Budapest, 1984 (441.old.) A Pilinszky vers – Pilinszky János összegyűjtött művei Budapest 1987 (52.old.)

¹¹⁰ Pauer Gyula in: Mihályi Gábor: A Kaposvár jelenség Budapest, 1984 (442.old.)

¹¹¹ A műszaki vezető és a színpadmester felmondott. (Mihályi Gábor: A Kaposvár jelenség Budapest, 1984 (450.old.)

ruhájuk, a műbőr-macskakő így meghatározta a színészek viselkedését, mozgását az egész előadásban, vagyis a látványelem közeget teremtett.

A külső helyszínek jelzésére egy kábelen lógó valódi utcai lámpa, a háttér alacsony vasrácsa, illetve egy élő, igazi fa szolgált. A háttér két oldalt összehegesztett műanyag fóliája egyrészt jól megvilágítható opálos felületet alkotott, amely fehérre festett szalonfalakat, vagy a tűzvész sárga égboltját is megjelenítette, ugyanakkor a belsejében ventilátorral mozgatott gomolygó füst segítségével felhős ég képzetét is keltette.

A belső terek jelzése az utcakőre kihelyezett barokkos szalongarnitúrával, Kirillov lakásként funkcionáló szekrényével és a semmibe nyíló, nagy kétszárnyas ajtóval történt. (20-21. kép)

A változások az előadás szerves megkomponált részei voltak; a darabban végig jelenlevő, furcsa, izgatott, arctalan csöcseléket megidéző figurák, éles füttyszó kíséretében hoztak be, vagy vittek ki bútorokat. A helyszínváltások így kiküszöbölték a megszokott színházi üresjáratot; az új helyszínek mindig egy konkrét szituációból születtek.

Az előadás jelmezeinek színvilágában Pauer eredetileg fekete fehér színellentétre gondolt, ami végül Sztavrogin fekete és Tyihon fehér ruháiban valósult meg. A végső megoldásban a jelmezek színeit a díszlet elemeire rímelve, a szürke különböző árnyalatai uralták.

Az élő fa elhelyezése a színpadon szintén a pszeudo alapkérdését feszegeti: a valódit, az élőt behelyezni egy mesterséges közegbe, ami maga a színház. Pauer úgy gondolta, hogy az élő fa azért fontos ebben a térben, mert mint „eleven érrendszer” kapcsolja össze a különböző eredetű díszletelemeket (a műbőr, a háttérfólia, az utcai lámpa, a vasrács) és biztosítja a látvány egyneműségét.¹¹²

Az előadás nyitóképében – nézők bejövetele alatt – a szemerkélő esőben egy magányos alak kuporgott a háttér vasrácsán. Ebben a nyitányban a látvány egy erőteljes képben mutatkozott meg; a kép pedig sűrítve, szuggesztíven jelenítette meg az egész előadás alapérzetét, alapatmoszféráját. A hasonlóan nagy erejű záró képben pedig Sztavrogin felakasztott holtteste jelent meg a hatalmas szalonajtó kitárt szárnyai mögött.

A látvány újszerűségére rengeteg kritika figyelt fel, nagyrészüket alapvetően képzőművészeti alkotásként közelített a színpadképhez és ennek megfelelően esztétikai szempontból próbálta megérteni. Leginkább a mesterséges és valódi elemek stiláris különbségét feszegették és azt, hogy ez eklektikához vezet-e.¹¹³ Nádas Péter alapos elemzésében kimutatta, hogy bár a

¹¹² Saád Katalin: A képzőművészet titkos jelenléte Pauer Gyula színpadképeiről in: Színház 1975/5 (33.old.)

¹¹³ Böszörményi Katalin: Még egyszer az Ördögök díszletéről in: Színház 1975/6 (20-23.old.) Nádas Péter A kaposvári Ördögök in: Vigilia 1975/8 (567-572.old.) Saád Katalin: A képzőművészet titkos jelenléte Pauer Gyula színpadképeiről in: Színház 1975/5 (33.old.)

színpadkép naturális elemei (utcai lámpa, vasrács, élő fa) és az általa imitativnak nevezett elemei (háttér horizontja, macskakő) hagyományos esztétika szempontjából nem illenek össze, de minden imitativ elemet egy naturális elem egyenlít ki, így egy zárt és összefüggő vizuális rendszer teremődik, amely nem eklektikus.¹¹⁴ Ez egyrészt mindenképpen jelzi, hogy a látvány milyen szuverén erőt képviselt önmagában, ugyanakkor nem ad választ arra, hogy mit jelentett mindez az előadás szempontjából.

Koltai Tamás szerint, aki a színház felől közelített Pauer munkájához, a valódi és nem valódi szembeállítás nemcsak a látványelemekben, hanem a tér kezelésben is megjelent, hiszen az utcára helyezett bútorok felvetik a kérdést; vajon hol vagyok, kint vagy bent? Így a különböző látványelemek egymásmellettsége mégis egy teljesen egynemű közeget hozott létre, megteremtette az előadás bizonytalanságot, nyugtalanságot sugalló, nyomasztó, fullasztó atmoszféráját.¹¹⁵

A kaposvári Ördögökben színházi előadás és látvány teljes gondolati és vizuális egysége valósult meg oly módon, hogy – Nádas Péter megfogalmazásában - a rendezés összefüggést talált és egyensúlyt teremtett „két, egymásnak ellentmondó...elavult színházi stílus, a naturalizmusba fulladó realizmus és az absztrakcióba száradó elidegenítés között. Ami természetesen azt is jelenti, hogy Ascher mindkét stílust megtagadja, de nem az avantgárd minden hagyományt letörlő (és mindent megismétlő) hevületével, hanem úgy, hogy... összekapcsolja őket”.¹¹⁶

Az előadás 1985-ös vígszínházi verziójában Ascher Tamás és Pauer megtartotta a kaposvári látvány alapkonceptióját. Új elemként jelent meg a háttér függőhídja, az oldalfalak moszkvai épületeket idéző, súlyos, párkányos kulisszahomlokzata és három új ajtó.

Zenés műfaj - Az operett újrafogalmazása

A kaposvári színházban, mint vidéki színházban, nem lehetett megkerülni a nézők által oly kedvelt műfaj, az operett és egyáltalán a zenés darabok műfaji kihívásait. A kaposvári rendezők teljesen friss szemmel, előítéletek nélkül közelítettek műfajhoz: megteremtődött az operett játzásnak egy új, kifejezetten kaposvári hagyománya. Ebben a hagyományban

¹¹⁴ Nádas Péter A kaposvári Ördögök in: Vigilia 1975/8 (571.old.)

¹¹⁵ Koltai Tamás: Alkalmazott képzőművészet? In: Színházfaggató Budapest, 1978 (315-341.old.)

¹¹⁶ Nádas Péter A kaposvári Ördögök in: Vigilia 1975/8 (571.old.)

egészen különböző rendezői megközelítések is megfértek, mint Ascher Tamás és Szőke István megközelítései; a közös nevező, hogy a kaposvári operett sohasem paródia, sohasem véleményezi a műfajt. (Szőke zenés rendezéseiről már korábban szó volt.)

Ascher Tamást az operettek abszurditása, a műfaj „jóízű képtelensége” vonzotta.¹¹⁷ Az operettben tulajdonképpen Susan Sontag „camp” fogalmának megvalósulását látta.¹¹⁸

Ascher és Pauer együttműködésének zenés műfajt érintő első állomása *Burghard Tűzijáték* c. művének színrevitele volt, 1974-ben. Az előadás díszlete a tér meglévő elemeire épülve alakult át polgári szalonból cirkuszi manézsszá. A darab előkelő, rózsaszín függönyökkel körülvett szalonjának közepén álló óriási születésnap asztal, a rajta lévő születésnap maradványokkal; tányérok, poharak, ünnepi tortával felemelkedett és alatta hintával és kötélhágcsóval kiegészített cirkuszi porond tűnt elő. A szalon szilárdnak tűnő falai cirkuszi sátorként hajlottak fel és mögöttük egy áttetsző tüllhálóval határolt nézőtér jelent meg, ahol a közönség ember nagyságú bábokból állt. A színpad meglévő elemeinek átlényegítése, az álmovilág logikáját tükröző képi változást hozott létre.¹¹⁹

1975-ben mutatták be Kaposváron az 50-es évek „minta operettjét” az *Állami Áruház*. *Kerekes János* és *Darvas Szilárd* operettjét az 1953-as Gertler Viktor film tette igazán kultikussá.

Ascher Tamás az előadás képi világában az igazi, ötvenes évekbeli, sematikus világot akarta megjeleníteni, a korszak „...hátborzongatóan kedélyes és napsütötte álvilágát.”¹²⁰ Ugyanakkor 50-es évek régmúlt színházi világát is meg akarta idézni; a megfestett vásznak, a lombgáz világát.

Pauer feladata tehát az volt, hogy teljesen helyezkedjen bele az ötvenes évek képzőművészeti világába és hozza létre ugyanazt; vagyis teremtsen álvalóságot. Itt a pseudo gondolat új lehetősége kínálkozott számára: teljes valósághűséggel, igaz módon kellett megjelenítenie a hamisságnak egy fajtáját. Ennek megteremtéséhez művészi eszközként a valóság túlfokozását használta: az Állami Áruház látványelemeit olyan gondos, aprólékos, részletező hűséggel tervezte meg, ami egyfajta túlhajtott valóságot; hiperrealizmust eredményezett.

¹¹⁷ Mihályi Gábor: A Kaposvár jelenség Budapest, 1984 (192.old.)

¹¹⁸ Susan Sontag: A pusztulás képei Budapest, 1972 (277-299.old)

¹¹⁹ Saád Katalin: A képzőművészet titkos jelenléte Pauer Gyula színpadképeiről in: Színház 1975/5 (34.old.)

¹²⁰ Pauer (Múcsarnok) MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Budapest, 2005 (355.old.)

A darab két fő helyszíne: az állami áruház belső tere (előcsarnokkal, eladótérrel, igazgatói irodával, kultúrteremmel) és a külső helyszín: a csillaghegyi strand. Az áruház hatalmas terét a tagoló elemek – hatalmas pillérek és közöttük az eladópultok - kínosan szimmetrikus látványa határozta meg. A falakon jelszavak, jelmondatos táblák, címer és vörös csillag idézték az ötvenes éveket.

A hiperrealizmus uralta az előadás tárgyi világát: az árupánik jelenet giccses ajándéktárgyai között hatalmas, PVC-ből készült, fehér munkás-ököl tűnt fel. Ugyancsak a valóság túlfokozása jellemezte az igazgatói iroda aranyozott, porcelán Sztálin, Lenin és Rákosi mellszobrait - amelyek egyikébe rejtette Dancs igazgató a feketézéshez szükséges pénzt – festményeit és fotóit. És Glauziusz bácsi kis unokájának eltúlzott méretű, a fal Rákosi képeire rímelő portréfotóját is.

Az utolsó, „hátborzongató, panoptikum-szerű naturalizmussal”¹²¹ megjelenített záró képben, Budapest teljes látképét ábrázoló pannó előtt zajlott a dunai csónakázás örömnépe, amelynek „áldidillje” alatt a rendőrség egy részeg biciklistát agyba-főbe vert. A kép kiteljesedéseként, a munkaverseny nyertesét szállító, szürke Pobjeda gördült be a színpadra. Az előadásban tehát a rendezés és a látvány szinte lajstromozva sorakoztatta fel, korhű rekvizitumként, az 50-es évek jellegzetes tárgyi – mellszobrok, munkásököl, jelszavak, politikai vezérek képei, Pobjeda – emlékeit, és idézte meg a „hivatalos” életérzést; a munkaversenyek bizakodó hangulatát, a kulturált népszórakozást.

A hiperrealista tárgyi világ és játék a záró képben nyert végső értelmet, amely egyszer csak szembesített a kor valódi arcával: az intézkedő bőrkabátos rendőrökkel, a felügyelet alatt zajló szórakozással, a Pobjedával.

A térképzés, mint eszköz

A következőkben két olyan díszletet vetek egybe, amelyek különböző időpontban és helyszínen készültek ugyan; a *Mesél a bécsi erdő* 1977-ben Kaposváron, a *Jövedelmező állás* 1980-ban a Nemzeti Színházban, de közös bennük, hogy a rendezői gondolat megfogalmazását a látvány a térképzés rafinált, jól működtetett megoldásaival szolgálta.

¹²¹ Ráth Zsolt: A pszeudo a színházban in: Állami Áruház Budapest, 1986 (108.old.)

A *Mesél a bécsi erdő* látványában Ascher Tamás távolságtartó, hideg, gonosz, egzakt világot akart megteremteni, amelynek képzőművészeti inspirációja René Magritte Fenyegedett gyilkos c. képe volt; a különböző nyílásokkal, beszögellésekkel ellátott fehér falú szoba, az elegánsan öltözött leskelődő férfiakkal.¹²² (22. kép) Ennek megfelelően jött létre a rendkívül egyszerű, befelé szűkülő szürke papír-falakból és a szegélyező, feszített vászontetőből álló, szűk „doboz-szerű” alaptér, amely térhatároló elemeinek föl-le mozgatásával és guruló, mozgatható térelemek bekerülésével oldotta meg a színdarab összes helyszínváltozását.

A rendkívül egységes és egyszerű díszlet precíz és célszerű mozgatásokkal, óramű pontossággal hozta létre a legrafináltabb változásokat; kocsik mozgatásával alakultak ki az egyes belső terek, vagy a fürdőjelenet hátsó mólója. A zenére történő változások kivitelezésében részt vevők is pontos, kimért mozdulatokkal, nesztelenül végezték feladatukat; így a Magritte kép leskelődőit idéző, elegáns, kalapos urak, egy feltekert szőnyeget hoztak be, majd terítették ki, ezzel megteremtve az első felvonás kirándulásának tisztását. A színváltozások fontos szereplője volt, a különböző helyszínek pontos elnevezését a nyakába lógatott hirdetőtáblával közlő „sandwich-ember”. (23-24. kép)

Ebben az előadásban alkalmazta először Ascher Tamás – Gazdag Gyulával együtt - a teljesen fehér világítást, ami egységes, hideg kékesfehér fényel világította meg a teret, ugyanakkor megnövelte az alakok, tárgyak plaszticitását, kiemelte a kontúrok szerepét.¹²³

A *Jövedelmező állás* látványtervében is a téralakítás teremtett olyan képi világot, amelyben megfogalmazódott a rendezői szándék. Ascher Tamás a 80-as évek berendezkedéséről, hatalmi mechanizmusáról és az azzal szembeni lázadás erőtlenségéről akart beszélni a XIX. századi orosz művön keresztül.

A darab négy fő helyszíne – Zsarov koszlott albérleti szobája, Kukuskina lányainak szobája, kávéház és Visnyevszkij fogadószobája – mint egymásból kinövő, táguló kockák teremtettek meg egy „paranoiás labirintusvilágot”.¹²⁴ A kezdeti legkisebb elem: Zsarov szobájának falai mögött már ott álltak a lányok szobájának falai, majd a következő színhelyfalai és így tovább; minden fal mögött ott volt egy újabb fal. A díszletben tehát ugyanaz az alapforma ismétlődött és növekedett az egészen piciből, egészen óriásivá. (25. kép) Egy áttörhetetlen,

¹²² Pauer Pauer (Múcsarnok) MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Budapest, 2005 (351-352.old.)

¹²³ Elhangzott az Ascher Tamással 2011 június 29-én folytatott beszélgetésen.

¹²⁴ Pauer (Múcsarnok) MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Budapest, 2005 (356.old.)

fullasztó világ teremtődött meg, melyben az egyre nagyobbra növvő falak képeztek újabb és újabb gátakat.

Így lett az utolsó helyszín, Visnyevszkij dolgozószobája, a téralakítás logikáját követve egy csarnok-szerű hatalmas tér; amelynek rekvizitumai; márványpadlózata, falak vörös kandeláber sora egyértelművé és felismerhetővé tette, hogy itt egy mauzóleumról van szó.

Az díszlet tehát a térképzés eszközével, pontos képi változásokkal fogalmazta meg az egész előadás alap gondolatát; az egyre hatalmasabbá és átláthatatlanabbá növekvő hatalom és a vele szemben álló, egyre erőtlenebb értelmiség viszonyát.

Kísérlet Erdély Miklóssal

Ascher Tamás meghívására vett részt két színházi előadás létrehozásában Erdély Miklós, a magyarországi avantgárd művészet egyik legfontosabb alakja. Erdély művészeti tevékenységében egyaránt jelentős szerepet játszottak akciói, elméleti írásai, képzőművészeti kísérletei – az általa kidolgozott fotómozaik technika, indigó kísérletei és hasonló nevű csoportja – és az általa létrehozott happeningek, fluxus-akciók. Gazdag és bonyolult művészetének fő tendenciája élet és művészet határainak felszámolása, a fluxus szemlélethez köti.

Mindkét színházi munkában - ***John Arden: Gyöngyélet*** (Élnek, mint a disznók) és ***Turgenyev: Egy hónap falun*** – Pauer Gyulával együtt vett részt. A tervek alapvetően mindkét esetben Erdély invenciói, Pauer jelmeztervezőként segítette a munkát, a végső látványt azonban egy közös gondolkodás szülte. A két előadás képi világa tükrözi Erdély Miklós páratlan fantáziáját, játékos kedvét, anyaghasználatának eredetiségét.

A ***Gyöngyélet*** pszeudo – gyűrt felület látszatát keltő – műsorfüzetét, amely a darab témájául szolgáló modernkori lakótelepek gondjait taglalta, Pauer Gyula készítette. Ez a lakótelepi létezés, a panel-világ, a 80-as évek Magyarországnak is ismerős jelensége.

Erdély, a lakótelepek sematizált, sivár geometriáját egy monumentális babaház formájában jelenítette meg: a kétszintes emelvény egyes szobái frontálisan, a nézők felé nyitva tárultak fel. Ez az emelvény szolgált a lakótelepre beköltöztetett, a darab konfliktusait kiváltó,

„problémás” Sawney család életteréül. A lakás egyes helységei között nincs elválasztófal, szabad az átjárás és átlátás. Ezzel szemben a „rendes” polgárcsalád, Jacksonék életébe nem leshetünk be; csupán a bejárati ajtót, illetve az ajtó mögötti makulátlan előszobát látjuk.

A ház utcai frontját egy leereszkedő kulisszafal biztosította, ahol a ház előtti kis „zöld” kertet, egy sötét gumiszalagból készült lábtörlőszőnyeg jelenítette meg.

Erdély díszlete, a hatalmas babaház, mint stilizált lakótelep szolgált a két család életteréül és teremtette meg konfliktusaik színterét. (26. kép)

Az *Egy hónap falun* látványtervét leginkább a különleges, színpadon nem használt, vagy éppen új szerepkörben megmutatkozó anyagok (parafa, kátrány, szurok, eternitsövek, fólia, papír), használata határozta meg, mind a jelmezek, mind a díszlet tekintetében.

A díszletnek két nagyon különböző karakterű helyszínt kellett megjeleníteni: Natalja Petrovna szalonját és a hajdani átjáró csarnokot, valamint a ház kertjét. A látvány meghatározó és állandó eleme volt a színpadot fedő vékony parafa réteg, a háttér fehér csöve a rátekeredő stilizált faágacskával és a teret lezáró, áttetsző tüllből szerkesztett szuffitasor, a szurokból rácsorgatott finom arabeszk motívumokkal. (A szurok-arabeszkek egymás mögött átvilágítva izgalmas fény árnyék világot mutattak, praktikus szempontból azonban csődöt mondtak, amikor a reflektorok hatására olvadni kezdtek és csöpögni a szereplők nyakába.)¹²⁵

Natalja Petrovna szalonjának világát az Erdély által alkalmazott anyagok határozták meg: az átlátszó fóliával bevont bútorzat finom, kristályos, üvegszerű felülete, a bejárat szintén átlátszó fólia-lapjai egy kellemetlenül, furcsán csillogó, groteszk, idegenszerű miliőt teremtettek. Erdély, hogy elkerülje a polgári szalon naturalista ábrázolását egy költőien elidegenített világot hozott létre.

A kerti málnás a szalontérből alakult ki a bútorok kivitelével illetve egy hófehér pad és néhány csenevész bokor jelzés behelyezésével: konstans elem a faágacskával körbefutott oszlop volt itt is.

A szalon elemelt, költői világnak a radikális ellentéte az átjáró, amely rideg, ipari csarnoktér lett. A csarnok lemezekből építkező, különböző méretű nyílásokkal tagolt falai befelé szűkülő teret képeztek. Az ipari környezet jelleget hangsúlyozták a térben elszórtan elhelyezett eternitsövek, amelyek fémes hangot hallatva gurultak szét a szereplők akciói nyomán.

¹²⁵ Elhangzott a Pauer Gyulával 1998 február 12-én általam készített interjúban.

A jelmezek anyaga egy Pauer által kikísérletezett, papír és textília keverékéből álló speciális anyag volt, amelytől a szereplők ruhái különleges gyűrődéseket, szobrászi plaszticitást nyertek.

A látvány minden eredetisége, szépsége, a felhasznált anyagok újszerűsége ellenére sem igazán tudott szervülni az előadáshoz. Koltai Tamás úgy érezte, hogy a látvány a darab mondanivalóját esztétikai síkon kibeszélte, ahelyett, hogy ábrázolta volna.¹²⁶

Úgy gondolom, Erdély terve éppen hogy nem került ilyen szoros kapcsolatba a darabbal. Egy rendkívül eredeti, a naturalizmustól elemelkedett látvány született, amely mint szuverén, önálló alkotás, levált az előadásról.

Puritán tér – Mester és Margarita

Ascher Tamás és Pauer legutolsó közös munkája a ***Mester és Margarita***, tulajdonképpen összegzése az addigi együttműködésnek, amelyet a kifejezőeszközök érett, takarékos, egyszerű használata jellemezett.

A térképzés a végletekig leegyszerűsödött, letisztult: a teljesen üres térbe behelyezett különböző térelemek, vagy jelzett bútorok teremtik meg a helyszíneket. Egy az üres térbe betolt lépcsős emelvény Pilátus jeleneteinek helyszíne, egy korlát és egy pad jelzi a villamos állomást, két fénykör pedig a Berlioz fejét levágó villamost. Kis lámpás fehér asztalok a Tömegír gyűlését, vörös kárpitos székek, kanapé és paraván Berlioz volt lakását, oldalról betolt vörös függönyös kis pódium pedig a revüszínpadot jelenítik meg.

Margaréta szobája egy színpadra helyezett íves ablakkeret és egy öltözőasztal.

Mindennél egyszerűbben megfogalmazott, puritán látvány volt Woland báljának megoldása: egy hatalmas trónus, egy leeresztett, gyertyákkal kirakott, kerek tál formájú csillár és térbe állított kandeláberek kerültek be az üres térbe.

Ebben a végletekig leegyszerűsített, minden felesleges elemtől mentes térben, pedig nagy erejű, expresszív képek sora jelent meg. Ilyen szuggesztív kép amikor Lévi Máté a zuhogó esőben a Golgotáról leemeli és elviszi Krisztus testét, Margarita első repülése és a gyönyörű záró kép, amelyben vágató lovakon repülnek el a szereplők.

¹²⁶ Koltai Tamás: Csak éppen...Egy hónap falun in: Színház 1981/12 (10-13.old.)

Kaposvári mesedarabok

A kaposvári színházban a kezdetektől fogva, a repertoár többi darabjával egyenrangúnak és szakmai kihívásnak tekintették a mesedarabokat. Kialakult egy rendezői szemlélet, amely a gyerekdarabokhoz infantilis gügyögés nélkül, komolyan és értőn közelített. A meseelőadások esetében különösen fontos szerep jutott a látványnak.

Pauer a legsikerültebb munkáinak a gyerekdarabokhoz készített terveit érezte; ezeknél a műfajból adódóan alkotói fantáziáját szabadon engedhette és kevesebb kompromisszumra kényszerült.¹²⁷

Ezek a látványtervek tulajdonképpen „színháztörténetet” írtak: a többszörösen felújított produciókat (*Hókirálynő* 1972, 1981 *Pinokkio* 1974, 1988, 1997, 2005 *Óz* 1975, 1985, 1994 *Bűvös Erdő* 1978, 1993 *Micimackó* 1977, 1990, 2001 *Diótörő* 1984, 1991, 2003) szinte lényegi változtatás nélkül, az ő eredeti díszleteiben – és sok esetben – jelmezeiben játsszák.

A *Pinokkiót* (Rendező: Ascher Tamás) „a kalandvágy és a kíváncsiság himnuszaként”¹²⁸ értelmezték. A feladat egy mágikus, titokzatos, varázslatokra alkalmas színpadtér megteremtése volt. A látványt az egész színpadot, az alapszőnyegtől a vasajtóig lefedő hatalmas lepel határozta meg, amelyet egységes, tasisztikus, élénk színű foltvilág lepett el. A különböző megvilágítások más és más színsoportokat emeltek ki, amely ha kellett titokzatos, fenyegető atmoszférát, máshol pedig játékos, vidám hangulatot teremtett. A díszlet nagy képi változása játék ország groteszk, riasztó figurákkal teli nyomasztó vidámparkjának megjelenése volt.

Az *Óz a nagy varázsló* (Rendező: Babarczy László) teljesen üres, hófehér terének a legmeghatározóbb látványeleme a gonosz boszorkány hosszú fekete leple volt. A lepel, végével a takaráshoz erősítve, minden színrelépésekor kifeszült, elsötétítve a fehér színpadot és fekete takarást biztosítva a változásokhoz.

A *Bűvös erdőben* (Rendező: Zsámbéki Gábor és Gazdag Gyula) a darab két fő helyszínéhez két teljesen ellentétes látvány társult: az erdő tere rengeteg fával és hóeséssel szürreális álom képzetét keltette, a királynő udvara harsány, rikító színeivel groteszk világot teremtett.

¹²⁷ Elhangzott a Pauer Gyulával 1998 február 12-én általam készített interjúban.

¹²⁸ Csik István: Individuum és kollektíva in: Színház 1978/8 (35-37.old.)

A *Diótörő* (Rendező: Gothár Péter) látványterve nagyszabású, groteszk álmokképek sorából épült fel. Az egész előadás világát meghatározta Pauer skicce, amin két lábon álló, jellegzetes kéztartású, táncoló egeret ábrázolt.¹²⁹

Pauer díszlete az álmvilágban életre kelt gyerekszobát az egérvilág méreteihez arányította, így az eredeti bútorok, a babapolc, az ágyak mind hipperrealisztikusan felnagyítva jelentek meg.

Pauer Gyula látványtervezői működése tehát fontos mérföldkő a magyarországi látványtervezés újkori fejlődésében. Avantgárd művészként a 70-es évek hivatalos színházi életének legprogresszívebb műhelyéhez, a kaposvári színházhoz csatlakozott és állandó tanulással, önképzéssel vált színházi tervezővé. Nagyon fontosnak tartom, hogy nagy erejű művészi témája a pszeudo – a korai terveket leszámítva – nem képzőművészeti szempontból határozta meg látványterveit, bizonyos előadások esetében a pszeudo, mint szemlélet, mint magatartás eredményezett eredeti színpadi megoldásokat. A „kép” az előadásban számára nem statikus, nem passzív; a képnek a drámai folyamattal együtt kell élnie, fejlődnie, változnia. Ezt a képi történetet kereste Pauer az előadásokban.

Saját, önálló színházi elképzeléseit megvalósító pszeudo színházi előadásaiban olyan valóságot próbált színpadra állítani, ami csupán attól válik színházzá, hogy a színpad a kerete. Kereste a színházi üresjárat pillanatait, amikor kínosan nem történik semmi, mert úgy gondolta, ez arra készíti a nézőt, hogy megfejtse az unalom okát.

Pauer legnagyobb erénye színházi emberként, hogy díszleteinek és jelmezeinek nem lett állandó stílusa, a rendezői szándéktól függően tulajdonképpen minden terve más. Bizonyos tendenciák ugyan kimutathatók, az anyaghasználat, vagy a térképzés alapján, illetve vannak kedvelt, visszatérő motívumok, elemek, de olyan mélységben volt képes egy adott színdarab világába involválódni, hogy tervei ezt a világot és nem őt tükrözik.

A legpontosabban ezt Keserü Ilona fogalmazta meg: „...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”¹³⁰

¹²⁹ Gothár Péter in: Pauer (Műcsarnok) MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Budapest, 2005 (359.old.)

¹³⁰ Elhangzott a Keserü Ilonával általam készített interjúban 2009 június 24-én.

Donáth Péter (1938-1996)

Donáth Péter a folytonosságot képviselte a kaposvári színházban Pauer Gyula távozása után. Ascher Tamás hívta meg először a Merszi, avagy Sipov kalandjai c. Okudzsava darab tervezői munkájára 1977-ben, a következő évben pedig leszerződött a Csiky Gergely Színházhoz.

Donáth, Pauerhez hasonlóan az avantgárd körökhöz kötődő képzőművész. Színházi gondolkodása, érdeklődése is a hivatalos struktúrán kívüli színházhoz: Halász Péter társulatához kapcsolja.

Donáth önképzőkörökön, tanfolyamokon szerezte képzőművészeti ismereteit. Festészetének korai szakaszában a képfelület lehetséges anyagai és kialakítási módjai érdeklik. A 60-as, 70-es években készült műveit részletes és gazdag felület megmunkálás jellemzi; gipszmasszából készít különböző formációkat, amelyekbe sokszor tárgytöredékeket applikál, így erőteljes plaszticitású képek születnek. Fontos, majd festészete második korszakában kiteljesedő gesztus, hogy a „lávászerű” anyag tömeget képkeretbe szorítja.¹³¹

Saját festészetéhez való viszonya ellentmondásos és bonyolult, 1956-ban megsemmisítette fiatalkori műveit, a 70-es évek elején pedig válságba került és hosszú évtizedekre felhagyott a festéssel. Ugyanakkor nyilatkozataiban azt hangsúlyozta, hogy a színházcsinálás számára „pótcselekvés”, elrabolt idő a képzőművészetől.

Korán kapcsolatba került az Egyetemi Színpaddal és azon keresztül Halász Péter színházával. Halász előadásaiban hagyományos értelemben nincs díszlet, jelmez, a társulatában nincsenek munkakörök, mindenki, így Donáth is, csinált mindent (kelléket szerzett, gyártott, tervezett, szerepelt). A kifejezetten Donáth-hoz köthető látványelemek a Halász előadásokból: a King Kong óriási majma, vagy a Gyors változások hatalmas sárkánya.¹³² Ez a művészi örökség határozta meg Donáth látásmódját: a színházra, mint teljes egészre rátekinteni, és az előadásban csak a legszükségesebb díszletet, jelmezt használni, a kellékeket, mint felesleges elemeket, lehetőség szerint kerülni – mindezt Halász Péter színházából hozta.

¹³¹ Forgách Éva Donáth in: Donáth Péter (1938-1996) Székesfehérvár, Szent István király Múzeum katalógus, 1997

¹³² Donáth Péter A másság in: Színház 1991/10-11 Halász Péter különszám

Ez a reduktív, minimalista térszemlélet határozta tehát meg tervezői munkáját, a látványnak nincs atmoszféra teremtő szerepe: „...csak a legszükségesebbet teszem a színpadra! Vagy még annál is kevesebbet!”¹³³

Színpadi terveinek meghatározó vezérelve, az „egységbe foglalt látvány” képzőművészeti indíttatású gondolata, amelynek fő eleme a „kép” és az azt egységbe foglaló „keret”.¹³⁴ Ez a keret, mint kompozíciós elv és mint konkrét elem (Kander-Ebb Chicago, Fielding Tom Jones) is megjelent terveiben.

Tehát Donáth Péter személyében folytatódott – főként Pauer Gyula távozása után - a látványra, mint az előadás szerves, egyenrangú részére tekintő kaposvári tervezői hagyomány. Fontos hogy ebben megint egy tervezői képzettséggel nem rendelkező képzőművész játszott kulcsszerepet, akinek személye a progresszív, „underground” színházi világhoz kötődött. A kaposvári színház szinte összes rendezőjével dolgozott és az egyes rendezők világa, ízlése alakította a közös terveket, ugyanakkor színpadképeiben megfigyelhetők bizonyos irányvonalak, tendenciák.¹³⁵

A díszletek egy csoportját a világosan osztott szerkezetű, szigorúan puritán, jól funkcionáló építmények alkotják. (Rostand Cyrano, 1977 Móricz Rokoknok, 1978, Shakespeare Szeget szeggel, 1978)

Az Ács Jánossal való közös munka hatására új hang jelentkezik tervezőművészetében; a szigorú építészeti szemlélettel szögesen ellenkező tendencia az expresszív, szürrealista látványvilág; amelyben irracionális terek, (Moliere Don Juan 1979) illetve a színpadot különböző anyagokkal körülvevő, befedő megoldások születtek. (Gombrowicz Esküvő, 1979, Shakespeare Szentivánéji álom, 1980, Shakespeare Hamlet 1983)

Van egy fontos harmadik irányvonal a tervekben, amelyben az elemeltebb látvánnyal szemben, a valósághű naturalizmus egy fajta újra értelmezése figyelhető meg: a díszletet alkotó hatalmas, általában faszerkezetek nyers realizmussal teremtik meg az előadás terét. (Molnár Ferenc: Liliom, Kleist Eltört korszó, Majakovszkij Gőzfürdő)

Művészi alkatából fakadóan tervezői pályája konfliktusok mentén alakult és fejlődött, legjobb munkáiban azonban egybe tudta olvasztani, a rendezői gondolatnak megfelelő képi világ megteremtését, saját szigorú reduktív térszemléletével. Ritka esetekben vállalta a jelmeztervezést is, (Szecsuáni jólélek, Tom Jones) alapvetően azonban csak tereket tervezett.

¹³³ Csík István: A szükségesnél is kevesebb Beszélgetés Donáth Péterrel in: Színház 1979/5 (34-37.old.)

¹³⁴ Gazdag Gyula Az egységbe foglalt látvány in: Donáth Péter (1938-1996) Székesfehérvár, Szent István király Múzeum katalógus, 1997

¹³⁵ Géger Melinda A díszlettervező Donáth Péter in: Donáth Péter (1938-1996) Székesfehérvár, Szent István király Múzeum katalógus, 1997

Legjelentősebb terveinek bemutatásához a rendezőkön keresztül közelíték: elsősorban három rendezővel - Babarczy László, Ács János, Ascher Tamás - való együttműködésének legfontosabb állomásait emelem ki, illetve ezeken belül érintek más rendezőknek készített fontos munkákat, amelyek segítségével megfigyelhető hogyan gazdagította Donáth a színpadi látvány emancipációját célzó kaposvári törekvéseket.

A nyitány – Rostand Cyrano

Donáth Szőke István rendezéséhez készített terve megelőlegezi a puritán, egyszerű építménnyel (építményekkel) megoldott, jól funkcionáló terek sorát. Az előadás alapgondolata, amely a darabot megtisztította minden felesleges romantikus sallangtól, a látványt is a végletekig egyszerűsítette: a teljesen megnyitott teret három vas és fa kombinációjú, könnyen mozgó lépcsős emelvény tagolta, amelyek mögött látszottak a színház kopott, repedezett falai.

Az előadás legfontosabb gondolata a tér szempontjából a színházi tér „megnyitása” a valóság felé: a csatajelentben kinyílt a színpad leghátsó vaskapuja, és a tér egybenyílt a színházat körülvevő parkkal. A park valósága, civil járókelői, „mint kompozíciós elemek” részeseivé váltak a nagy, egységes színpadi képnek. Ez a radikális gondolat, a színházi tér ilyen értelemben való kitágításának, színház és a külső valóság egybemosásának gondolata aztán Donáth későbbi szabadtéri előadásokhoz készített terveiben jelentkezett.

Együttműködés Babarczy Lászlóval

Babarczy László rendezései a darab szinte mérnöki precizitású elemzésén, a struktúra rendkívül alapos megértésén alapulnak. Mindez tiszta, világos, a viszonyrendszereket tökéletesen felrajzoló előadásokat eredményez, amelyekben a látványnak nem az érzéki minőséget hordozó, közeget teremtő szerepére van szükség, hanem a szerkezeti tisztaságra és átláthatóságra. Ennek megfelelően Babarczy fontos alkotótársa nem Pauer Gyula lett; Donáth Péter tudta tiszta, átlátható tereivel, megfogalmazni számára vizuálisan a rendezői gondolat precíz, kristálytisza logikáját.

Építmény üres térben

Móricz Zsigmond Rokonok c. művének 1978-as előadásában a díszlet egy hatalmas, nyílásokkal tagolt, díszletfal, amely a színpad szűk előterét zárta le. A kaposvári vármegye háza falát stilizáló, hatalmas pillérekkel tagolt, kétszintes homlokzat néha megnyílt, a nyílások kivágatában jelentek meg az egyes szereplők.

Babarczy számára a legfontosabb gondolat, a magyar társadalom korszakokon át azonosan működő szerkezetének a megmutatása, amelyben nem a mindent átszövő és behálózó rokonvilág korruptsága a lényeg, hanem az, hogy lesz a rendszer mindenkori idealistájának, Kopjássnak kettős tudata. Hogyan akarja egyszerre képviselni a polgári értékeket, ugyanakkor igazodni azokhoz a viszonyokhoz, amelyek között él.¹³⁶

Ennek megfelelően Kopjássék családi jelenetei a szűk előtérben játszódtak, a hivatali világ szürke személytelenségét megjelenítő hatalmas, szürke fal árnyékában. A díszlet egyszerű és erős képben fejezte ki azt a távolságot, amely Kopjássék a Boronkay villa előkelő világától elválasztja; homlokzati fal második szintjének megnyitásával, fönny a magasban zajlott Boronkayék fényárban úszó estélye, amelyet egy hosszú keskeny lépcsőn keresztül lehetett megközelíteni.

Ugyancsak egy meghatározó építmény teremtette *Molnár Ferenc Liliom* c. műve 1983-as előadásának terét. (Az 1982-es előző évben Babarczy László már megrendezte a darabot Szolnokon, a koncepció és a tér ugyanaz volt.)

Babarczy László teljesen újraértelmezte a Molnár mű előadásának színházi konvencióját; a századforduló érzelmős, cukormázos története helyett egy nyersebb, valóságosabb világot mutatott be. Ennek a megteremtését szolgálta a látvány; a teljes hátszínpadot betöltő hullámvasút. A díszlet egységes kerete a hullámvasút állványzatának vázrendszere, amelyet az előtér egyes kisebb térelemei egészítettek ki. A kiegészítő elemek az alacsony kerítés, az ócska fabódé, köztük a fényképész üzletet jelző kis bódé, amely oldalfalának a „kihajtásával” jött létre a timpanonos, festett vurstli háttér, amely előtt a párok fényképezkedtek. A hullámvasút faállványzatának fenyegető, félhomályos zeg-zugai pedig jól működő helyszínt biztosítottak Liliom és Ficsúr rablás jelenetének és az utána következő menekülésnek. (27-29. kép)

¹³⁶ Mihályi Gábor *A Kaposvár jelenség* Budapest, 1984 (355.old.)

A hullámvasút faszerkezete, a fabódék, mind a szegénységet, a nyomort jelenítették meg nyers realizmussal. Tehát a jelzésszerűbb, elemeltebb látvánnyal szemben itt egy részletezőbb, valóság-hű megközelítés jelentkezik, de ez nem az elbeszélő, naturalista hűséget jelenti. Donáthnak ezek a típusú díszletei a realizmus eszközével teremtenek sűrített képi világot, amely azonban nem ábrázoló, hanem jelentéssel bíró képi világ.

(A részletekre koncentráló valóság-hűség és jelképes erő együttes jelenlétének korábbi példája a Gothár Péter által 1980-ban rendezett *Eltört korsó* díszlete. Itt a tér egy omladozó fagerendákkal körülvett elhanyagolt, kétszintes karzatos enteriőr, amelyet kifeszített vásznak fednek. A díszlet nyomasztó, sötét valóságát ugyanakkor megemelték és költői látomássá tették a fagerendák résein áthatoló fények.)

A Liliom látványának nagy kettőssége, a mennyország víziójában teljesedett ki, ahol a külvárosi szegénység realitásának ellenpontjaként egy groteszk álomkép jelent meg, a vidámpark főntről belógatott világító kis kocsijaival és lovacskájaival. A jelenet Babarczy dramaturgiai leleményének köszönhetően, közvetlenül Liliom öngyilkossága után, a képzeletbeli hazalátogatás és Liliom valódi halála elé került, így a mennyország szentimentális tündérmese helyett egy haldokló lázálma lett.

Hullámvasúton, egy kis kocsin érkezik Liliom a mennyországba, ahol a mennyek kapujának világító fényét egy kicsapódó ajtónyílásba helyezett reflektor biztosítja.

Az előadás záró képének groteszk kompozíciója egy nagyméretű mézeskalácsszívet formált: a hullámvasút kis kocsiján beguruló szerelmes pár alakját a mennyország arkangyala hatalmas szárnyaival, szív alakban fogta körbe.

Elvont tér

Babarczy László *Don Juan* értelmezésének megvilágításában kulcsszerep jutott Donáth Péter látványának. A darab, amely Don Juan életének utolsó napjait sűríti, konkrétan nem meghatározható térben, tulajdonképpen gondolati síkon játszódik.¹³⁷ Ennek megfelelően Donáth díszlete egy elvont tér lett.

A látvány fő eleme a színpadot kettéosztó repkényfüggöny volt, amelynek indái közül, a „memento mori” gondolat szó szerinti megjelenítéseként, csontvázfigurák bukkantak elő és

¹³⁷ Mihályi Gábor *A Kpaosvár jelenség* Budapest, 1984 (373.old.)

tűntek el. A repkény előtt egy élesen megvilágított szűk folyosószerű tér, középen pedig egy kőlapokkal kirakott, fűvel szegélyezett négyszög alakú térrész volt, amelyet kétoldalt sárgás kavicsok vettek körbe. (30. kép)

A lombfüggöny mögött, egy alig kivehető tárgyakkal berendezett tágas tér helyezkedett el, amelynek rekvizitumai; ágy, zongora, oszloptöredék, síremlék, asszociatív funkcióval bírtak, nem vettek részt a cselekményben. Ez a repkény mögötti térrész Babarczy számára a misztikum, a halál, a transzcendencia világát jelentette; itt zajlottak a Kővendég vetítéssel megoldott jelentei. A Don Juanhoz és Sganarelle-hez a repkény mögül érkező szereplők, mint megidézett vendégek, így mintha a tudatukból léptek volna elő.

A kettéosztott tér egy sajátos feszültséget hordozott: a szűk előtérbe kerültek a tulajdonképpeni jelenetek, ugyanakkor a színpad nagyobb része nem aktív térként vett részt az előadásban. A díszlet legtöbb eleme, csak alig kivehető körvonalként jelent meg a repkény mögötti térben. (31. kép)

Vagyis Donáth látványa az egyszerű és kifejező díszletelemekkel (repkény, kőlapok) illetve díszletelemek sejtetésével (repkény mögötti rekvizitumok) és a térosztással, mint eszközzel jelenítette meg a bonyolult gondolati tartalmakat és hozott létre egy elvont, filozofikus teret.

Szintén hiányoztak a tér valóságos koordinátái **Brecht** korai művéből a **Baalból**, Balatonbogláron készítette szabadtéri előadásban. A látvány legnagyobb erénye a természetes környezet bekomponálása a díszletbe. A fapalánkokkal körbekerített játéktérbe belógtak a környező fák lombjai, jelenlétük szerves része lett a térnek. A fák közé kifeszített vászon színe jelenetenként változott. Az egész játéktér homok fedte, amely meghatározta a szereplők mozgását, egész fizikai jelenlétét: mindenre rátapadt, de azonnal el is tűnt, le lehetett porolni. A tág asszociációs körrel bíró homok, a játéktér szélén folyó víz a természeti környezet szerves folytatása volt. Az egyes helyszínek jelzésére szolgáló fabútorok és görgőkön mozgatható faelemek ebbe a térbe helyezve maguk is álomszerű, irreális közeget teremtettek.

Ács Jánossal való együttműködés - expresszív-szürrealista látvány

Ács János a kaposvári színház 70-es évek legvégén, 80-as évek elején jelentkező új rendezőnemzedékének tagja. Rendezéseiben egyszerre van jelen a merész, asszociatív fantázia, költői érzékenység és a mindenre kiterjedő érzékiség. Az Ács Jánossal való együttműködés új irányba vitte Donáth tervezői gondolkodását, új hang jelent meg művészetében, aminek első állomása **Gombrowicz *Esküvő*** c. darabja, Ács János vizsgarendezése, 1979-ben. Az *Esküvő* alaphelyzete az álom; a francia fronton harcoló főszereplő azt álmodja, hogy hazamegy Lengyelországba és találkozik családjával, így a történet az álom sajátos logikája mentén bomlik ki. Donáth Péter látványa ugyanezt a folyamatot vitte végig: tere az álom irracionális logikája szerint épült fel és alakult át.

A színpadot teljes szélességében festett alapszőnyeg borította és súlyos, bíborvörös függönyök „bélelték ki”.¹³⁸ A festett alapszőnyeg a világitásnak megfelelően tudott terepszínű lenni, vagy márványpadló hatását kelteni. Ez az irracionális tér az álmok birodalma; a mindent beborító, vastag anyagok, lágy, zörejek nélküli világot hoztak létre, a puha, süppedékeny talajon nem hallatszódtak a léptek, némán estek le a tárgyak. A puha talaj középtáiban enyhén emelkedett, egy különös hullámot, domborulatot képezve.

Ebben az álomszerű térben néhány bútor jelzés (szekrény, asztal, szék, hintaszék) teremtette meg az egyes helyszíneket. (kocsma, szülői ház, királyi kastély.) A reális bútordarabokat az irreális tér átértelmezte és az álomvilág elemeivé tette. (32. kép)

A kezdőképben a bútorok még egy halomban voltak, a székek ráborogatva az asztalra.

A látvány legfontosabb leleménye a tér és tárgyak folyamatos alakulása és fejlődése volt: a látványelemek úgy épültek egymásra, ahogy az álom irracionális logikájában ez egyes mozzanatok kapcsolódnak egymáshoz, folytatódnak egymásból. Alapvetően három elem – a szekrény, asztal, székek – váltakozása hozta létre a folytonos átalakulást. Így került a szekrényre az asztal, majd rá a hintaszék, amelyet a bútorokból összehordott trónusra mászva taszított le Henrik. Vagy így alakult az Apa sétabotja pásztorbottá, a feje fölé tartott esernyőváz pedig baldachinná.

¹³⁸ Koltai Tamás *Közjáték* Budapest, 1987 (93-97.old)

Szintén anyaggal beborított, de teljesen üres tér jellemezte *Shakespeare Szentivánéji álom* c. művének előadását 1980-ban. A lankásan emelkedő színpadot puha, világos anyag vontá be és fehér tüllfüggönyök vették körbe, melyeket nem egy magasságban helyeztek el; egy részük földig ért, egy részük csak félmagasságig lógott. A térben használt anyagok és a minimális látványelem, mind kettős jelentéssel bírtak: a tüll, mint anyag utalt hálósobára, ugyanakkor az erdő fáit is megjelenítette. A földre helyezett párnák is eredeti tárgyi jelentésükön túl, az erdő farönkjei és „lombágjai” lettek. A díszlet lágy, puha anyagisága érzéki közeget teremtett a színpadon. (33. kép)

Az előadás és a látvány humora a mesteremberek előadásának jelenetében mutatkozott meg, ahol az addig teljesen üres térbe bekerültek a színelőadás fő kellékei: két fehér fogas és a közéjük kifeszített szakadt fehér anyag. A mesteremberek színházának díszlete groteszk ellenpontja volt az egész előadás díszletének, vagyis a díszlet hiányának.

Donáth ebben a látványtervében messze jutott az üres tér megteremtésében. Az anyagok tág asszociációs köre segített, minden más eszköz híján, a darab valóság és álom határmezsgyéjén mozgó, érzéki világának megteremtésében.

Az irracionális látványok sorát folytatja a *Leonce és Léna* balatonboglári szabadtéri előadása is, 1982-ben. Donáth díszlete maga a valós környezet volt: a boglári kápolna és az azt körülvevő természeti környezetet; kevés beépített díszletelemet használt. A legfontosabb ilyen elem a vasvázakra erősített hintázó heverő volt, amely egyszerre szolgált királyi trónként, ágyként vagy hintaszékként.

Az Ács János rendezéseiben megmutatkozó látomásos érzékenység, költői fantázia és érzékiség inspirálóan hatott Donáth tervezői gondolkodására és ennek eredményei az expresszív, szürreális, látomásos látványtervek, amelyekben központi szerepet kap az anyaghasználat.

Tervek Ascher Tamásnak – üres tér új hangvételben

Ahogy már szó volt róla, Ascher Tamás hívta meg Donáth Pétert Kaposvárra, elsőként *Okudzsava Merszi! – Avagy Sipov kalandjai* c. művének tervezői munkájára.

Ascher Tamás számára tervezett egyes díszletekben is kimutathatók részben az eddig körvonalazott törekvések: az üres tér megvalósítása, a színpadtér keretbe foglalása – a keret, mint kompozíciós elem, vagy az anyagokkal való kifejezés. Ezeken a visszatérő

alapgondolatokon, ismétlődő elemeken túl a legfontosabb, hogy Ascher Tamás rendezéseinek groteszk humorra, iróniára való fogékonysága új hangvételt eredményezett Donáth Péter díszleteiben. A látványban, amely nem szakad el az üres tér alapgondolatától, megjelenik a kétfedelőség, az irónia és a humor.

A szecsuáni jólélek 1978-as előadásának látványa a modern ipari városok sivár szürkeségét mutatta. Ascher rendezése a stilizálásnak, az elemelésnek nem azt az útját választotta, amit a Brecht iskolán nevelkedett Benno Besson vagy Giorgio Strehler előadásai képviseltek. A kaposvári *A szecsuáni jólélek* a realizmus nyelvét használta, mérsékelt stilizációval.

Ezt tükrözte Donáth díszlete; a hatalmas, mégis gyorsan és könnyen mozgatható hullámpapírból készült paravánok által határolt üres tér.

A keretező papírparavánok különböző állásai alkották a teret, amelybe csupán egy-egy, a legegyszerűbb jelzést szolgáló, meghatározó díszletelem került be. Ilyen elem: az ostoronyeles neonlámpa, a szürke deszkakerítés, vagy a támlás pad. Egyetlen dobogó polccal és papírokkal jelezte a boltot. Ebben az esetben Donáth tervezte a jelmezeket is. Az egyszerű, kopott, a külvárosi öltözetet jelző ruhák és a díszlet szürke papíryanaga együttesen teremtették meg a modern nagyváros „szélének” szegényes, szürke világát. Mindennek ironikus ellenpontja volt a papír felhőbe burkolt Pobjedán érkező, öltönyüket aranyalástartal fedő istenek groteszk képe. (34-35. kép)

Szintén az üres tér gondolatot fogalmazza meg az 1981-es *Chicago* díszlete, amely egy keretbe foglalt musicalszínpad. A hófehér parkettával borított lépcsős színpadot, hófehér keret fogta közre. Ascher Tamás a Chicagót brechti szerkezetű, leleplező, gonosz, kegyetlen darabként értelmezte.¹³⁹ Ennek megfelelően a musicalek negédességétől mentes előadás született, amely tiszta, átlátható, üres térbe helyezte az élesen megfogalmazott karaktereket. A díszlet nagy fehér kerete pedig kiemelte és keményen rajzolta meg ezeknek a karaktereknek a körvonalait. Az egyes helyszíneket itt is csak a legegyszerűbb, behelyezett díszletelemek jelezték. A börtönt leereszkedő fehér rács, a bíróságot három rácsos pulpitus teremtette meg. A vakító fehér tér ellenpontjaként szolgáltak a gazdag színvilágú jelmezek, amelyeket Szakács Györgyi tervezett. Ugyancsak ellenpontként jelentek meg bizonyos jelenetek háttérében hatalmas panoráma festmények, olykor ironikus idézőjelbe téve a jelenetet, olykor *Chicago* jellegzetes felhőkarcolóit megidézve.

¹³⁹ Elhangzott az Ascher Tamással általam készített interjúban 2011 május 16-án.

A nemzeti mítosz újraélesztése – János Vitéz

Ascher és Donáth együttműködésében a látványnak legkiemeltebb szerep a *János Vitéz* 1982-es előadásában jutott. A rendezés számba vette és felsorakoztatta a nagy nemzeti mítoszokat és ezeket vetítette rá a népszínműre. Ezzel a szembesítéssel a jelenetek egyszerre nyertek ironikus és mély drámai többlet tartalmat.

A látvány a népszínművek világát a nemzeti romantika festészetének nagy képi toposzait megidézve teremtette meg. A terv a darab három felvonását, mint három különböző világot fogalmazta meg; a különböző világok megteremtésében segítettek a háttér hatalmas festett vásznai – Gáspár András munkái. A festett díszletfal letűnt színházi hagyományát ironikusan megidéző, az egész hátteret beborító, óriási képek a látvány meghatározó elemei voltak minden felvonásban.

Az első felvonás falujának képe összegyűjtötte a nemzeti folklór összes lehetséges elemét. A háttér hatalmas festménye a mitikus magyar rónát ábrázolta sárgálló arany búzamezővel és délibábos égbolttal. Az előtér kis patakja, kunyhója, a fentről belógatott gólya, az eltúlzott méretű magyar zászló, a falusiak viselete, mind-mind a népszínművek folklorisztikus világának rekvizitumai. Tehát a díszlet egy az egyben megidézte a népszínművek „nemzeti” kelléktárát, ugyanakkor az ábrázolás felfokozott, túlhajtott naturalizmusa egyúttal el is emelte a látványt.

A francia királyi udvar uralkodó fehér színét egészítette ki a háttér romantikus, felhős kék ege. Ez a hideg kékes-fehéres tér kiemelte a bevonuló magyar huszárok sújtásos, arannyal díszített piros egyenruháit. (A jelmezeket itt is Szakács Györgyi tervezte.) A huszárok tablószerű csoportképei a hatalmas zászlóval, a nemzeti romantika festészetének nagy alakzatait elevenítették fel. Ugyancsak a nemzeti romantika nagy toposzát, a „sorsverte magyar” alakját idézte Bagó figurája.

Tündérország képe túllre festett sziklák között bomlott ki, majd túllök felemelkedése után feltárult újra Magyarország képe.

A záró képben a magyar tájat a háttér kék ege alatt egy életnagyságú tehén és egy gémeskút jelezte, a gémeskútnak dőlve Bagó furulyázott. Ebbe a környezetbe érkezett vissza a lassan megöregedő Kukorica Jancsi és Iluska. A kóda-szerű lezárás mitikus magyar tája, az előadás többi nagy erejű képéhez hasonlóan egyszerre hordozott ironikus többletet, és fájdalmas, költői szépséget.

Ascher és Donáth legutolsó közös munkája, a *Hamlet* színpadképében az anyagszerűség és az üres tér gondolata találkozott. Ascher Tamás a késő Kádár korszak metaforikus képét akarta megjeleníteni a látványban. A kádári konszolidáció durva politikai viszonyokat elfedő, eltakaró, álságos, hamis korszakának képi megfogalmazása egy egyszerű, világos színű alapszőnyeggel borított, ferde színpad volt, amelyet fehér filc anyagból készült, puha függönyök vettek körbe. A függönyök ki-be húzása szűkítette vagy tágította a teret. A szinte teljesen üres tér állandó eleme volt Hamlet oldalt elhelyezett padja. A tér valóban puha, kiismerhetetlen, képlékeny közeget teremtett, amelyben nem volt eligazodási pont.¹⁴⁰ Az erős képi metafora azonban leginkább elméletben működött, az előadást kevésbé szolgálta.

Felszabadult játékoság díszlet nélkül

A *Tom Jones* felszabadult, játékos előadásának keretét a minimális díszletjelzéssel működő üres színpad adta. Az előadás rendezője, a filmrendező Gazdag Gyula a kaposvári második rendezőgeneráció tagja. A szintén filmes Gothár Péterrel együtt új látás és gondolkodásmódot hoztak a kaposvári színházba, előadásaik látványában kiemelt szerep jutott az alaposan megtervezett és kidolgozott világításnak.

Donáth és Gazdag együttműködésének fontos állomásai a *Kabaré* 1980-as és a *Víg özvegy* 1981-es előadása. A *Kabaré* meghatározó díszleteleme a központba helyezett korong alakú kabarészínpad, amelyre nemcsak a klub-jelentek, hanem a magánélet belső terei is fölkerültek. A háttér berlini hátsó udvart idéző homlokzata, a mindig máshol meggyulladó fényekkel a korai német expresszionista filmek világát idézte. A *Víg özvegy* díszlete ironikus alapötletre épült, melyben az operettek nélkülözhetetlen eleme a lépcső kezdett nőni és „szaporodni” az előadás során.

Közös munkáik közül a Donáthot leginkább lázba hozó feladat¹⁴¹ a *Tom Jones* végletekig egyszerűsített tere, amely keretet adott az előadás felszabadult játékoságának. A játékoság forrása a rendezői lelemény: az előadás változatos helyszíneinek díszletelemeit; bútorait, ajtóit, ablakait maguk a színészek jelenítették meg. Ugyanakkor a pikareszk regény rengeteg

¹⁴⁰ Nánay István: Hamlet pokrócban in: Színház 1984/3 (1-7.old.)

¹⁴¹ Gazdag Gyula Az egységbe foglalt látvány in: Donáth Péter (1938-1996) Székesfehérvár, Szent István király Múzeum katalógus, 1997

helyszínében való eligazodást segítették a tér jelzésszerű elemei. A fekete drapériával szegélyezett csupasz tér fölött egy összetett rácsos elem függött, amely több funkcióval bírt: különböző állásokban az egyes helyszínek határait jelölte, leereszkedve börtönrácsként szolgált, és mint kompozíciós elem keretbe foglalta a színpadot.

A tértagolás fontos elemei voltak a trapéz keresztmetszetű fekete dobogók, amelyek egy egész rendszert alkottak. Ebből a hangsúlyosan fekete térből emelkedtek ki a tárgyakat megszemélyesítő színészek fehér jelmezei.

Donáth díszlete tehát egy helyszínekkel zsúfolt, szövevényes történet előadásának keretét teremtette meg üres térrel.

Donáth Péter tehát folytatta és a maga eszközeivel gazdagította és fejlesztette azt a díszletképi tradíciót, amely Pauer Gyula jelenléte nyomán bontakozott ki a kaposvári színházban és amelynek lényege, hogy a színpadi látvány előadást meghatározó és alakító tényezővé válik. Ebben az értelemben Donáth valóban a folyamatosságot képviselte. (Ascher Tamás például 1977-től párhuzamosan dolgozott Kaposváron Donáth Péterrel és Pauer Gyulával is.)

Az elkészült tervek világosan beszélnek kettejük alapvető szemléletbeli különbségéről. Pauer Gyula nagy gesztusra épülő, nagyszabású tervei az adott mű világával való teljes azonosulásra épültek, a térképzésnek nincsenek állandó alapelvei, az előadás generálja a téralakítást.

Donáthnál ezzel szemben a választott darabtól függetlenül ott van a vezérelv, a minden felesleges elemtől megfosztott üres tér gondolata, amit megpróbál a terveiben érvényre juttatni. Ennek a reduktív, egyszerűsítő térszemléletnek a gyökerei részben Halász Péter színházában vannak, részben festészetének sűrű, koncentrált egyszerűségében.

Az átlátható és tiszta tér legfőbb hozadéka a színpadon, hogy segít ráirányítani a fókusz a darab legfontosabb pontjaira. Ebben látom Donáth Péter legsikerültebb látványterveinek fő erejét, hogy a koncentrált egyszerűsége és átláthatóságra törekvés segített abban, hogy az előadásnak világos legyen a fókusza.

Ezek az elvek a színházi gyakorlatban természetesen sokkal árnyaltabban jelentkeztek és az egyes rendezőkkel való együttműködésekben máshogy és máshogy alakultak.

A Babarczy Lászlóval való közös munkát jól szolgálta a tiszta, világos térszemlélet, ezen felül a Liliom díszletének fő értéke, hogy egy sűrített képbe fogalmazta a ligeti vurstli érzelmességétől megfosztott nyers valóságát.

Ács János rendezései egy expresszív, látomásos, költői gondolkodásra inspirálták Donáth Pétert.

Ascher Tamás számára készített terveiben sokféle hang szólalt meg, aszerint, hogy a rendező éppen milyen irányba indult; ami újdonság az a groteszk humor és irónia megjelenése a látványban.

Donáth Péter színházi működését saját művészi autonómiájának kivívása és a rendezői szándékhoz való alkalmazkodás közötti küzdelem, így rengeteg konfliktus jellemezte. Azok a tervei amelyekben megszületett az együttműködés közös hangja, döntően határozták meg a korszak kaposvári előadásainak képi világát, egyúttal magukat az előadásokat is.

Najmányi László

Najmányi László vízügyi mérnökként végzett a Műszaki Egyetemen. Érdeklődése korán az avantgárd művészcsoportok felé fordította, és sokirányú alkotó tevékenységét párhuzamosan folytatta a hivatalos és a második nyilvánosság művészeti életében.

1971-ben alapított Kovács István Stúdió néven kísérleti színházat, amely 1976-ig működött. A csoport tagjai különféle területekről jöttek, – a tagok között volt Rajk László is - az előadások jellegzetessége a színpadon zajló események, korábban rögzített hangfelvétellel való kísérete, a narráció és az események időbeli elcsúsztatása valamint a színpad és nézőtér hagyományos viszonyának megbontása.¹⁴² Najmányi írta a szövegeket, forgatókönyveket, illetve ő irányította, nem klasszikus értelemben vett rendezőként, a csoport munkáját. Színházi gondolkodásában meghatározó inspirációt jelentettek Halász Péter előadásai, Halással való kapcsolata a későbbiekben is fontos volt a pályáján.

Kísérleti színházi tevékenysége mellett verseket írt, filmeket forgatott, (A császár üzenete 1976, BBS) Magyarországon elsők között készített videót, majd 1978-ban, a Spions nevű punk zenekar megalapítása utána nem sokkal, kénytelen volt elhagyni az országot.

Mindezzel a sokrétű és sokszínű tevékenységgel párhuzamosan folyt Najmányi hivatalos színházi élete, látványtervezői munkássága.

¹⁴² Schuller Gabriella: Najmányi László és a Kovács István Stúdió in: Balkon 2007
http://balkon.c3.hu/2007/2007_6/01najmanyi.

A dolgozatomban tárgyalt művészekről eltérően Najmányi nem tudott és nem is akart teljes odaadással részt venni a színház csinálásban. Az ő valódi és rendkívül sokoldalú érdeklődésének csak egy szeletét töltötte ki a színház, és ami valójában izgatta őt ezen a területen, azt a Kovács István Stúdióban próbálta megvalósítani. Ennek megfelelően hivatalos színházi működése alatt nem választott színház eszményekhez, társulatokhoz vagy rendezőkhöz kötődött elsősorban – bár bizonyos rendezőkkel, Valló Péterrel és Paál Istvánnal rendszeresen és sikeresen dolgozott – hanem felkéréseknek, megbízatásoknak tett eleget.

Így 1974-től 1979-ig tartó, páratlanul termékeny tervezői korszakában az ország szinte összes színházában megfordult, rövidebb ideig szerződött tagként, (1975 – Pécs, 1978 - Szolnok.) jobbára vendégként. A rövid idő alatt, sokszor egy időben született látványtervek így rendkívül vegyes képet mutatnak. Mérnöki képzettségének köszönhető magabiztos, fölényes technikai tudása, ugyanakkor eredeti látásmódja és fantáziája rendkívül keresett tervezővé tette, ami egy idő után, saját bevallása szerint is, „futószalagon gyártott” díszletekhez vezetett.¹⁴³ Mindennek ellenére színházi tevékenységének hatóereje éppen terveinek nagy számában rejlett, ezzel tudott csaknem az összes vidéki és néhány budapesti színház látványról való gondolkodására hatást gyakorolni.

Najmányi színpadképei mérnöki képzettségéből fakadóan javarészt építészeti indíttatású, mérnöki precizitással készült konstrukciók. Díszletei – jelmezt nem tervez – általában többfunkciós, variálható architektúrák, amelyek az adott mű változatos helyszíneit tudják megjeleníteni.

Saját maga látványterveinek fő vonásaként a szerkezetiség mellett az anyagszerűséget hangsúlyozta.¹⁴⁴ Díszleteinek kifejezőerejét valóban nagyban határozta meg a felhasznált anyagok minősége; Osztrovszkij Vihar c. művének két előadásához is (1975 Debrecen, rendező Horváth Jenő, 1979 Győr, rendező Harag György) hatalmas fakonstrukciót tervezett. Shakespeare Titus Andronicusában a lépcsős dobogót föl lehajtható fémrácsos elemekkel egészítette ki, és meghatározó elem volt a vérrel átitatott zsákvászon horizont függöny (1978, Pécs rendező: Sík Ferenc). Bulgakov Álszentek összeesküvésében fém és átlátszó műanyag szerkezet kombinációja és műanyag fóliák alkották a díszletet (1977 Szolnok, rendező: Paál István). A Yermában és a Plutoszban pedig a látvány meghatározó elemei az egész színpadot beborító leplek és drapériák (1975 Szolnok, rendező: Valló Péter, 1976 Pécs, rendező: Sík Ferenc).

¹⁴³ Elhangzott a Najmányi Lászlóval általam készített interjúban 2007 november 10-én.

¹⁴⁴ Csik István: Színházi műhely és futószalag in: Színház 1977/9 (47-48.old.)

Az anyagszerűség nyilvánvaló szerepe mellett azonban a szerkezet elvűség a legmeghatározóbb jellemzője díszleteinek. „Najmányit a szerkezet érdekli akkor is, ha leplek vannak a színen.”¹⁴⁵ Színpadképeit ugyanakkor jellemzi a célratoró, tömör fogalmazásmód; száműz minden a cselekmény előrehaladását hátráltató, felesleges elemet.

Najmányi látványtervezői munkásságának a legfontosabb erénye és újdonsága azonban nem a szerkezetiség és anyagszerűség együttes megjelenésében, hanem magabiztos, fölényes, virtuóz technikai tudásában és legkiemelkedőbb terveinek (Jarry Übü király, Bulgakov Álszentek összeesküvése, Camus Caligula) bátor, ironikus képi fogalmazásában, pimasz humorában és meghökkentő eredetiségében rejlik. A tervezés számára játékos és könnyed folyamat, ami nem mindig a rendezői szándék alapos és elmélyült megértésén alapul. Pontosan ennek az eredménye, hogy díszletei néha leválnak az előadásról és bár önálló képi erejük erős és meggyőző, nem szerves alkotórészei az adott produkciónak.

Színpadképek Valló Péter rendezéseire

Valló Péter rendezői pályája a 70-es évek első felében indult, először Veszprémben, majd Szolnokon utána pedig több vidéki és fővárosi színházban dolgozott. Korai rendezéseit tiszta, világos kompozíció, a darab gondos elemzésén alapuló, „közérthető”, realista felfogás jellemezte, amelyhez ugyanakkor egy elemeltebb, képi jelekkel operáló látvány társult. Vagyis Valló előadásait, a rendezésnél progresszívebb, modernebb nyelvet beszélő színpadkép kísérte, amelynek letéteményese Najmányi László volt. (Valló vizuális érzékenysége végigkísérte pályáját, a későbbiekben ő maga is tervezett díszletet saját előadásaihoz.)

Együttműködésük során tehát Najmányi a realizmustól elemelkedő, erős képi jeleket használó tereket tervezett.

Ilyen volt az 1974-es, veszprémi ***Csongor és Tünde*** díszlete. A nyitott színpadot befedő kopár, szürke deszkadobogó puritán, statikus terét a darab adott pontjain, meglepetésszerűen kilökődő deszkaelemek tették mozgalmassá. Az egyes helyszíneket megjelenítő, süllyedő és

¹⁴⁵ Koltai Tamás: Alkalmazott képzőművészet? In: Színházfaggató Budapest, (338.old)

emelkedő deszkapalánkok egy állandóan mozgásban lévő színpadképet eredményeztek, amelyből váratlanul lökődtek ki új elemek, mint például az ördögfiakat szállító görgős kocsi. A záró kép utólag értelmezte és egyben fel is oldotta a színpad korábbi tárgyilagos ridegségét: a háttérben megjelenő gyönyörű, színes palota és a fentről érkező csodás almafa dús koronája együtt elevenítették meg a ragyogó és mesés Tündérországot. Vagyis a díszlet Vörösmarty művének kétpólusú világképét jelenítette meg tiszta, világos képi eszközökkel.

Az 1975-ös szolnoki *Yerma* látványát a színpadra fellógatott és azt körbevevő, világos színű leplek és vásznak határozták meg. Az anyagok első, reális jelentéskörben, mint mosott, kitergetett ruhák, a jellegzetes andalúziai miliőt idézték meg. Az előadás során fokozatosan bomlott ki az elemeltebb tartalom, a lelógatott anyagok különböző alakzatokká, sátorra alakultak, folyamatos mozgásuk dinamikát adott a térnek. A záró képben pedig jelképesé nőtt a szerepük: földre hullva és szétterülve az elkerülhetetlen, tragikus végzetet jelenítették meg.

A puritán látványelemek állandóan bővülő jelentéstartalommal tulajdonképpen egy folyamatos képi történetet mondtak el, tiszta, világos eszközökkel.

Együttműködés Paál Istvánnal

Paál István a 70-es, 80-as évek egyik legmarkánsabb, saját utat járó, rendezőegyénisége. Színházi indulása, amely az egyetemi „amatőr” mozgalomhoz köti, kijelölte egész pályáját meghatározó, struktúrába betagozódni nem tudó, ellenálló, „partizán attitűdjét.”¹⁴⁶

A Szegedi Egyetemi Színpad vezetőjeként, legkiemelkedőbb produkcióiban, amelyek kollektív alkotások voltak - Petőfi Rock, Kőműves Kelemen - erőteljes társadalmi és politikai töltetű, erkölcsi példázatokot fogalmazott be. Előadásait - amelyekben Grotowski színházának örökségét fejlesztette tovább - meghatározta az intenzív, nagy energiákat mozgósító színészi játék, rengeteg mozgás, gyakran alkalmazott csoport-alakzatok és ezekből, az emberi testekből építkező, kifejező képek.

A 70-es évek kultúrpolitikája „terelte” be Paált a hivatalos, ellenőrzött színházi életbe; először Pécsen, majd Szolnokon, a 80-as évektől pedig Veszprémben rendezett.

¹⁴⁶ Nánay István: Partizán attitűd Paál István pályájáról. In: ESŐ Irodalmi lap VI. /1. 2003 tavasz.
<http://vfeke.vfmk.hu/00000016/04.html>

Ebben a második, a hivatalos struktúrához kötődő rendezői korszakában a „kettős beszéd” jellegzetes eszközével élt; művészi mondanivalóját még inkább képszerűen, metaforákban, gesztusokban, színpadi jelekben fejezte ki.¹⁴⁷

Ennek a rendezői nyelvnek a megvalósításában talált fontos alkotótársra Najmányi László személyében. Kettejük együttműködésében nagy hangsúlyt kaptak a gazdag jelentéstartalmú, mehökkentő, gyakran erőteljes iróniát, humort hordozó képi jelek.

Ilyen sokrétű asszociációs tartalmakat hordozó, erőteljes képi jelekből állt az 1976-os pécsi *Caligula* díszlete. Paál Istvánt *Camus* darabjában a személyes szabadság határai érdekelték, ennek megfelelően rendezése fókuszában a lelkiismeret drámája állt. A látvány a darabban ábrázolt belső vívódásokat, lelki tusákat fogalmazta át konkrét képpé és térré: így lett az előadás helyszíne egy különös torna vagy edzőterem. (36. kép)

A színpadkép feltárta a színház repedezett, kopár falait, csöveit, radiátorait, tűzlétráját, vasajtáját. A csupasz tér padlóját habzivacs fedte, rajta egy több funkciót betöltő, egyik oldalán fehér, másik oldalán fekete lepellel. A színpad közepén egy homokbucka, a háttérben, állványon egy hatalmas gong helyezkedett el. A térbe felülről néhány bokszzsák lógott be, a színpad valódi tűzlétrája pedig ebben a jelrendszerben, mint bordásfal volt értelmezhető. A néhány jelzéssel megteremtett tornateremnek meghatározó eleme volt még két közepén tükörrel díszített plexilap, amelyek a nyitóképben még a színpad lelegején, egyfajta térelválasztóként jelentek meg, ahonnan a játék kezdetekor kerültek el.

Ez a néhány következetesen végiggondolt látványelem gazdag jelentéstartalommal bírt és több funkciót is betöltött. A kétszínű, hatalmas lepel fehér oldalával felfelé asztalként szolgált, feketével felfelé a patríciusokra került, akik késsel kivágott résén át bújtak elő belőle. (37. old) A magát Vénuszként dicsőítő, bokszzsákra kapaszkodó Caliguláról pedig, mint dús redőzetű palást omlott le és tette szoborszerűvé a császár megjelenését.

A látvány minden alkotóeleme, így a jelmezek is (Sárvári Katalin munkái) az edzőterem világát idézték meg; a szereplők hófehér nadrágot és övvel megkötött szintén fehér felsőt; „judo-ruhát” viseltek, a testőrségen pedig ágyékkötő és vívósisak volt.

Paál rendezései a színészekről a játék nagyfokú intenzitását és komoly fizikai teljesítményt követeltek. Így a *Caligula* szereplői is az előadás bizonyos forrponyjain beleöklöztek a bokszzsákba.

¹⁴⁷ Nánay István: Partizán attitűd Paál István pályájáról. In: ESŐ Irodalmi lap VI. /1. 2003 tavasz. <http://vfek.vfmk.hu/00000016/04.html>

zsákokba, szétdúlták a homokbuckát, – amely az előadás során egyre kisebbé vált - vagy felmásztak a tüzlétrára, vagyis a díszletelemek nemcsak filozofikus tartalmakat hordozva voltak jelen a térben, hanem konkrét jelentésükben is használták őket.

A záró kép, a nyitányra rímelve foglalta keretbe az előadást: Caligula stilizált meggyilkolásával párhuzamosan a testőrök kitörték a plexilapokba épített tükröket, majd a lapokat visszahelyezték a nyitóképben elfoglalt helyükre.

Camus Caligulájának látványterve tehát a szereplők belső, lelki síkon zajló küzdelmeit alakított át valós, fizikai küzdelem síkjává és hozott létre ennek megfelelően egy speciális teret. A tér látványelemei egyszerre voltak a tornaterem jól funkcionáló szerepei, ugyanakkor egy következetes képi jelrendszer részeként hordoztak gazdag, az elsődleges jelentésen túli tartalmakat.

Szintén következetesen használt képi jelrendszer, ugyanakkor humor és irónia jellemezte az 1977-ben, Pécsen bemutatott *Übű király* díszletét, amely tulajdonképpen létrehozta magát az előadást. Az egész színpadkép, egy a darabban elhangzó mondatra épült, amely patkányoknak nevezi a főszereplőket. Ennek értelmében a szereplők patkányok, a díszlet pedig az ő életterük: egy méretarányosan felnagyított utcasarok.(38. kép) Az élére állított házsarok két oldalán két hatalmas lefolyócső helyezkedett el, előtte járdaszegély, az úttesten pedig ereszcsonna. Az utcán a szereplőknél nagyobb méretű, hiperrealisztikusan felnagyított szemétdarabok; almacsutka, és cigarettacsikk. Az utcasarok összes eleme egy következetesen megkomponált képi jelrendszer része volt, ez a jelrendszer pedig szervesen illeszkedett az előadásba. Így lett a darab tengeri menekülés jelenete csatorna meneküléssé.

Az Übű Király összes jelmeze – Gombár Judit munkája - és kelléke ezt a következetesen kidolgozott képi világot szolgálta, ugyanakkor megjelentek Paál kifejezetten aktuál-politikai fricskái: mint Übű papa két, sarló és kalapács alakban felemelt kelléke, vagy az egyik jelenetben felmutatott, párttagkönyvre utaló, piros könyvecske.

Az 1977-es szolnoki *Álszentek összeesküvésének* díszlete a *Bulgakov* által vázolt hatalmi viszonyrendszert fogalmazta meg egy erős képben. A díszlet egy hatalmas, lábakon álló, fém és plexi kombinációjából készült emelvény, amely egyszerre volt XIV. Lajost és udvartartását kiszolgáló asztal, talapzatával pedig Moliere társulatának színpada. A lenti, oszlopos, hófehér lábakon álló színpad kicsiben ismételte meg a hatalmas fenti szerkezetet.

A viszonyrendszer egyszerű és világos: felül a hatalom, a Napkirály, az őt kiszolgáló színészek pedig az asztal alatt játszanak.

A látvány meghatározó eleme volt még a színpadot körülvevő áttetsző műanyag fólia, amely az ábrázolt világ mesterkélttségét, műviségét fejezte ki és egyszerre takarta ki illetve leplezte le a mögötte játszódó jeleneteket.

Paál István tehát nagyon fontos alkotótársat talált magának Najmányi László személyében, éppen egy olyan élethelyzetben, amikor az egyetemi-amatőr színházi működésből átkerült a hivatalos színházi életbe. Rendezéseiben folyton kereste a lehetőséget arra, hogy az őt körülvevő politikai és társadalmi valóságot megjelenítse. Mindezt képszerűen, metaforákon keresztül tudta megfogalmazni és ebben volt nagy segítségére az a vizuális nyelv, amelyet Najmányi látványtervei beszéltek. Együtműködésük során az adott darab rendezői értelmezésének több rétege egyszerre tárult fel a díszletben merész, eredeti fantáziával és játékos humorral.

Két Vihar előadás

Najmányi tervezői pályája alatt kétszer is tervezett díszletet *Osztrovszkij Vihar* c. darabjának előadásaihoz, először 1975-ben *Debrecenben*, Horváth Jenő rendezéséhez, majd 1979-ben *Győrött*, Harag György rendezéséhez.

Mindkét díszlet monumentális fakonstrukció, ugyanakkor mindkettő különböző rendezői szándékot fejezett ki. Azért érdemes a két tervet egybevetni, mert itt érhető leginkább tetten a különbség a nagy szakismerettel készült, jól működő díszlet és a nagyszabású rendezői víziót képbe fogalmazó, jelentéssel bíró tér között.

Horváth Jenő számára egy „mindent tudó” faházat kellett készíteni, tömör fából.¹⁴⁸ Az építmény egy háromoldalú, a nézőtér felé nyitott, kétszintes, alsó szinten cölöpökön álló fakonstrukció lett. A cölöplábak közötti árkados rész volt az alsó szint játéktere, a felső szint pedig pillérekkel tagolt, mindhárom oldalon nyitott árkád volt, melynek hátsó falain ablakok sora helyezkedett el. Az építmény középső részéhez farámpák csatlakoztak, amelyek különböző állásai számos térvariációt eredményeztek. (39. kép)

Ebben az előadásban, tehát egy jól variálható, jól funkcionáló egységes tér szolgált az egyes jelenetek helyszínül.

¹⁴⁸ Elhangzott a Najmányi Lászlóval általam készített interjúban 2007 november 10-én.

Harag György rendezésében a monumentális faépítmény egy egész világot és annak bonyolult viszonyrendszerét jelenítette meg, szuggesztív képi erővel.

A hatalmas faszerkezet a győri színház forgószínpadán különböző oldalait, arcait tudta megmutatni. Az építmény nyomasztó méretei, karámszerű ajtói, ablakai, az ajtók valószerűtlenül nagy reteszei egy gigantikus méretű börtönt idéztek, amely elzárja és agyonnyomja a szabadság lehetőségét is. Az előadás nyitóképében a hatalmas faépület előtt elvonuló, az összes szereplőt felvonultató groteszk, látomásos körmenet világossá tette, hogy Harag György egy elemelt nyelven, erős képekben fogalmazó előadást rendezett, amelynek fő látványeleme, a hatalmas faépület nem realista, hanem jelentést hordozó díszlet.

Az óriási, két oldalt lépcsős építmény fő homlokzata pillérekkel tagolt, oromzatos, árkados frontot mutatott, melynek pillérei közt hatalmas, szárnyas faajtók nyíltak. A konstrukció tetejének korláttal védett része is játéktér volt; ez a fenti térrész a zárt épülethez képest a szabadság helye, itt zajlottak Kuligin, a feltaláló jelenetei, köztük a repülési kísérlet.

Az oromzatos homlokzat belső tere forgással tárult fel: Kabanovék házának enteriőrjét egyetlen, a nézőtér felé lejtő, a körülülő szereplőket groteszk távolságba helyező óriás asztal és fapadok alkották. (40. kép)

A nem emberléptékű, nyomasztó térben látomásos képek groteszk sora jelent meg: ilyen volt a hatalmas, kifeszített vásznat stilizáltan varró zarándoknok részeg orgiája, a lázalom-szerű körmenetek, vagy a fent, az oromzat tetején repülni készülő Kuligin, és lent a földön kúszó nyomorék koldus megrendítő párhuzama.

Kátya öngyilkosságánál az addig zárt tér megnyílt; a hatalmas kétszárnyú ajtó kitért és végtelenné tágította a teret, hogy aztán a záró képben visszatérjen a hatalmas homlokzat, bezárult ablakaival.

Harag György erőteljes víziókból építkező előadásához tehát egy elemelt, jelentéssel bíró teret hozott létre Najmányi.

Tervek a kaposvári színházban

Najmányi a kaposvári színház számára mindössze két tervet készített. Éppen azokban az években, amikor a hazai látványtervezés fejlődését meghatározó korszak vette kezdetét a kaposvári színházban; Pauer Gyula készítette a tervek nagy részét, illetve ekkor kapcsolódott a színház munkájába Keserü Ilona, Szőke István alkotótársaként.

Najmányi mindkét tervével új és progresszív hangot képviselt a Kaposváron már meglévő markáns látványtervezői törekvések mellett.

Leon Kruczkowski a Szabadság első napja c. művét 1975-ben mutatták be, Jeles András rendezésében. A színhely egy elhagyott polgári lakás ebédlője, melyet a díszlet teljes naturalizmussal jelenített meg. Az enteriőr részletező, valóság-hű terét egy átlátszó, a teljes színpad magasságot kitöltő kazettás üvegfal választotta el a külvilágtól, amelyhez fakonstrukciójú, korlátos lépcső vezetett fel. A háttér üvegfalán a külső tér összes történése átlátszott.

A nyitójelenet sötétjében fénypázmák világították meg a tér egyes pontjait, mire ezekből a mozaikokból összerakódott a teljes díszlet képe, rögtön egy radikális változás történt a képben: az üvegfal egy kazettáját egy hirtelen mozdulattal kitörték. Ezután az összes belépő szereplő ezen a részen keresztül érkezett a térbe.

Babarczy László számára tervezett díszletet *David Storey A vállalkozó* c. darabjához, 1976-ban. A díszlet, három cölöp által hordott, monumentális sátor amelyet az előadás három felvonása során maguk a színészek állítottak föl, illetve bontottak le. (41-42. kép) A valóban elvégzett fizikai munka; a cölöpök, rudak leverése, parketta összeillesztése nem különálló mutatványok, hanem a színészi játék szerves részei voltak. Így lett a közösen felépített sátor a munka, jelképes értelemben a színházi munka „apoteózisa” is.¹⁴⁹

Najmányi László látványtervezői működésének öt éve alatt megfordult szinte az összes vidéki és számos budapesti színházban és elképesztő mennyiségű díszletet hozott létre. Ezeknek a terveknek egy része fölényes szaktudással megoldott, jól funkcionáló, megrendelésre készülő mű. Egy másik része azonban teljesen eredeti és új hangot képvisel abban a nagyon fontos fejlődési folyamatban, amely a 70-es évek látványtervezésében történt.

Ezeket a kiemelkedő munkáit progresszív, új utakat kereső rendezők alkotótársaként, vagy pedig hasonló szellemű színházakhoz csatlakozva hozta létre. Következetes vizuális logikával és mérnöki precizitással felépített díszletei a darab mondanivalóját sok esetben egy meghökkentő, groteszk képbe sűrítették. Ezeknek a képeknek a pimasz humora, áttételes jelentése vagy éppen éleslátó, leleplező gesztusa adta Najmányi látványterveinek eredetiségét.

¹⁴⁹ Koltai Tamás: Rendezők új hulláma In: Színházfaggató Budapest, (223.old)

A 80-as évek – az új hullám

A 80-as években a művészet minden területén jelentkező új hullám egy korábban kezdődő nagy paradigmaváltás, a posztmodern legjellegzetesebb tünete. Az avantgárd heroikus, provokatív magatartásformái után, jelentkezik egy újfajta, társadalmi mondanivalóktól kevésbé terhelt művészeti gondolkodás, amelyre jellemzőek a csoportos megnyilvánulási formák.¹⁵⁰

A képzőművészeti új hullám jelenségei az újfestészet, a „transzavantgárd”, az új expresszionizmus, az „új szenzibilitás”, az avantgárd és azon belül a konceptualizmus szigorú puritánságával szemben, látványosan új hangot szólaltattak meg. Jellemző a dekorativitás, mint érték, a fesztelen és radikális eklektika, a szabadon áradó érzékiség, szexualitás; egy újfajta érzékenység, amely „vidám”, életigenlő művekben jelentkezik.¹⁵¹ Míg a nemzetközi modell szerint az új irányzatot a fiatal alkotók kezdeményezik, addig Magyarországon a korábbi avantgárd meghatározó alakjai lettek az újfestészet zászlóvivői. Ez a váltás tehát nálunk egyes művészek életművén belül is megtörténik és teremt új alkotói periódust.

Fontos ennek az új művészetnek a magyarországi politikai helyzete; a 70-es évek provokatív, kikezdhető avantgárdjával szemben a 80-as évek pozitív, „vidám” képzőművészete kevésbé volt támadható.

A dolgozatomban tárgyalt téma és alkotók szempontjából a 80-as évek a folytonosságot képviseli, nem jelent korszakhatárt, mert a valódi paradigma váltás az előző évtizedben indult el. (Kivételt képez Keserü Ilona, aki ekkorra már felhagy a tervezéssel, és Najmányi László, aki elhagyja az országot.) Az egyes alkotók tervezői életművében, tehát a 70-es években kikristályosodott szemlélet és gondolkodásmód folytatódik; Pauer Gyula a Nemzeti Színházban majd 1982-től az akkor alakuló Katona József Színházban dolgozik, de néhány terv erejéig még megjelenik Kaposváron is. A kaposvári színházban a 80-as években meghatározó szerepet tölt be Donáth Péter, mellette jelentkezik az építészmérnök végzettségű Szegő György valamint az új rendező generáció saját előadásaihoz díszletet is tervező tagja: Gothár Péter.

¹⁵⁰Beke László: Az évszázad utolsó két évtizede in: Magyar művészet 1880-tól napjainkig Budapest, 2002 (372-390.old.)

¹⁵¹ Új hullám-új szemlélet a művészetben Kerekasztal beszélgetés a Kossuth Klubban in: Aktuális Levél 1984 január 30

Ugyanakkor a 80-as években a korábban megszülető és folyamatosan fejlődő, élő látványtervezői hagyományra épülve új és fontos törekvések jelentkeznek. Ezek közül a legfontosabbnak a Szikora János nevéhez köthető, több színházat is érintő kísérletet tartom, amely szándékában szerves folytatása a már meglévő progresszív tradíciónak, nyelvezetében azonban teljesen mást képvisel. Szikora hasonlóan a 70-es évek újjító rendezőihez és színházi műhelyeihez, más művészeti területek képviselőit hívja tervezőnek; sokáig meghatározó és állandó munkatársa a jelentős „amatőr” színházi tapasztalattal rendelkező Rajk László, illetve a festő El Kazovszkij.

Szikora kísérletei jellemző módon a 80-as évek új irányzatainak nyelvén szólalnak meg: előadásainak és azok látványainak fő jellemezői a tudatos és radikális eklektika, irodalmi és képi idézetek felhasználása és a dekorativitás.

Szikora János

Szikora János színházi tapasztalatai, az általam tárgyalt művészek nagy részéhez hasonlóan a kísérleti-avantgárd művészetéből származnak. Egyetemi évei alatt hozta létre Brobo nevű, több művészeti terület képviselőivel – költészet (Szkárosi Endre) zene (Márta István) - dolgozó színházi csoportját. Performansz-szerű előadásaikkal különböző helyszínekről, többek között Galántai György boglári Kápolnájából jelentkeztek.

Későbbi, hivatalos színházi rendezéseit is meghatározták a progresszív gyökerek; jellemző a realista nyelvtől való teljes elszakadás kísérlete, a montázsszerű építkezés, az előadásokban a színészek mozgásának és megszólalásainak szigorú megkomponáltsága, egy elemelt játéktípus megtalálásának igénye. Színházi útkeresését a különböző művészeti területek; a zene, a mozgás, a kép, a beszéd „összművészet-szerű” egybeolvasztásának igénye, egyfajta totalitásra törekvés jellemzi.

Választott tervezői – Rajk László, El Kazovszkij - ennek megfelelően, a saját művészi eszközeikkel, a realista nyelven felülemelkedő, stilizált, erőteljes képekben fogalmazó látványban gondolkodtak, melynek gyakori szervezőelve az eklektika.

Rajk László

Az építészmérnök végzettségű Rajk László már korán bekapcsolódott a nem hivatalos színházi életbe: részt vett a Kassák Stúdió egyes előadásában, majd pedig meghatározó tagja lett a Najmányi László által alapított Kovács István Stúdiónak.

Ezeknek a kísérleti csoportoknak az előadásában nincs klasszikus értelemben vett díszlet-jelmez, éppen ezért a térhez való viszonyulás, a térbeli gondolkodás az éppen adott helyszínek adottságait figyelembe véve alakul. Mindez érvényes volt a Kovács István Stúdió térspecifikus előadásaira, amelyek különböző, nem színházi tereket jelöltek ki és alakítottak át produkcióikhoz. A térbeli gondolkodásnak ez a friss és rugalmas megközelítése nagymértékben alakította Rajk László tervezői szemléletét.

A 70-es, 80-as évek jellemző hazai tendenciája, hogy mivel saját területükön nem tudták megvalósítani elképzeléseiket, több építész is – Bachman Gábor, Rajk László, Kovács Attila - elkezdett érdeklődni a színházi illetve filmes látványtervezés iránt. A korszak magyar filmművészete, a látvány teljes megújulását köszönhette ezeknek az alkotóknak, akik a „filmgyár álmvilágában” olyan térkonstrukciókat, épületeket tervezhettek, amelyek máshol nem jöhettek volna létre. „Ők lettek a múlandóság építészei.”¹⁵²

Rajk László látványtervezői szemléletét tehát építészmérnöki tanultság és az avantgárd indíttatás egyaránt alakította. Díszletei azonban nem feltétlenül építészeti architektúrák, nem a szerkezeti elv uralma jellemzi színpadképeit.

Látványterveiben mindig az adott színmű rendezői értelmezésének egy nagyon határozott képi és térbeli megfogalmazása van jelen. Fontos hangsúlyozni a térbeliséget, mert ez az, ami leginkább következik építész képzettségéből: díszleteiben mindig keresi a hagyományos színpad „dobozszerűségének” feloldását és téralakítási lehetőségeit. Mindemellett látványterveinek fő jellemzője: a merész fantázia, a tudatos eklektika és erős teátrális gesztusok alkalmazása.

Színpadképeinek visszatérő eleme a víz (Kafka: Per, 1979 Pécs, Goldoni: Nyári kalandozások, 1981 Győr), foglalkoztatja a váratlan képi meglepetés létrehozásának lehetősége a színpadon; ilyen a Per hirtelen feltörő víz sugara, vagy Nádas Péter Takarításának (1980 Győr) leomló fala.

¹⁵² György Péter A múlandóság építészei in: Filmvilág 1986/5

Rajk László színházi működését nem jellemezték azok a konfliktusok, amelyek az individuális műfajt művelő képzőművész-látványtervezők munkáját kísérték: építészként egy kollektív műfajt képviselt, melyet rokonnak érzett a színházi alkotófolyamat csapat-munka jellegével.¹⁵³ Az, hogy pályáját mégis feszültségek terhelték, az politikai szerepvállalásának, a demokratikus ellenzékkel való szoros kapcsolatának volt köszönhető. Így a 80-as évek elején több előadást is betiltottak, amelyben közreműködött, van olyan terve ami soha (Genet: Paravánok) és van olyan ami csak második nekirugaszkodásra valósult meg. (Nádas Péter Takarítását először Pécsen mutatták volna be, ahol a már legyártott díszletet bezúzták. Az előadás végül Győrben került színpadra)¹⁵⁴

Sokszínű és sokrétű tervezői munkássága során számos rendezővel dolgozott számos színházban, a legfontosabb együttműködés azonban mindenképpen a Szikora Jánossal való közös munka, a mely a 80-as évek elején egy állandó és szoros kapcsolatot jelentett.

Ezekben az években Szikora különböző színházakban fordult meg, 1980 és 1982 között pedig kivételes lehetőséget kapott: a győri színház művészeti vezetői feladatait láthatta el. Innen kifejezetten politikai utasításra bocsátották el. (Ezt a korszakot jelentősége miatt a későbbiekben külön tárgyalom.) A Kisfaludy Színházból való távozása után Szikora többet nem került olyan helyzetbe, hogy azokat a művészi szándékokat, amelyek győri működése alatt megfogalmazódtak, egységesen és megfelelő apparátussal tudja valóra váltani.

Rajk László és Szikora János együttműködése

Szikora János rendezővizsgálója volt az Ódry színpadon 1978-ban bemutatott *Rózewicz* darab, *Az éhezőművész elmegy*. A Kafka novella nyomán született színmű a főhős, az éhezőművész emlékképeinek laza, asszociatív szálon kapcsolódó sorából, montázszerűen áll össze. Ez a montázszerű építkezés a későbbiekben is foglalkoztatja Szikorát, ugyanez a probléma kerül elő a *Bambini di Prágában*, vagy Goldoni Nyári kalandozásaiban.

A látvány meghatározó eleme az éhezőművész mutatványának helyszíneként egy páternosztér volt, a szerzői utasítás által írt ketrec helyett. A páternosztért, - melynek egyik fülkéjében a

¹⁵³ Elhangzott a Rajk Lászlóval általam készített interjúban 2011 július 13-án.

¹⁵⁴ Bogácsi Erzsébet: Rivaldazárlat, Budapest 1991 (33-68.old.)

főhős fogalt helyet, a másikon pedig egy ünneplőbe öltözött alteregó-szerű figura,- sétatér vette közre, kavicsos úttal, árusító bódéval, sorompóval, egy motorral és valódi fenyőfákkal.

A színpadkép tehát naturalista részletezettséggel mutatta be a sétatér, mint helyszínt, amely ugyanakkor a behelyezett páternosztterrel, illetve a látványelemek valóságával (élő fenyőfák, valódi kavics) túl is mutatott az egyszerű realizmuson.

Tehát az ábrázoló naturalizmus újraértelmezésével találkozunk itt; a látvány az aprólékos, részletező leírást, mint formai eszközt használja, ugyanakkor egyes elemei valóságosak, élők. Az elemek társítása pedig (páternosztter a sétatéren) világossá teszi, hogy a színpadkép önálló képi logika szerint működik, amelyet nem a realizmus határoz meg.

A páternosztter az előadás során egészen lassan változtatta a helyzetét. Rajk Lászlót nagyon érdekelte a változásnak, mint folyamatnak a bemutatása a színpadon: a változás élményének megtapasztalása, anélkül, hogy a mozgás érzékelhető lenne.¹⁵⁵ Ez a probléma, amelyet itt a páternosztter szemléltetett, később más tervében is felmerült. (Goldoni nyári kalandozások)

A *Kafka Per* c. regényéből készült, 1979-es pécsi előadásában a legfontosabb kérdés az volt, mi lehet azoknak a szorongásos, klausztrofóbiás, idegen tereknek a színpadi megfelelője, amik Kafka művének világát meghatározzák. Rajk és Szikora úgy érezte, hogy azok a kafeai terek, amelyekben olyan rosszul érzik magukat és olyan idegenül mozognak hősei, a korszak Magyarországon valósággá váltak. A nyomasztó, szűk albérletek, a hosszú folyosók a mindennapok elfogadott életterei lettek, ezért meg kellett keresniük azt a helyet, ahol az emberek igazán kényelmetlenül érzik magukat és úgy találták, hogy ez a természet.¹⁵⁶

Ennek megfelelően Kafka nyomasztó vízióját „kihelyezték” a természetbe. A színpadkép egy lankás, dombos természeti táj, amelyet hátul, kétoldalt fenyőfaliget fogott közre. Ezt a természeti képet, a teljes színpadot körbevevő tüllfüggöny foglalta keretbe. A mű különböző helyszíneit a természetbe kihelyezett, különböző stílusú, jelzesszerű bútorok - fehérre festett vas mosdó lavórral, székek, asztal, hatalmas tükör - teremtették meg. (43-44. kép)

A díszlet festményszerű, naturalista képében ugyanaz a szándék jelentkezett, ami az Éhezőművész esetében vetődött föl. A látvány egyes elemei itt is a valóságot hozták be (élő fenyőfák) ugyanakkor az egész színpad „művisége” a zöld pázsitot megidéző műfü szőnyeg, a színpadot keretező tüllfüggöny, a szabadba kihelyezett bútorok, mind világossá tették, hogy

¹⁵⁵ Elhangzott a Rajk Lászlóval általam készített interjúban 2011 július 13-án.

¹⁵⁶ Elhangzott a Rajk Lászlóval általam készített interjúban 2011 július 13-án.

egy elemelt valóság megteremtéséről van szó. A látvány tehát egyszerre hagyományos, naturalista, részletező díszletkép ugyanakkor a behelyezett, oda nem illő elemek révén, a leíró ábrázolást meghaladó stilizáció.

A különböző korstílusokat megidéző látványelemeket (a mosdókagyló és a körötte lévő kacetok, a székek, hatalmas barokkos tükör) tudatos eklektika kapcsolta össze. Nánay István hívta föl a figyelmet a színpadra helyezett tárgyak idézetszerűségére, a látvány képzőművészeti utalásaira.¹⁵⁷

Kafka szorongásokkal teli, nyomasztó világa ebben a szép és harmonikus térben jelent meg, amelybe idegenül álltak a behelyezett bútorok és amelyben idegenül mozogtak a szereplők. Az előadás víziószerű képek sorából építkezett, amelyeket derengő fényben végzett, lelassított átdíszítések, majd utána ugyanazzal a lassúsággal folytatott jelenet kezdések kapcsoltak össze és tettek folytonossá. Az álomszerű szerkesztésmód Josef K. kilassított, rituális meggyilkolásának utolsó jelentében teljesedett ki, amely után hirtelen, vakító fényben, egy óriási vízsugár tört föl a színpadon.

Rajk Lászlót nagyon izgatta látványtervezőként a váratlanság, a meglepetés színpadi megfogalmazásának lehetősége. Ez valósult meg ebben a nagy erejű, váratlan, az előadás addigi képi logikájából nem következő teátrális gesztusban.

A győri kísérlet

1980 és 1982 között lett a győri színház művészeti vezetője Szikora János. Művészi elképzeléseit az idő szűkössége miatt csak töredékesen és éppen ezért felemás eredményekkel tudta megvalósítani. Nagyszabású tervei a színházi látványnak egy minden addiginál szuverénebb, meghatározóbb szerepet biztosítottak volna. Hogy a színpadképnek ez az önálló, az előadásról részben leváló műalkotásként való értelmezése milyen fejlődési folyamatokat generált volna, hogyan gazdagította volna a 80-as évekre már kikristályosodott, progresszív díszlettervezői tradíciót; mindezekre a kérdésekre két év eredményei alapján nem lehet válaszolni.

¹⁵⁷ Nánay István Per idilli tájon in: Színház 1979/2 (12-15.old)

A győri színházi kísérlet a hazai látványtervezés 70-es években elindult expanziójára, mint élő hagyományra építhetett, és ezt próbálta meg újraértelmezni és újrarahangszerelni a 80-as évek újfajta művészi kihívásainak megfelelően.

A győri korszak legnagyobb visszhangot kiváltó, legellentmondásosabb vállalkozása, ***Shakespeare Hamletjének*** a filmrendező Bódy Gábor által színpadra állított változata volt, Bachman Gábor díszletével. Bódy Gábor újfajta struktúrában, televíziós és színházi együttműködésként hozta létre az előadást.

Bachman Gábor látványterve építészeti törekvéseinek megfelelően organikus összefüggéseken alapuló, grandiózus térkonstrukció és nem színházi díszlet lett. A győri színpad egészét kitöltő, alagutakkal átjárt, öntött, lágy formákkal tagolt építmény az emberi agy belső szerkezetét próbálta feltárni hiperrealisztikusan felnagyítva. A forgószínpadra állított, áthatolhatatlan, kiismerhetetlen, a fantasztikus építészet nagy előképeit, Finsterlin műveit is megidéző térkonstrukció azonban nem működött, mint színházi díszlet.¹⁵⁸ A zezugaival, különböző méretű, barlangszerű járataival, lágy, letompított formáival egy titokzatos, kiszámíthatatlan, fenyegető közeget megteremtő, jelentéssel bíró térben egyszerűen nem szólalt meg az előadás. Bár a televíziós felvételen sokkal inkább érvényesült Bachman Gábor építménye, a tragikus sorsú díszlet¹⁵⁹, mint egy előadás szerves részét képező színpadi látvány, minden eredetisége és újszerűsége ellenére sem működött.

A pécsi betiltás után, második nekirugaszkodásra sikerült bemutatni ***Nádas Péter Takarítás*** c. művét 1980-ban, Győrött. Nádas Trilógiájának első darabjában, a többi műhöz hasonlóan, a konkrét, köznapi cselekvések túlnőnek hétköznapi jelentőségükön és a dráma szövetében szertartássá válnak. Ezek a rituális akciók zenei szerkezetű szövegen keresztül szólalnak meg, mindebből következik, hogy Nádas darabjai realista megközelítéssel nem fejthetők meg. Szikora János rendezése színpadi játékban a mozgás és beszéd szigorú megkomponáltságával, látványban pedig egyszerű, erős képi jelekkel és tételrendezéssel próbálta Nádas művét teátrálisan értelmezni.

Rajk László a győri stúdió terét hosszában használta, a nézőket, tribün-szerűen két oldalra ültetve. A színpad közepén egy falat helyezett el, amely elválasztotta a darab két fő helyszínét; a konyhát és a szobát. A térben elhelyezett két nagy tükör egyrészt a szereplők

¹⁵⁸ György Péter Látvány és színház. A Hamlet Győrött. In: Színház 1981/12 (19-22.old.)

¹⁵⁹ A díszlet az 1981 október 2-i bemutató után öt hónappal leégett.

reflektáltságát erősítve a játék szerves része lett, másrészt a láthatóságot növelte a nézők számára.

Rajk számára a legfontosabb kihívás, a darab nagy csodájának, a fiú, András megjelenésének a látványbeli megfogalmazása volt. Ezt a „Per”-hez hasonlatosan, váratlan és nagy erejű teátrális gesztussal érte el: az előadás fő látványeleme a középben elhelyezett téglafal egy adott pontos ledől és András a falból lépett ki. Rajk színpadképeinek tehát jellemző hatáseleme lett az előre nem kiszámítható, hirtelen képi változások beépítése.

Goldoni Nyári kalandozások c. műve, az utolsó pillanatban betiltott Paravánok c. Genet darab helyett került bemutatásra, 1981-ben.¹⁶⁰

A hófehér tér központjában elhelyezett mélyedésbe több oldalról kis csatornák vezettek, amelyek az egész előadás alatt folyamatosan szállították a vizet és töltötték fel az egész színpadot. A víz, a tér három fő látványeleméből, három szökőkútként is funkcionáló szoborból - Szent Sebestyén, Danaida és Szatír fuvolával - érkezett.

A víz az előadás alatt folyamatosan töltötte meg a színpadot, úgy hogy a végén csak szigetecskék maradtak üresen. Rajk itt is az időben zajló és érzékelhető, de egyes fázisaiban tetten nem érhető változást fogalmazta képbe. A víz ugyanakkor világítással együtt rengeteg izgalmas tükröződést eredményezett a színpadon és a falakon egyaránt.

Ez a tükröződés az előadás vacsorajelenetében teljesedett ki, ahol a színpad teljes szélességét betöltő asztal mögött ülő szereplők, mint csoportkép jelentek meg a vízfelületen. (45. kép)

Ez a „vízben álló” elemelt, Goldoni Velencéjét utalásszerűen megidéző tér, mint hófehér keret emelte ki El Kazovszkij jelmezeit, amelyek Kazovszkij első színházi munkái voltak. Az elképesztő gazdagsággal megfogalmazott, ironikusan elrajzolt ruhák a térhez hasonlóan részben utaltak Goldoni korára, de egy teljesen önálló, stilizált képi világot teremtettek meg. (A jelmezekre az El Kazovszkijről szóló részben még visszatérek.) (46. kép)

Szikora János legnagyobb szabású, ugyanakkor legutolsó vállalkozása Győrben, *Hrabal Bambini di Prága* c. művének színre vitele volt. Hrabal montázsszerűen építkező, egymáshoz lazán kapcsolódó helyszínek és képek sorozatából álló elbeszélésének színpadra állításához Szikora hat díszlettervezőt; Rajk Lászlót, Bachman Gábort, Pauer Gyulát, Erdély Miklóst,

¹⁶⁰ Bogácsi Erzsébet Rivaldazárlat Budapest, 1991 (46-47.old)

Szegő Györgyöt, Haraszty Istvánt egy jelmeztervezőt; El Kazovszkijt és egy scenikust; Nagy Bálintot kért fel.¹⁶¹

Ebben a nagyszabású tervezői együttműködésben az egyetlen vezérelv az egész előadást uraló és meghatározó, tudatos eklektika volt. A látvány alapelképzelése, Rajk László ötlete: a rendező pályaudvarokról ismert vágányhálózat volt. Ez a teljes forgószínpadot behálózó sínrendszer egy határozott és egységes alapteret jelölt ki, amelynek meghatározó eleme a sínrendszeren mozgatható, emelhető, monumentális függőhíd. A sínhálózat és a csigalépcsős feljárójával megközelíthető függőhíd, az elbeszélés alaphelyzetét, a vonatutazást tették hangsúlyossá a látványban. Ugyanakkor a sínrendszer alkalmas volt a díszlet egyes elemeinek betolására, mozgatására. (47-48. kép)

A munkamegosztás az egyes tervezők elképzeléseinek teljes autonómiáján alapult: mindegyikőjük egy önálló jelenet, vagy jelenetsor látványának megtervezéséhez kapott teljesen szabad kezét.¹⁶² Vagyis maga az alkotófolyamat megszabta a tudatos programot: az egyes vizuális megoldások egymással nem lesznek semmilyen kapcsolatban, nem reflektálnak egymásra, a látvány uralkodó szervezőelve az eklektika lesz.

Ennek megfelelően teljesen különálló, csakis önmagukban értelmezhető képekre bomlik az előadás.

A Velencei éj felvonásáró jelenetének lebegő katedrális boltozata Bachman Gábor munkája. (49. kép) A vörös bordaívkből építkező boltozat a groteszk zenés és táncos jelenet körül teremtett álomszerű teret. Ugyancsak Bachman Gábor alkotása a második felvonás végén a hátsó függöny mögött megjelenő, csupán világítással és fény árnyék együtthatással létrehozott „lélekalagút”.

Pauer Gyula Nullicsek, az örült festő jelenetében egy élő, fehér lovat hozott be a színpadra: a hevederen leeresztett festő a ló árnyékát festette körbe, óriási ecsettel, ironikus utalásként a festészet eredetére. (50. kép) Az erős és groteszk képben később Nullicsek bemutatja a festményeit, ami a sínek között lévő fedelek felcsapásával történik; Pauer a felhajtott lapokra applikált vékony selymet megfújta szórópisztollyal, így a festmények felülete zúzott kő hatását keltette.¹⁶³

A Szegő György tervezte hentesüzlet egy a síneken betolt kocsis belseje, amelyet óriási lapockák és nagyon hosszú kolbászok groteszk képe határozott meg.

¹⁶¹ Az eredeti tervben Rajk László irányításával cseh tervezők vettek volna részt, de ez megghiúsult. (Bogácsi Erzsébet Rivardazárlat Budapest, 1991 (52-53.old.)

¹⁶² Elhangzott a Rajk Lászlóval általam készített interjúban. 2011 július 13.

¹⁶³ Elhangzott a Pauer Gyulával általam készített interjúban 1998 február 12.

Haraszty István szintén sínen mozgó mobil szerkezete, a patkánymérget gyártó örült drogista lokomotívja, tulajdonképpen egy műalkotás; egy szobor a színpadon. A kis fehér zászlót lobogtató, zakatoló, sípoló masina az őriületet nem szimbolizálta, hanem a maga tárgyi valóságában jelenítette meg. (51. kép)

Erdély Miklós terve a második felvonás meghatározó tere, a tánciskola terem. A fölülről leereszkedő üvegajtóval leválasztott tér a legegyszerűbb eszközökkel; néhány behelyezett bútorral teremtette meg a tánciskolát, mint helyszínt. Ez volt ugyanakkor az előadás egyetlen, „megnyugtatóan” reális, értelmezhető tere.

Az előadás utolsó képe még tartogatott egy teljesen új látványelemet; a süllyedőből lassan kiemelkedő téglafalat, amelyre a főszereplők felkapaszkodnak, hogy a fal tetején ülve mondják el Hrabal zárómondatait.

Szikora János rendezése megteremtette tehát a feltételeit egy olyan kísérletnek, amelyben a hagyományos értelemben vett színházi látvány dekonstruálódik és független, szuverén vizuális megközelítésekre bomlik. Ez a dekonstrukció bizonyos jelenetekben (Nullicsek, az örült festő, a Velencei éj, Táncórák időseknek) látvány és játék egységét eredményezte, a többi esetben pedig nagy hatású, erőteljes képeket produkált, amelyek ironikus gesztusként, az előadástól függetlenül léteztek. „Az ironikus gesztusok mögött lassan kezd felvillanni az eklektikán túli egységes gondolat, amely érzékelhetetlen, s nem stílusazonosságon nyugszik. E munka közös nevezője nem más, mint a díszlet díszletkénti tagadása: épp a valóság nem egy vonatkozásának azonnali színre állításával.”¹⁶⁴

A tervezők együttműködése, egy kiemelkedő jelentőségű kísérlet állomása volt Győrben, amely folyamatosan feszegette a színpadi látvány határait: meddig mehet el önállóságban a színpadkép, mi az amikor még az előadás kontextusán belül értelmezhető és mi az amikor már saját, szuverén életet él.

Ebben a kísérletben legmesszebb a Bambini di Prágában jutott Szikora, ahol kibillent az egyensúly: az egymásra rétegezett, egymástól teljesen független képi megoldásokkal, az előadástól leváló látvány született meg.

Ugyanakkor a színpadkép a scenográfia olyan új energiáit, megközelítéseit szabadította fel, amely, ha a kísérlet folytatódik, új utakat jelölhetett volna ki a hazai látványtervezésben.

¹⁶⁴ György Péter Hat díszlettervező keres egy rendezőt in: Színház 1982/4 (25.old.)

Tervek Fodor Tamás számára

A Győrből való távozás után Rajk László és Szikora addig szoros együttműködése megszakadt, bár később a 90-es években újra dolgoztak együtt. (Kárpáti Péter Az út végén a folyó, Bódy - Brjusov Tüzes angyal)

A győri események után Rajk László tervezői munkássága eltolódott a filmes feladatok felé és – bár továbbra is dolgozott színházban is - a 80-as évek legjelentősebb magyar filmjeiben működött közre látványtervezőként.

A 80-as évek színházi tevékenységéből a Szikora Jánossal való együttműködés mellett két Fodor Tamás számára készített tervét emelem ki.

Az egyik a téralakítás legegyszerűbb, mégis gazdag lehetőségeivel élt egy nem színházi térben. *Witkiewicz Vizityúk* c. művét a Diósgyőri Művelődési Központban mutatták be, 1980-ban, ahol a miskolci színház megbízásából, kísérletező előadások kerülhettek a közönség elé. Fodor Tamás rendezése Witkacy művének szürrealista, álomszerű jelenetezésére és helyzeteire helyezte a hangsúlyt. Ez az álomszerűség jelent meg a látványban is.

A vidéki kultúrház terét végig fehér textillel fedte be Rajk; az anyag, bizonyos részeinek felfüggesztésével, lelógatásával a legegyszerűbb módon alakított ki tereket. A csupán néhány szükséges díszletelemnek helyet adó üres játéktér kör alakban vették körbe a nézők. A színpadképben megjelent az üres tér gondolata is, ugyanakkor az anyagok egyszerű mozgatásával, fel és lehajtásával egy folyamatosan változó, alakuló tér jött létre.

Az előadás néhány látványelemét, kellékét, a fehér leplek fedték; amikor az elemekre szükség volt, előtűntek a leplek alól, majd vissza is kerültek oda, megteremtve az álomszerűség képi logikáját.

A Fodor Tamással való következő együttműködésre az évtized végén került sor *Kafka Kastélyának* Szolnoki előadásban, 1989-ben. A regényből Petri György és Forgách András készített adaptációt.

A Kastély klausztofóbiás, zsúfolt, átláthatatlan világot mutat be, amelyben fizikai és lelki értelemben is lehetetlen utat törni. Ennek az átjárhatatlan közegnek a látványbeli megjelenítéséhez a kiinduló ötletet egy patkánylabirintus adta.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Elhangzott a Rajk Lászlóval készített interjúban. 2011 július 13.

A megvalósítás egy különböző méretű és eredetű, koszlott, kopott bútorokkal; ágyakkal, matracokkal, telezsúfolt, lépcsőzetesen emelkedő, vasráccsal fedett, korlátokkal kiegészített színpadtér lett.

Az egyes bútorok közötti szűk járások, amelyekben alig fértek el a szereplők, a zsúfoltság, valóban labirintusszerű utakat hozott létre. Ugyanakkor a látvány a fullasztó, nyomasztó szegénység közegét is megteremtette.

A rengeteg behelyezett bútor a darab összes jelenetének színhelyét biztosította, azt a szorongató érzést keltve, hogy tulajdonképpen minden helyszín ugyanott van.

A világításban fontos szerep jutott a tér pontjain elhelyezett különböző asztali lámpáknak, amelyek szűk helyi fényekkel emeltek ki egyes jelenteket.

Rajk László színházi látványterveit alapvetően a téralakítás új lehetőségeinek keresése határozta meg. Fantáziája és vizuális ötleteinek teatralitása nagyon fontos inspirációt jelentett Szikora János számára, aki a színpadi látvány szuverenitásának határait feszegető kísérleteihez támogató alkotótársat talált benne.

Visszatérő kérdéseire - víz a színpadon, a változás érzékeltetése, váratlan effektek alkalmazása - rendkívül eredeti és szuggesztív válaszokat adott látványterveiben. Szemléletét gyökeresen határozták meg az avantgárd művészkörök, amelyekkel szoros kapcsolatot tartott. Építészeti terveihez hasonlóan színpadképei rendezőelve sok esetben a látványelemek tudatos eklektikája.

El Kazovszkij (1948-2008)

El Kazovszkij rövidre szabott pályájának időszakos megnyilvánulása látványtervezői működése. A színházi életbe Rajk Lászlón keresztül került és a legfontosabb együttműködés Szikora Jánoshoz kapcsolta, bár tervezett Csizmadia Tibornak és Éry Kovács Andrásnak is.

Tervezőművészete tulajdonképpen egyfajta kiteljesítése, továbbgondolása képzőművészeti tevékenységének, vagyis a kettő, az ő esetében, elválaszthatatlan egymástól. A 80-as évek elején kapcsolódott be a színházi életbe és abban az évtizedben szenvedélyes érdeklődéssel vetette bele magát a látványtervezői munkálatokba. Ahogy ez az intenzív kíváncsiság és odaadás csillapodott úgy ritkultak Kazovszkij színpadi munkái. Tervezői szempontból tehát a termékeny időszak a 80-as évek első felére (1986-ig) esik.

El Kazovszkij festői életműve egységes rendszert alkot, amelynek egyes darabjai egy zárt utalásrendszer részei, vagyis az életmű egyben értelmezhető. Műveinek központi témája a vágyakozás; „a szépség elérhetetlenségének megtapasztalása.”¹⁶⁶

Korai éveiben Francis Bacon festészete gyakorolt rá nagy hatást, a test fizikai valóját, kiszolgáltatottságát megjelenítő műveivel. Ebben a korszakában saját maga által csendéleteknek nevezett aktképeket festett, amelyekben a modelleket asztalra, polcra helyezte és személytelen tárgyként kezelte. Ezzel a gesztussal a festő hatalmi pozíciójának és a modell kiszolgáltatott helyzetének ellentmondására is rávilágított.¹⁶⁷

Festészete azonban nem az aktképek által kijelölt irányba folytatódott: a kép narrativitása, ikononografizálása és teatralizálása felé indult el.

Jellemző képeinek színpadszerű elrendezése, konkrét színházi rekvizitumok: dobogók, posztamensek, függönyök használata. Ez a színpad, azonban egy tágabb térbeli összefüggés, a végtelen pusztai táj: a sivatag része. Ebben a sivatagi tájban, gyakran „pódiumra” helyezve jelennek meg állandó szereplői, amelyek egy zárt, mitologikus rendszert alkotnak. Ennek a rendszernek a résztvevői, a színpadi hierarchia szerint, fő – és mellékszereplőkként tűnnek föl. A főszereplők, a fiatal férfitestként, vagy torzóként megjelenített elérhetetlen „szépség” illetve az őt távolról csodáló „rajongó”, az eredetileg kentaur figurából származó, kutyaszerű vándorállat. A mellékszereplők pedig a szintén ismétlődően megjelenő tárgyak (kasza, serleg) és élőlények (balettkar, fák.)¹⁶⁸

A képek tehát kimerevített pillanatok, állapotokat rögzítenek felfokozott, dinamikus festészeti eszközökkel, erős, színpadszerű kompozíciós szerkezetben. Az állandóan ismétlődő figurák, motívumok, Kazovszkijnál nem rejtjelek: világos utalások, amelyekből érthető és leolvasható képeket próbál létrehozni.¹⁶⁹

A 70-es évek végétől festészetének tematikája és szereplői három dimenziós formában a panoptikum-performanszokban jelentkeztek. 1977-től rendszeresen – lehetőség szerint évente – mutatta be Dzsán Panoptikumnak nevezett performansait, amelyek szoros tartalmi és formai összefüggésben voltak festményeivel.

¹⁶⁶ Forgács Éva: Sivatagi opera in: Magyar Napló, 1992. április 17.

¹⁶⁷ Rényi András: A csendélet színpadai. Beszélgetés El Kazovszkijjal. In: Színház 2004/8 (12-14.old.)

¹⁶⁸ Forgács Éva: El Kazovszkij Budapest, 1996

¹⁶⁹ Forgács Éva: El Kazovszkij Budapest, 1996

Kazovszkij számára a panoptikum saját személyes ünnepének celebrálása: bálványokat állít fel, amelyeket életre kelt, rituálisan feldíszít, majd lerombol. A Dzsán Panoptikum a performanszművészet klasszikus, színházi változata: a résztvevőket szereplőválogatáson választotta ki (számára ez már az ünnepi készülődés része), az előadások mindig színpadon, szigorú, megírt forgatókönyv alapján zajlottak. Kazovszkij főszereplőként és rendezőként is irányította az eseményt, melyet nagyszabású, gazdag látványvilág határozott meg. (52. kép)

Performanszainak színpadtere – képeinek élesen mélyülő, végtelen perspektívájával ellentétben - speciális, általában keskeny, hosszában elnyújtott, sávosan tagolt tér, amelyen frízszerűen helyezi el a káprázatos, pompás jelmezekbe öltöztetett, allegorikus figurákat.

Festészetéből ismert, visszatérő alakok a balerinák, a síkidomokként megjelenő vándorállatok, Szent Sebestyén, a kötelekkel, szalagokkal megkötözött figurák, illetve a szépséget megjelenítő fiatal férfiak. Szereplői közönyös, szenttelen és személytelen jelenléttel vesznek részt az előadásokban, amelynek visszatérő cselekménye, tulajdonképpen egy fordított Pygmalion történet¹⁷⁰. Az élő emberi test tárgyiasul szoborrá; bálvánnyá az előadás folyamán, amelyet aztán a ceremóniamester (Kazovszkij) ledönt. Lényegi eleme az előadásoknak a konkrét, mérhető idő: az egyik figura tálcaszerű kalapján lévő mécsesek az előadás végére leégnek, a szereplők által elszívott cigaretta is konkrét időtartamot jelöl ki.

Rényi András mutatta ki, hogy a Dzsán Panoptikumokban a látszólagos esztétizáló magatartás ellenére ott vannak a performansz művészet provokatív, a nézői befogadás tűréshatárait feszegető, radikális elemei.¹⁷¹ El Kazovszkij előadásaiban az emberi testeket, – köztük gyerekeket, tizenéveseket - mint személytelen tárgyakat teszi közszemlére és ezzel az ember fizikai kiszolgáltatottságáról beszél; morális határhelyzetbe kényszeríti nézőit. Így Panoptikumai a magyar performansz művészet Hajas Tibor által fémjelzett provokatív, radikális irányzatával rokonok.

¹⁷⁰ Rényi András: El Kazovszkij kegyetlen testszínháza in: El Kazovszkij kegyetlen testszínháza, Jaffa, Budapest 2008 (33-47.old.)

¹⁷¹ Rényi András: El Kazovszkij kegyetlen testszínháza in: El Kazovszkij kegyetlen testszínháza, Jaffa, Budapest 2008 (33-47.old.)

El Kazovszkij színházi tevékenysége

Ahogy már korábban szó volt róla El Kazovszkij színházi látványtervei képzőművészeti tevékenységének szerves folytatásai, tulajdonképpen kiteljesedései.

Színpadi látványról alkotott elképzelései teljes egészében megfogalmazódnak performanszaiban. Fő jellemzők: a színek és formák buja, hedonisztikus gazdagsága és pompája, a szépség, mint önérték, az emberi testek szoborszerű ábrázolása. Ettől az alapelképzeléstől színházi terveiben sem tért el, látványterveiben épp ezért ugyanazok a tatalmi és formai problémák jelennek meg mint festményeiben illetve performanszaiban, vagyis az életmű így együtt alkot egy összefüggő, zárt rendszert.

El Kazovszkij tehát képzőművészete önálló és autonóm világa felől közelített a színházhoz és azokkal az alkotókkal – elsősorban Szikora Jánossal - tudott együttműködni, akik ennek a világnak a szuverenitását tiszteletben tartották. Vizuális elképzelései nem az egyes darabok rendezői értelmezései szerint alakultak rugalmasan, hanem a rendezőknek kellett az ő határozott és önálló koncepcióit „hozzárendelni” az előadáshoz.

Szikora ezt úgy fogalmazta meg, hogy olyan darabok látványterveihez kérte föl, ahol érezte, hogy „Kazovszkij világa átfedésbe van azzal a világgal, amit a darab megfejtése kínál.”¹⁷²

Azért tartom ezt nagyon fontosnak, mert amikor ez a Szikora által hangsúlyozott átfedés megtörtént, olyankor El Kazovszkij színpadi látványai úgy tudták képzőművészeti önállóságukat megőrizni, hogy közben megfelelő vizuális közeget teremtettek az előadás számára.

Szikora Kazovszkijjal való együttműködése tehát annak a kockázatos vállalkozásnak a része, amelyben Szikora a színpadi látvány szuverenitásának határait feszegeti. Kazovszkij ebben inspiráló partnernek bizonyult, jelmez és – bizonyos esetekben - díszlettervei egynemű és rendkívül egységes vizuális nyelven beszélnek. Ennek fő jellemezői díszletei egyszerű téralakítása; az általában egyszínű, vagy fekete fehér színellentétre épülő, szigorúan geometrikus, steril tér, amely megfelelő keretet ad a térbeli szobrokként megjelenő jelmezeknek. A jelmezeket stilizált, gazdag, buja dekorativitás, merész fantázia és groteszk humor jellemzi. Ilyen fekete fehér színellentétre épülő steril tér a szolnoki Figaro házasságának díszlete, illetve a tíz évvel később, Gaál Erzsébet rendezésében bemutatott

¹⁷² Elhangzott a Szikora Jánossal 2011 június 21-én általam készített interjúban.

Városok sűrűjében c. **Brecht** mű színpada, ahol a díszletet talapzaton álló, mozgatható, fehér korinthuszi oszlopok alkották, amelyek között jelentek meg a feketébe öltözött szereplők.

„...egy térbeli képet, azaz egy színeképet tervezek, amelyekben együttes érvényű, de külön-külön is teljes értékű szobrokat képzelek.”¹⁷³

Tehát a performanszok bonyolult esztétikai és morális tartalmakat hordozó gesztusa, amellyel szoborként ábrázolja az emberi testeket, jelenik meg látványterveiben formai megoldásként: a különböző korstílusokat játékosan, idézetszerűen megjelenítő stilizált jelmezek, mint szobrok mutatkoznak meg a térben.

Látványterveinek semleges, puritán tere mint „térbeli képkeret” fogja körbe tehát a plasztikai alkotásként értelmezhető jelmezeket és valósít meg egy teljesen egynemű vizuális egységet. A szuverén képzőművészeti gondolkodásnak ez a következetes alkalmazása a színpadon, amely ugyanakkor egy előadás közegét teremti meg: ez az, ami a hazai látványtervezés fejlődésében önálló és kiemelkedő helyet biztosít El Kazovszkij tervezői munkásságának.

El Kazovszkij és Szikora János együttműködése

El Kazovszkij első megvalósult színházi munkája – a megghiúsult Paravánok után – **Goldoni Nyári kalandozásainak** jelmezterve volt.

Már itt megmutatkozott jelmeztervei fő sajátossága; a szoborszerűség és a stilizáció sajátos, eredeti módja. A Nyári Kalandozások öltözeteiben idézetszerűen jelent meg Goldoni kora, a XVIII. századi késő barokk, kora rokokó jellemző formavilága, Kazovszkij egyéni átfogalmazásában. A kor jellegzetes merevített, abroncsos szoknyái kétrétegű szoknyákká váltak: a sima alapszoknya tetején, kívül jelentkezik a merevítés, amely deréktájon groteszk szárnyakra emlékeztető alakzatot vesz föl. Ugyancsak a groteszk humort erősítették a jelmezek kiegészítő elemei, a csengettyűk. A rokokó parókák helyett, csúcsban végződő „fantáziatornyok”, vagy kalapköltemények díszítették a szereplők fejét.

El Kazovszkij jelmezei klasszikus értelemben nem rendelkeztek karakterábrázoló képességgel. Ebben az előadásban öltözékei egy attitűdöt jelenítettek meg: a Nyári kalandozások szereplőinek hivalkodó, előkelősködő, másnak látszani akaró magatartását.

¹⁷³ Bogácsi Erzsébet *A Pygmalion én vagyok* in: Magyar Nemzet 1985 január 8.

Színpadí látvány töretlen és következetes egysége valósult meg az 1983-ban Szolnokon bemutatott *Figaro házassága* díszlet és jelmeztervében. Szikora egy szigorúan megkomponált előadásban próbálta megidézni *Beaumarchais* korát játékmódban, koreográfiában és a látványban. El Kazovszkij a rá jellemző módon a XVIII. század jellemző korstílusát, a rokokót és korai klasszicizmust sajátos átfogalmazásban, utalásszerűen idézte fel.

A látványt redukált - a díszletben és a jelmezekben is következetesen megjelenő - fekete-fehér ellentétre épülő színvilág jellemezte. Ezt a precíz színegységet törte meg a háttérfal nagyméretű ablaknyílásának kék ege, amelyen kis felhők úsztak. (53-54. kép)

A sakktáblaszerű, fekete-fehér kockákkal fedett színpadot három oldalról fehér falak fogták közre, felül baldachin-szerűen elhelyezett fehér függöny zárta le. A hátsó falat hatalmas ablaknyílás törte át, a perspektivikusan enyhén szűkülő két oldalfalat három-három, egymással pontosan szemben lévő ajtónyílás tagolta. A baloldali három nyílást könnyű fehér függönyök fedték, amelyek folyamatosan mozogtak. A szélfújta függönyök és a háttér kék egén úszó felhőcskék állandó mozgást és dinamikát hoztak be a kínosan szabályos, szimmetrikus fekete-fehér térbe. A teljesen üres színpadtér egyetlen díszleteleme az első felvonásban behelyezett fehér fotel, illetve a másodikban megjelenő fekete karosszék volt: élő látványelemként pedig egy fehér kakas szolgált.

A díszlet egyedüli képi változása a kerti jelenet, amelyben a hátsó falon ablak helyett egy kis összekötözött szoborcsoport jelent meg, a kétoldali ajtónyílásokon világító égőkkel feldíszített faágakat lógattak be, illetve egy paraván került a térbe. A faágakról lelógó és a jelmezeket is díszítő szalagok, a szoborcsoport kis puttóinak és nagyobb alakjainak összekötözése a Dzsán Panoptikum és a festmények „kötözés” motívumát idézi. (55. kép)

A jelmezek a rokokó jellegzetes stílusjegyeit formálták át és stilizálták. A kor viseletének legjellemzőbb darabja, a szoknya-abroncs, meghatározó eleme lett Kazovszkij jelmezeinek is. A darab átöltözéseit, ruhacseréit kihasználva az abroncs, mint önálló plasztikai alkotás jelenik meg: a fej fölé húzva az emberi test, mint hatalmas homokóra jelenik meg benne, öltözés szünetében földre téve, az abroncsos szoknya, mint szobor áll a földön.

Ebben a látványtervében Kazovszkij a vizuális elemek páratlan összhangját valósította meg, egy nagy, egységes képbe foglalva az előadás díszletét és jelmezeit. A forma és színvilág ellentétei harmonikus egységbe olvadtak össze: a redukált fekete-fehér világ színhiányát az ablaknyílás hatalmas, gyönyörű égszínkékje enyhítette, a díszletfalak és a kockás padló szigorú geometriáját a mozgó tüllfüggönyök, a baldachinszerű tető és a jelmezek lágy, elomló

formái ellensúlyozták. A rafináltan szerkesztett kompozíció gazdag képi humort és iróniát - szél fújta függönyök, mozgó felhőcskék, égőkkel feldíszített belógatott faágak - hordozott.

A látvány determinálta az előadást. A rendezőt éppen az érdekelte a darabban, amit El Kazovszkij vizuálisan megfogalmazott; Szikora János értelmezése elkerülte a darab társadalmi-politikai rétegeit és egy kifinomult formakultúrájú, koreografált, stilizált mozgásokra, táncbetétekre és elemelt játékmódra építő előadást hozott létre.

Az ő rendezői vízióját adekvát módon jelenítette meg a látvány.

A rendezői elképzelés kevésbé sikerült megvalósítása lett *De Laclos Veszedelmes viszonyok* c. művének 1986-os bemutatása a Pesti Színházban. A látványt az anyag és színhasználat merészsége uralta. A mű fülledt világát a piros különböző árnyalataiban (rózsaszín, vörös, mályva) megjelenő drapériák voltak hivatottak megjeleníteni. A föl-le mozgatható függönyök jelölték ki utalásszerűen az egyes helyszíneket. A budoárt idéző anyagok azonban inkább elmosták a tér határait és a színészi mozgás akadályává váltak.¹⁷⁴

Corneille L'illusion comique c. darabjának szintén 1986-os előadásában, a Katona József Színházban, Kazovszkij térinstallációinak koncepcióját valósította meg. Úgy érezte, hogy a rá legjellemzőbb forma, a hegyes háromszög támadó látványa sziklákat idéz: „Az installációimra jellemzőek a Szküllára és Karübdiszre emlékeztető két szikla közötti szorosok, amelyekben a nézőknek haladnia kell.”¹⁷⁵ Ezt a gondolatot fogalmazta meg Corneille művének a díszlete, amely jégtömbszerűen kiképzett, lazúrosan megfestett, kékesszürke plexilapokból állt. A síneken oldalirányba mozgó, csipkézett tetejű, jeges kontúrokat megidéző, átlátszó lapok tagolták a teret, amelyek mögött látszódtak a szereplők. A színészek, a jégtömbök által kijelölt folyosószerű sávokon mozoghattak, ez a sávyszerű kialakítás is Kazovszkij performanszainak jellemző térelrendezése. A kockás padló és a hátul álló, festett felhőt mintázó paraván, az egyes jeleneteknél belógatott égősor, a Figaró házasságának megoldásait idézték.

A jelmezek a barokk és rokokó jellegzetes motívumait fogalmazták át Kazovszkij sajátos módján, egyes figurák ruhái képzőművészeti előképekre utaltak. (Alkander jelmeze Watteau Gilles-jét idézte.)

¹⁷⁴ Koltai Tamás Malackodás in: Élet és Irodalom 1986 október 24.

¹⁷⁵ Födényi F. László „Valakire nézve mindig veszélyesek vagyunk” in: Élet és Irodalom 2003/20 (47.old.)

Az egész látványvilág egy újabb kísérlet volt egyrészt a stílusjátékra; a XVIII. század jellegzetes stíluselemeinek, motívumainak az újragondolására, egy olyan térben, amely Kazovszkij installációinak és performanszainak a térképzését és elrendezését tükrözte.

Rendezői gondolat és önálló, képzőművészeti látvány egysége valósult meg az 1986-os, Egerben bemutatott *Csongor és Tündében* is. Szikora díszlettervezőként a kortárs képzőművészet meghatározó alakját, Jovánovics Györgyöt kérte föl, a jelmezeket El Kazovszkij tervezte.

A színpadkép, amely Szikora koncepciója nyomán, Kazovszkij festményeinek sivatagai tájait idézte, az enyészet és a dús vegetáció ellentétére épült. A teljes színpadot beborító homokban különböző romos, pusztuló rekvizitumok: egy félig eltemetett zongora, az egykori trónusból lett rozoga karosszék, az omladozó kút, és egy titokzatos homokbucka helyezkedett el. A csodás almafa egy korhadt farönkből sarjadó kopár, csenevész ágacska, amelyre Tünde láncon akasztja fel az almát.

Ennek a pusztuló világnak az éles ellentétéként a háttérben – élő fákból - dús, sűrű erdő helyezkedett el.

Ez a nagy erejű kép sűrítve fogalmazta meg a múltó idő problémáját; a pusztuló rekvizitumok az elmúlás hírnökei, a sarjadó kis ágacska és a messzi háttér dús vegetációja pedig lehetséges jövőt csillantott fel.

El Kazovszkij jelmezei ebben a gondolatkörben az időtlenséget jelenítették meg: öltözékei forma és színvilága ezúttal semmilyen stílushoz sem köthető, nincsenek idézetszerű utalások és sajátosan értelmezett stilizáció. A jelmezek a Panoptikumok fantáziavilágának folytatásai; a Panoptikumok ruháinak formái, elemei, motívumai köszönnek vissza bennük. (56-57. kép)

A színvilág ezúttal karakterizáló szerepet is betölt, így Csongor figuráját a kék, Tündét a fehér és rózsaszín, Ilmát a drappos szürke és sárga, Ledért a bordó, az Éjt hagyományosan a fekete szín uralja.

Csongor félmeztelen testén átvetett égszínkék palástja, keresztezett kötelekkel nyakán át megkötött sapkája, kardja egy utópisztikus harcos képzetét keltette. A női szereplők mindegyikének fejét kendővel áll alatt megkötött, tányérszerű kalap fedte, testhez simuló ruháik a monumentális kalapokkal az alakok szoborszerűségét hangsúlyozták.

Kazovszkij visszatérő témája, a megkötözött emberi test ábrázolása itt dramaturgiai tartalommal töltődik meg: a sorsuknak leginkább kiszolgáltatott figurák; Mirigy, Ledér és

Balga jelmezének fő elemei a testükön rácsozatot képező szalagok és kötelek. Ledér tálcaszerűen kiképzett, égő mécsesekkel teli kalapja a Dzsán Panoptikumok jellegzetes, visszatérő figuráját idézte.

Az Éj feketébe öltöztetett, csillámporral borított alakja monológja alatt, arca előtt átlátszó üveget tart, mintha ablakon át beszélne, majd a szöveg végeztével csillámport helyez az üveglapra és elfújja, a semmivé vált idő jelképeként.

Következetesen tükrözték a jelmezek az egyes szereplők földi és égi szférához való tartozását: a földi létét tündérlétre váltó Ilma lecsatolható szárnyat kapott, az ördögfiak hátára ragasztott szárnyacsonkok pedig arra utaltak, hogy az ördög tulajdonképpen bukott angyal.¹⁷⁶

Az előadás kóda-szerű zárójelenete teljesítette ki és vitte tovább az addigi képi világot, amelyben Csongor és Tünde kis bábfiguraként jövőbeli önmagával szembesülhetett. Az első emberpárt idézve anyaszült meztelenre vetkőzött főhősök egy ládába rejtett kis bábszínház tapétásfalú, zongorával berendezett, polgári miliót idéző szobáskájában látják viszont saját magukat, bábfiguraként.

Jovánovics György és El Kazovszkij színpadképe rendkívüli formai és gondolati egységet valósított meg: a díszlet által megjelenített pusztulásnak és életnek egyaránt helyet adó kietlen táj és jelképes rekvizitumai pontosan ugyanahhoz a világhoz tatóztak, mint az időhöz és korhoz nem köthető, szoborszerű jelmezek. Ez a világ pedig alkalmas volt arra, hogy Vörösmarty mesés elemekkel átszőtt, filozofikus műve megszólalhasson benne.

Szikora János rendezése tehát involválta az önálló jelentéssel bíró képzőművészeti látványt.

Szikora és El Kazovszkij együttműködésének bemutatását egy késői – dolgozatom által áttekintett időszakon kívül eső – közös munkájukkal zárom. Azért tartom fontosnak a *D'Annunzio Szent Sebestyén* c. műve alapján 1997-ben, a Bábszínházban készült előadást, mert ebben Szikora, a színpadi látvány önállóságát célzó kísérleteinek addig megőrzött kényes egyensúlyán átbillent és egy látványszínházi előadást hozott létre.

A darab, amely a rendkívüli szépségű Sebestyén bálvánnyá válását, majd ledöntését és kivégzését mutatja be, teljes mértékben fedi a Dzsán Panoptikumok tematikáját. Kazovszkij arról beszélhetett, ami őt a leginkább foglalkoztatta: a szépség elérhetetlenségéről és a bálvány imádásáról.

Az előadás hosszú és kitartott állóképek és röviden felvillanó nagy erejű képek ritmikus váltakozásából állt össze. A Bábszínház próbatermét hosszanti irányban használó tér, a

performanszok elrendezését követte. A széltében elnyújtott, meredek lépcsős dobogó mögötti sík lezáró fal és az oldalról jövő fények is a síkszerűséget hangsúlyozták. A performanszok térképzése nyomán a térnek nincs mélysége: frízszerűen kiterített sávokra tagolódik.

Ezekben a sávokban az egyes tömegjelenetek élőképszerűen, tablókként, a szereplők pedig megmerevedett testtartású szobrokként jelentek meg.

Az El Kazovszkij számára meghatározó képzőművészeti előképek közül az egyik legfontosabb Antonello da Messina Szent Sebestyéne, ahol a fizikai szenvedés és fájdalom ábrázolása helyett a szépség és kiszolgáltatottság sűrítménye jelenik meg.¹⁷⁷

Ennek megfelelően az előadás legerősebb képei Sebestyén bálványozása és lenyilazása voltak. A bálványozásnál bíborba öltöztetett, posztamensre állított, felülről pontszerűen megvilágított hős forгатása egy körbejárható plasztikai alkotást idézett, a nyilazásnál, pedig az őt helyettesítő báb hangsúlyozta a szoborszerűséget.

Kazovszkij festői elképzelései szerint megkomponált, szuggesztív képek sorozata alkotta tehát az előadást, amely a látvány képzőművészeti erejéből indult ki és arra is épített.

Szikora és Kazovszkij együttműködése tehát végsőkig vitte a színházi látvány önállóságának lehetőségeit kereső kísérleti folyamatot és utolsó állomásként eljutott a látvány teljes, előadást uraló szuverenitáshoz.

Ez a látványszínház a panoptikumok elve és filozófiája szerint működött: az elérhetetlen szépséget és a kiszolgáltatottságot fogalmazta meg gazdag, felfokozott erotikájú képekben.

Kazovszkij kísérlete – A cselédek

El Kazovszkij színházi működésének várható fejleménye volt, hogy performanszaihoz hasonlóan megpróbál majd egy egész előadást kézben tartani. Erre Szolnokon volt módja, ahol Csizmadia Tibor közreműködésével, de az ő rendezői és látványbeli elképzelései alapján valósult meg ***Genet Cselédek*** c. művének előadása.

A teljesen puritán, lecsupaszított térben, fehér falak előtt, kétoldalt két hófehérre festett ajtókeret állt. Ezek egyikén fehér, tüllszerű anyag volt átdobva, a másikon pedig a később

¹⁷⁶ Elhangzott a Szikora Jánossal 2011 június 21-én általam készített interjúban.

¹⁷⁷ Éry Kovács András El Kazovszkij trilógia, dokumentumfilm 2001

fontos szerepet játszó vörös vállkendő, amely a fekete-fehér látvány egyetlen színes eleme volt.

A tér egyetlen bútordarabja a közepén elhelyezett szivacs, amely a játék fő helyszíne is lett. Az ajtókereteken átvett zsinóros lámpák a világítás és a játék fontos eszközei voltak.

Kazovszkij számára a darab állandó szerepjátékaival az identitás, a nemi szerepjátszás problémáit vetette föl, ennek megfelelően a három cselédet három férfiszínész játszotta.

A darab viszonyrendszerének, figuráinak elemzése, az őket motiváló szándékok felfejtése elmaradt, ehelyett a felfokozott színész játék testek szenvedélyét és harcát mutatta.

Mindezeket a témákat, a nemi identitás, a homoszexualitás, a transzszexualitás, a test kiszolgáltatottságának kérdését Kazovszkij panoptikumaiban folyamatosan érintette. Saját performanszaiban pedig meg is találta a megfelelő teátrális és vizuális nyelvet ahhoz, hogy mindez megszólaljon a színpadon. A Cselédek színpadra állításakor azonban általa nem ismert terepre ért, ahol nem működtek azok szabályok, amelyek performanszait alakították.

Kazovszkij színházteremtő ereje a panoptikumokban mutatkozott meg, ahol saját eredeti, képzőművészeti nyelvén tudta megfogalmazni fő témáját: a szépség felmagasztalását és lerombolását.

El Kazovszkij színházi működése tehát képzőművészeti elképzeléseinek színházi térben való megvalósítását jelentette. Színházi tervei, festményeivel és performanszaival egy kerek, zárt, csak egységesen értelmezhető rendszer részei. Az ő esetében a képzőművészeti látásmód mindig erősebb maradt a színházi gondolkodásánál. „Aki egyedül dolgozik egy műteremben, annak egészen különös élmény, ha egyszerre csak ecset helyett emberrel lehet festenie. A színházban úgy lehet emberekkel dolgozni, ahogyan én ecsettel dolgozom.”¹⁷⁸

Éppen emiatt olyan rendezőkkel tudott együttműködni, akik autonóm képzőművészeti világát hozzá tudták rendelni saját elképzeléseikhez. Mindez a Szikora Jánossal való együttműködésben valósult meg leginkább, amelynek eredményeként új hang jelentkezett a hazai látványtervezés fejlődésében.

¹⁷⁸ Födényi F. László „Valakire nézve mindig veszélyesek vagyunk” in: Élet és Irodalom 2003/20 (47.old.)

Összegzés

Dolgozatommal tehát azt az állításomat próbáltam bizonyítani, hogy a magyarországi színházi élet 70-es évektől induló szemléletváltásában, amely a színházi formanyelv új kifejezési eszközeit és útjait kereste, kulcsszerepet játszottak a látványtervezők. A legfontosabb célja ennek a változásnak, hogy a magyar színház megszabaduljon az évtizedek óta hurcolt színházi tradíció, a részletező, leíró, elbeszélő naturalizmus terhétől. Ebben az elszakadásban kiemelkedő szerepet töltöttek be azok a látványtervezők, akik ebben az időszakban más művészeti területekről, elsősorban a képzőművészet felől érkeztek a színházba.

Az ő látás és gondolkodásmódjukat már rég nem realizmus, vagy a naturalizmus kötötte gúzsba, művészetük az absztrakció, a stilizálás, a valóság elemelésének különböző útjait járta. Ezzel a friss és progresszív szemlélettel meghatározó inspirációt jelentettek azoknak a különböző rendezőknek, akikkel együttműködtek. Az egymásra hatás módja, az elért eredmények – ahogy ezt megpróbáltam bemutatni - rendezőnként és színházanként különböznek, a közös pont a színházi látvány szerepének, előadásban betöltött jelentőségének a felismerése; a tervezői munka emancipációja.

Ebben a fejlődési folyamatban kitüntetett szerep jutott a kaposvári színháznak és a szolnoki színháznak, - ahol Székely Gábor működése határozta és alapozta meg a progresszív hagyományt - illetve később Szikora János győri kísérletének, ahol ez a szemléletváltás „intézményes” keretek között történt meg. Ezekben a műhelyekben a színházi látványról való újfajta gondolkodás nemcsak egyes rendezők munkáit, hanem az egész színházat jellemezte.

A színházi alkotómunka törvényszerűségeinek megértése és elfogadása az általam bemutatott művészek mindegyikének más és más kihívást jelentett. És az elfogadás mértéke is különbözőképpen alakult. Képzőművészeti, építészeti, vagy mérnöki indíttatásukból fakadó újszerű, „nem színházi” szemléletükkel teljesen átformálták a színpadi látványról való gondolkodást. „Van a tervezésnek egy buktatója, amivel mindig számolni kell, és ez nem is könnyű. A látvány ne nőjön túl azon, amit teljesítenie kell. Ne legyen szebb, értékesebb, nagyobb, megdöbbentőbb, izgatóbb, mint amivel leginkább szolgálja a produkciót. De legyen öntörvényű világa, ami terepe, közege és alakítója is az összműnek, a Színháznak.”¹⁷⁹

¹⁷⁹ Keserü Ilona: Képzőművészet és Színház. *Tükör*. 1974. XII. 10.

A források problémája

Dolgozatom témájának kutatásában elsődleges forrásnak maguk a színházi előadások, vagy a róluk készült felvételek, a fotók és az eredeti tervrajzok tekinthetők. Az előadások jelentős részéről azonban, főként a 70-es években, vagy az annál korábban készültekről, hacsak a Magyar Televízió nem rögzítette őket, nincs felvétel. (A televízió által készített felvételek egy részét összegyűjtötte ugyan az OSZMI video tára, de számos olyan felvétel van, ami sem náluk, sem a televízió archívumában sem lelhető fel.) Később a 80-as évek második felétől, a videotechnika elterjedésével a színházak maguk is archiválták előadásaikat, az ebben az időszakban készült produkciók felvételei már hozzáférhetőek.

A fotók esetében a kutatáshoz a legnagyobb segítséget a művészek illetve egyes színházak birtokában lévő felvételek jelentették. A folyóiratokban vagy a hivatalos gyűjteményekben, az OSZMI-ban, a Széchenyi Könyvtárban lévő fotók nagy része a színészek nagy pillanatait őrzi, a színpadtérből csak annyit örökít meg, amennyi a színész „mögött” látszik belőle.

Az eredeti tervek; műszaki rajzok, vázlatrajzok, makettek rengeteg információval szolgálnak a tervezői elképzelésről, de a véglegesen elkészült, kivitelezett díszlet és jelmez és az eredeti terv között lehet különbség.

Dolgozatomhoz a legnagyobb segítséget a másodlagos források: a színikritikák, elméleti írások, művészportrék, interjúk és az érintett alkotókkal való személyes beszélgetések jelentették.

Tézisek

Dolgozatomban a hazai színpadi látványtervezés történetében az 1970-es és 80-as években lezajló fejlődési folyamatot mutatom be. A fenti évtizedekben a magyar színházi élet történeti jelentőségű átalakuláson ment keresztül és ebben az átalakulásban meghatározó, kulcsszerepet töltöttek be a korszak legprogresszívebb színházi műhelyeihez illetve rendezőihez csatlakozó látványtervezők.

A korszakra jellemző, hogy a színházi életbe bekapcsolódó és a színházi nyelv megújításában döntő szerepet játszó tervezők egy része más területről; a képzőművészet, illetve az építészet felől érkezik a színházba. Ezt a jelenséget mutatom be a következő tervezők munkásságán keresztül: Keserü Ilona, Pauer Gyula, Donáth Péter, Najmányi László, Rajk László, El Kazovszkij. Ezek az alkotók képzettségüket tekintve nem díszlet-, jelmeztervezők, életművükben mégis kitüntetett szerep jutott színházi munkáiknak.

A tárgyalt időszakot a tervezői és rendezői munka közös útkeresése, egy egységes, közös színházi nyelv megtalálásának és kialakításának igénye jellemzi. A legfontosabb célja ennek a változásnak, hogy a magyar színház megszabaduljon az évtizedek óta hurcolt színházi tradíció; a leíró, elbeszélő naturalizmus terhétől. Ebben az elszakadásban töltöttek be kiemelkedő szerepet azok a látványtervezők, akik más művészeti területekről, elsősorban a képzőművészet felől érkeztek a színházba. Mindez nem véletlen. A hazai képzőművészet vizuális útkeresése már régen elszakadt az ábrázoló realizmustól; absztrakt, elemelt, stilizált látványban gondolkodtak és képviselőik ezt a friss szemléletet hozták a színházba.

A két terület egymásra hatása és az elért eredmények rendezőnként és színházanként különböznek. A közös pont, amit dolgozatomban bemutatok, a színházi látvány szerepének, előadásban betöltött jelentőségének a felismerése; a tervezői munka emancipációja és a két művészeti terület addig nem látott kölcsönhatása, közös fejlődése és egymástól való tanulása.

Az általam kiválasztott művészek legfontosabb közös vonása, hogy személyükben a korszak hazai avantgárd művészetéhez, illetve annak köreihez, csoportjaihoz tartozó alkotók kerülnek be a hazai hivatalos színházi életbe. Azért szükséges a tervezők művészi irányultságát tisztázni, mert azon túl, hogy egyikük sem tanult színházi tervezőként került a színházi életbe, a közös művészeti gyökér az, ami a végtelenül különböző karakterű alkotókat összekapcsolja, és együttes tárgyalásukat indokoltá teszi. Színházi működésükkel - amely nem epizódyszerű,

alkalmi „kirándulás” egy másik területre, hanem életművük kiemelkedő része - egy korszak színházi fordulatának váltak a rendezők alkotótársaként meghatározó szereplőivé.

A dolgozat felépítése:

A fejlődési folyamat bemutatásához először felvázolom a hazai színházi élet 60-as évek végén kezdődő a 70-es években kiteljesedő fordulatának előzményeit illetve a magyarországi látványtervezés fejlődését a tárgyalt korszakig.

Majd pedig egyenként mutatom be a vizsgált alkotók színházi munkásságát, rendezőkkel való együttműködéseiken keresztül. Nem törekszem látványterveik teljes körű bemutatására. Ehelyett megpróbálok tendenciákat, fejlődési pontokat kimutatni színházi életművükben. Megvizsgálom milyen módon hatottak munkájukra az egyes rendezőegyéni ségek vagy színházi műhelyek, amelyekhez kötődtek, illetve hogy ők maguk hogyan alakították, befolyásolták a rendezők gondolkodását, és a színházak arculatát.

Az általam vizsgált művészek látványtervezői életműve csak részben feldolgozott, bár számos cikk, részleges elemző írás látott napvilágot, nagyobb lélegzetű összefoglaló munka tervezői működésükről alig született. Jellemző az eddig megjelent elemzések szemléletére, hogy az alkotók tervezői működését képzőművészeti munkásságuk felől közelítik meg, a színházi tevékenységet a „nagy egész” szeletként értelmezik. Az én megközelítem: színházi. Arra törekszem, hogy az egyes tervezői életműveket – ahol ez lehetséges - önálló, autonóm, önmagában is megálló egységként fogjam föl és színházi kontextuson belül értelmezzem.

Úgy gondolom, szuverén színházi alkotókról beszélhetünk, akik képzőművészeti, mérnöki vagy építészeti tevékenységük témáit, törekvéseit sajátos módon építették be színpadi tervezői munkájukba és hoztak létre teljesen önálló látványtervezői életművet.

A színházi alkotómunka törvényszerűségeinek megértése és elfogadása az általam bemutatott művészek mindegyikének más és más kihívást jelentett. És az elfogadás mértéke is különbözőképpen alakult. Képzőművészeti, építészeti, vagy mérnöki indíttatásukból fakadó újszerű, „nem színházi” szemléletükkel teljesen átformálták a színpadi látványról való gondolkodást.

A témával kapcsolatos eddigi írás:

Urbanovits Krisztina Az új avantgárd képzőművészet és a kaposvári színház a 70-es években.

Szakdolgozat 1998 ELTE Művészettörténet szak

Summary

Contemporary fine artists in the Hungarian stage design in the 1970s and 1980s

In my thesis I examine the developing process of the Hungarian stage design in the 1970s and 80s. In these decades the Hungarian theatrical life was transformed significantly and those, who played the dominant-role in this change was the stage designers, who joined the most progressive theatres and directors of the period.

These designers who had crucial part in the reform of theatre art came from different fields from art; from fine arts – painting and sculpture - and from architecture to the theatre. I examine this phenomenon by the help of the following artists: Ilona Keserü, Gyula Pauer, Péter Donáth, László Najmányi, László Rajk, El Kazovszkij. Though these authors are not skilled stage or costume designers, their theatrical activity play an essential role in their oeuvre.

The directors and designers of this era are making an effort together for finding ways for creating their own language for theatre making. The target is to relieve the Hungarian theatre of the burden of the conventions of naturalism, that has been influenced it for decades. This is a process determined by stage designers, who came from different fields of art, mainly from fine arts. This did not happen by chance. The Hungarian fine art has been through with naturalism and realism by this time; it has already find ways of abstract and stylized mode of expressions, so it has enriched theatre with a new and fresh approach.

The way of how the two fields – theatre and fine arts – influenced each other is completely different, considering the different directors and theatres. But the meeting point, what I focus on in my thesis, is the appreciation of the importance of the sight on stage, the emancipation of the designers' job and the mutual developing and understanding of the two fields.

What connected these artists to each other, was the fact, that they all belonged to or had relationship with the circles of the Hungarian avantgarde art. It is important to clear the background of these authors, because besides the fact that none of them are skilled stage designers, the same artistic root is the connection between them. Their theatrical activity is not an „adventure” in an another artistic field, but is the significant part of their carrier;

together with the directors, they became protagonists in the development of theatre of the era.

The structure of my thesis:

First I try to examine the main events and processes that lead to the changing and the reformation of the Hungarian theatre art in the end of 1960s and in the 70s.

Then I analyze the theatrical activity of the chosen artists from the point of view of their collaboration with different directors. I do not attempt to make a detailed list of all of their pieces. Instead, I try to find the tendencies and the stages of development within their oeuvre. I examine how the directors and the theatres influenced their work and how they changed the way of thinking of the directors, and form the profile the companies and theatres they belonged to.

Though many articles and smaller essays are available on this subject, the detailed elaboration and presentation of the designer-oeuvre of these artists has not been completed yet. The articles and essays published so far deal with the designers as fine artists and interpret their theatrical activity from the point of view of fine art. My interpretation is a theatrical approach. I consider their stage-work an autonomous, independent unity and I attempt to analyze it within the context of theatre. I think they are real theatre makers, who benefit from the achievements of their original profession and develop it in theatre.

To understand and accept the rules of the theatre was a challenge for these artists. But their fresh and new aspects, that came from their original field, transformed the way of thinking of stage design.

Former writing on the subject:

The new-avantgard fine art and the Kaposvar Theatre in the 1970s.

Thesis, Eötvös Loránd University of Science – History of art, 1998

ÉLETRAJZ

Név: **URBANOVITS KRISZTINA**
Tanulmányok: 1991-1998 ELTE, Bölcsészkar művészettörténet szak
2005 - Színház és Filmművészeti Egyetem, DLA
Végzettség: okleveles művészettörténész, színész (MASZK Színész I.)

Szakmai tapasztalat:

Csiky Gergely Színház, Kaposvár - főbb szerepek:

Roticsné – Molnár Ferenc: Üvegcipő (r. Bezerédi Zoltán)
Dejanira – Goldoni: Mirandolina (r. Keszég László)
Lise – Corneille: Szemvényvesztés (r. Almásy-Tóth András)
Koldusasszony – Sondheim: Sweeney Todd (r. Ascher Tamás)
Grekova – Csehov: Platonov (r. Ruzsnyák Gábor)
Orsetta – Goldoni: Chioggiai csetepaté (r. Znamenák István)
Illésházy grófnő – Huszka: Lili bárónő (r. Babarczy László)
Ursina – Hamvai-Rejtő-Darvas: Vesztegzár a grand hotelben (r. Ascher Tamás)
Didina Mazu-Caraggiale: Karnebál (r. Réthly Attila)
Sürge asszony - Shakespeare: Windsori víg nők (r. Kelemen József)

Egyéb szerepek:

1997 A történelem kereke (r. Tamási Zoltán) Szeged, Thealter Fesztivál
1999 Rút kiskacsa (r. Pintér Béla) MU Színház
2004 A kárhozat kertje (r. Hudi László) Trafó
2006 Tolsztoj: A sötétség hatalma (Pont Műhely, r. Jay Scheib) Trafó
2008 Martin Crimp: Attempts on her life (r. Göttinger Pál) Merlin
Kunze: Vámpírok bálja (r. Cornelius Baltus) Magyar Színház
2009 Jelizaveta Bamm Hólyagcirkusz Merlin
2010 Saara Turunen : Nyuszilány (r. Aleksis Meaney) Sirály
Dan Gordon: Esőember (r. Anger Zsolt) Belvárosi Színház
2011 Panodráma Szórol Szóra Trafó
2012 Panodráma Tanulni, tanulni, tanulni Trafó

2007 A K. V. Társulat megalakítása – a társulat előadásai:

2007 Fürdőszoba író - rendező-színész MU Színház, Thália Új Stúdió
2008 Caryl Churchill: Kék szív (r. Gigor Attila) MU Színház
Workshop a Nemzeti Színházban (r. Aleksis Meaney)
2009 Fellebbezés rendező – színész MU Színház
Caryl Churchill: Hetedik mennyország (r. Göttinger Pál) MU Színház
2010 Szilánkok színész (r. Baksa Imre) MU Színház
Kitin Klán színész (r. Juhász Kristóf) FUGA
Halottak napja színész (r. Végh Zsolt) Tűzraktér

2011 Elzbieta Chowaniec: Gardénia színész - felolvasó (r. Pelsőczy Réka) Merlin
Ünnepeink színész Sirály
Elzbieta Chowaniec: Gardénia színész (r. Pelsőczy Réka) Thália Új Stúdió

Filmes munkák:

Kocsis Ágnes : Pál Adrienn – Erzsi

Végh Zsolt- Stefanovics Angéla: Messze Európa – Alföldiné Éva

Díjak:

Legjobb pályakezdő színész – 2000 Országos Színházi Találkozó, Budapest

Komor Gyűrű

– 2007/2008 Kaposvár, Csiky Gergely Színház

A dolgozathoz felhasznált szakirodalom jegyzéke

2001 a lehetetlen éve az Artpoolban – Pauer Gyula írásai, dokumentumok in:

<http://artpool.hu/>

A Kaposvári Csiky Gergely Színház 1971-81 Gödöllő 1982

A performance-művészet (szerk., előszó: Szőke Annamária), Budapest, 2000

A színház világtörténete II. kötet Budapest 1972

Ajtony Árpád: Az emberiség és a család in: Artpool weblap, Erdély Miklós

Állami Áruház Egy téma több arca Budapest 1986

Almási Miklós Agamemnon gyerekek az értékválság centrifugájában in: Színház 1982/5.szám (1-4.o)

Almási Miklós Moliere Úrhatnám polgár in:Kritika 1979/12.szám (34-35.old.)

Almási Miklós Osztrovszkij Jövedelmező állás in: Kritika 1980/7.szám (28-29.old.)

Almási Miklós Radicskov repülési kísérlet in: Kritika 1981/7.szám (37.old.)

Almási Miklós Shakespeare IV. Henrik in: Kritika 1981/2.szám (33.old.)

Almási Miklós: Brecht rejtjeles üzenetei a mához in: Színház, 1972. IV. (7-9.)

Almási Miklós: Dráma a dráma hátán. In: Élet és Irodalom, 1973. IX. 22

Almási Miklós: Tom Jones a Csiky Gergely Színházban in: Kritika 1985/7

András Gábor-Pataki Gábor: A massa megrepedt Beszélgetés Donáth Péter művészetéről In: Új Művészet 1998/12 (13-16.old)

Andrási Gábor: A hetvenes évek in: Magyar képzőművészet a 20. Században. Corvina Budapest, 1999 (201-207.old)

Andrási Gábor: Csend és közelség – Donáth Péter új képeiről in: Új Művészet 1992/2 (49-52,84-85.old.)

Apáti Miklós: Pisztoly az uborkásüvegben in: Film Színház Muzsika 1977.10.15

Apáti Miklós: Színház a Cethal hátán in: Film Színház Muzsika, 1973. IX. 22.

Az álcázott látszat. Pauer Gyulával beszélget Antal István in: Magyar Napló, 1993. július 9.

Az illúzió öltöztet – Pauer Gyula műhelyében in: Film Színház Muzsika 1980.04.26 (8-9.old)

Babarczy Eszter: Határátlépő. Erdély Miklós értelmezési kísérlet in: Új Művészet, 1992/4.

Bagossy László: A reprezentáció komolykodásai in: Színház 1998. Március (23-25.old.)

Bajomi Lázár Endre: Balek vagy Tökfilkó Feydeau bemutató Pécsett és Kaposváron in: Színház 1982/3

Balassa Péter: A függés szomorú játéka in: Színház 1977/12.

Balassa, Péter: A megfordítás. Jeles András: Szerbusz, Tolsztoj! in: Színház 1993. augusztus (14-20.old.)

Balogh Tibor: Szárnyalás és röpködés - Radicskov a Nemzetiben in: Színház 1981/8.(20-23.old.)

Bán András: (katalógus bevezető tanulmány) Donáth Péter, Szegő György díszlet és jelmeztervezők, É. Kiss Piroska szcenikus kiállításának katalógusa Budapest Fényes Adolf terem, 1984

Bányai Gábor: Egy magyar legenda A János Vitéz Békéscsabán és Kaposvárott in: Színház 1983/2

Barabás Tamás: Kaposváriak a Vígszínházban. Tom Jones in: Esti Hírlap 1986 május 27.

Barna Róbert beszélgetése Beke Lászlóval – Az újavantgádról in: Mozgó Világ 1976/5 (883-886.old)

Barta András: Színházi bemutatók vidéken. Majakovszkij Gőzfürdő Kaposvárott in: Magyar Nemzet 1985 május 11.

Bartha Andrea: „Nem hivatásosak” egy „alkalmazott” művészet szolgálatában -

Képzőművészek színpadi tervezéseiről. In: Magyar Építőművészet 79. 1988. I.(11-16.)

Bartha Andrea: A szecsuáni jólélek in: Magyar Nemzet, 1972. I. 9.

Bartha Andrea: Színház a Cethal hátán in: Magyar Nemzet, 1973. IX. 23.

Bátki Mihály Ördögök Film Színház Muzsika in: 975.1975.02.15

Bátki Mihály: Raszpljujev nagy napja in: Film Színház Muzsika, 1975. I. 18.

Bécsi Tamás Hamlet in: Színház 1981/12 (30-32.old)

Bécsy Tamás Egy legenda legendája. Molnár Ferenc Liliom in: Színház 1982/7 (17-20.old)

Bécsy Tamás: Shakespeare: Hamlet in: Kritika 1981/12., 30-31.

Beke L., Hegyi L., Baránszky L., Perneczky G., Enyedi I., Halász A., Bartholy E., Murgács G., Peternák M., Kozma G: Erdély Miklós szám Magyar Műhely, 1983/67.

Beke László: A pseudo in: Művészet 1976/4 26-30.o.

Beke László: Az újabb avantgárd irányzatok in: Művészet 1977/4 (39-41.old.)

Beke László: Erdély Miklós in: Híd, 1982/3.

Beke László: Erdély Miklós munkássága. Krono-logikai vázlat képekkel 1985-ig

Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról in: Filmvilág, 1987/9

Beke László: Képzőművészet 2000-ben? In: Beke László Művészet/elmélet Tanulmányok 1970-1991 Balassi Kiadó-BAE Tartós hullám - Intermédia Budapest 1994

Beke László: Művészet/Elmélet Tanulmányok 1970-1991, Budapest 1991

Beke László: Újabb avantgárd irányzatok in: Művészet 1977/4 39-41.o.

Belia Anna: A szecsuáni jólélek in: Tükör 1978 október 22.

Belia Anna: Beckett a kaposvári stúdióban Színház 1976/5 (16-18.old)

Belia Anna: Ödön von Horváth Kaposváron Színház 1978/3 (23-26.old)

Belia Anna: Törvénytartók és törvénsértők Színház 1975/1 (6-8.old)

Belitschka-Scholtz Hedvig: PQ75 in: Művészet 1976/7 21-23.o.

Belitschka-Scholz Hedvig: Színháztörténeti tár az OSZK-ban Színháztudományi szemle 1991 (61-65.old)

Bérczes László: A másság Beszélgetés Donáth Péterrel a Halász Színházról in: Színház 1991/10-11

Bérczes, László: A végnek végéig. Paál István, Cégér Kiadó, h.n., 1995.

Bérczes, László: Másszínház Magyarországon I - III; IN Színház 1996/3. 42-48; 1996/4. 44-48.; 1996/ 5. 43-48

Berkes Erzsébet: Sütő Egy lócsiszár virágvasárnapja in: Kritika 1974/12

Bernáth László: Mesél a bécsi erdő in: Esti Hírlap 1978.05.09.

Beszélgetés Jánosa Alajossal in: Színház 1976/10 (17-20.old).

Beszélgetés Karl-Ernst Hermannal in: Színház 1989/10 (41-48.old)

Bikácsy Gergely: Wajda Budapest, 1975

Bódy Gábor 1946-1985, Bp. Műcsarnok

Bódy Gábor: „Holt színház” - kulturális vákuum In Végtelen kép. Bódy Gábor írásai, Pesti Szalon, Budapest, 1996. 278-290.

Bogácsi Erzsébet: Cselédek in: Magyar Nemzet, 1985 november 12.

Bogácsi Erzsébet A Pygmalion én vagyok in: Magyar Nemzet 1985 január 8.

Bogácsi Erzsébet: Baal in: Magyar Nemzet 1984 július 25.

Bogácsi Erzsébet: Csatlakozom az új fanatikushoz in: Népszabadság 1995.02.10 (21)

Bogácsi Erzsébet: Esküvő Gombrowicz bemutató a Kaposvári Csiky Gergely Színházban. In: Magyar Nemzet 1979. Március 10.

Bogácsi Erzsébet: Hamlet Shakespeare tragédiája Kaposvárott in: Magyar Nemzet 1981 január 22.

Bogácsi Erzsébet: Rivaldazárlat Budapest, 1991

Bogácsi Erzsébet: Szecsuáni jólélek in: Magyar Nemzet 1978 október 31.

Bogácsi Erzsébet: Szentivánéji álom. Bemutató Kaposvárott. In: Magyar Nemzet 1980 november 26.

Bogácsi Erzsébet: Színlelő színházak Vendéglőadások az országos találkozón in: Magyar Nemzet 1986 június 7.

Bor Ambrus: A luzitán szörny in: Magyar Nemzet, 1970. X. 4.

Boros Géza: Pauer 48' 56' (Könyvlap bemutató kiállítás a Pesti Center Galériában) in: Kritika 1998/3.szám (18)

Bögel József: A II. Országos Jelmez és Díszletterv Triennálé 1977 Színház 1977/11 (44-46.old)

Bögel József: PQ 83' Színháztechnikai Fórum 1983/3 17-20.old

Bögel József: Magyar scenográfia története a felszabadulás után (I., II.,III.,IV.) in: Színház 1985/12. (41-44.old) 1986/1 (46-48.old) 1986/6 (39-44.old) 1986/7 (44-47.old)

Bögel József: A II. Országos jelmez és díszletterv Triennálé in: Színház 1977/11 44-46.o.

Bögel József: A magyar scenográfia a 70-es években in: Színház 1981/8 (34-41.old.)

Bögel József: PQ 83 in: Színháztechnikai Fórum 1983/3 17-20.o.

Böszörményi Katalin: Még egyszer az Ördögök díszletéről in Színház: 1975/6 (20-23.old.)

Böszörményi Katalin: Raszpiljujev nagy napjának színpada in: Színház 1975/5 (7-12.old.)

Budai Katalin: Minden jó, ha a vége jó in: Színház 1977/8 (22-24.o).

Bulla Károly Szentivánéji álom in: Film Színház Muzsika 1980. Október 11.

Bulla Károly: Ezt láttuk még - a színházban in: Film Színház Muzsika, 1981. október 10.

Czére Béla: Színház a cethal hátán a Nemzeti Színházban in: Színház 1973/12 (3-6.old.)

Csáki Judit. Kár, hogy K. in: Színház 1984/5 (25-28.old.)

Csáki Judit: Államtalan színházat Beszélgetés Rajk Lászlóval in: Színház 1991/2 27-29.o.

Csáki Judit: Színház helyett színjátszás. A Kár, hogy kurva a Katona József Színházban in: Színház 1984/5 (25-28.old.)

Csányi Árpád: Egy díszlet születése in: Színház 1969/10 (22-25.old.)

Csaplár Vilmos: „Amikor úgy érzik, hogy a feladat elvégzetlen" Magnóbeszélgetés a Hamlet tévéfelvételei közben Győr, 1981. Részletek in: Filmvilág 1986/2. (14-16.old.) Hálózati közlés: http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5897

Csehov és a mai színház Budapest 1977

Cserhalmi György: Barátom, Bódy Gábor (Bonta Zoltán rendező-operatőr Cserhalmi Györggyel készült videofilmjének átirata) in: Filmvilág 1990/ 10. (21-27.old.)

Csík István: PQ 79' avagy hogyan állunk a magyar színházi design-nal? In: Színház 1979/11 (45-47.old.)

Csík István: Színpadi látvány – színházi tér in: Színház 1980/11 (47-48.old.)

Csík István: Színházi Műhely és futószalag beszélgetés Najmányi Lászlóval in: Színház 1977/9 (47-48.old)

Csík István: A szükségesnél is kevesebb Beszélgetés Donáth Péterrel in: Színház 1979/5 (34-37.old)

Csík István: Individuum és kollektíva. Beszélgetés Pauer Gyulával in: Színház 1978/8. (35-37.old.)

Csík István: PQ 87' in: Színház 1987/11 (43-45.old)

Csík István: Variációk rajzra, ruhára és más eszközökre in: Színház 1984/11 (23-25.old.)

Dárdai Zsuzsa: Kulissza titkok,Beszélgetés Pauer Gyulával in: Mozgóvilág 1987/8

Dráma és tér Budapest Műcsarnok Kiállítás 1983

Duró Győző Megjegyzések a díszletről és a szendvics emberről in: Élet és Irodalom 1977.12.17

E. Fehér Pál: Egy lócsiszár virágvasárnapja in: Népszabadság 1974.10.09

El Kazovszkij kegyetlen testszínháza Jaffa, 2008

Eörsi István: Egy keserű korkép dicsérete in: Színház 1978/1

Eörsi István: István: Gulágdalok, in: Színház 1991. április, 1- 3.

Erdély Miklós Életmű kiállítás Budapest Múcsarnok 1998

Erdély Miklós év az Artpoolban in: Artpool weblap, Erdély Miklós

Erdély Miklós írásai in: Online publikációk Artpool weblap, Erdély Miklós

Erdély Miklós kiállítás Budapest Óbudai Galéria 1986 Katalógus

Erdély Miklós: Mit keres Einstein a tengerparton? Színház 1978/3 (47-48.old)

Erdély Miklós szimpozion Budapest Múcsarnok 1998. 10.28

Erdély Miklós: Művészeti írások in: Válogatott művészetelméleti tanulmányok I. Budapest 1991

Éry Kovács András: El Kazovszkij trilógia dokumentumfilm, 2001

Fehér Zoltán Torzókká harcolt mitológia in Ellenfény 1997/2 (12-15.old.)

Fencsik Flóra: Ivanov in: Esti Hírlap 1977.10.18.

Fencsik Flóra: Két nap három előadás Kaposváriak a Vígsházban. In: Esti Hírlap 1981 június 18.

Fischer-Lichte, Erika: Határátlépés és cserekereskedelem. Útban egy performatív kultúra felé in: Magyar Műhely 2003/4-5., 41-55.

Fodor Géza A kaukázusi krétakör in: Színház 1976/5 (4.-8.old.)

Fodor Géza: A téli rege Kecskeméten in: Színház 1976/6

Fodor Géza: Az Erdő Kaposváron in: Színház 1977/2 18-28.o.

Forgách András: Ács János átváltozásai in: Mozgó Világ 1980/8

Forgách András: Nizsinszkij álma Jelesről in: Színház 1993. március,14-19.

Forgács Éva: Az ellopott pillanat, Pécs, 1994

Forgács Éva: El Kazovszkij Budapest, 1996

Forgács Éva: Egy mítosz természetrajza. Erdély Miklós és a neoavantgárd magánya, 2000, 1993/10.

Forgács Éva: Elkülönbözés Donáth Péterrel beszélget F.É. Beszélő 1991 november 16 (42-44.old)

Forgács Éva: Halál játékok. Donáth Péter képei. Magyar Napló 1991 november 15 (43)

Forray Katalin: Kabaré mindenáron? In: Színház 1980/8 (21-23.old)

Földényi F. László El Kazovszkij panoptikum játéka in: Magyar Nemzet 1987 január 20.

Földényi F. László Kétely és bizonyosság. Gondolatok : El Kazovszkij művészetéről, Művészet, 1990/2.

Földényi F. László Pygmalion, Galatea, 2000, 1991/11.

Földényi F. László El Kazovszkij művészetéről, Jelenkor, 1987/10.

Földényi F. László Színház az egész világ in: Színház 1976/1 (12-14.old)

Földényi F. László: Raszpljujev nagy napja. In: Kritika, 1975. III.

Földényi F. László: Valakire nézve mindig veszélyesek vagyunk in: ÉS 2003/20 (47.old.)

Földes Anna: A rendező a szó Budapest, 1974

Földes Anna: Hamlet vagy anti Hamlet? In: Színház 1980/3.szám (3-8.old.)

Földes Anna: Színházi széljegyzetek in: Kritikai Lapok 2005/9-10 szám (36-38.old)

Földes Anna: A szecsuáni jólélek. In: Nők Lapja, 1972. I. 29. (10-11.)

Földes Anna: A vizsgálat. In: Nők Lapja, 1967. II. 18. (6-7.)

Földes Anna: Díszlet és jelmez - Keserü Ilona. In: Nők Lapja, 1974. I. 12.

Földes Anna: Szokatlan színház - Egy este Major Tamással és Töröcsik Marival. In: Nők Lapja, 1970. X. 10. (10-11.)

Frank János: Naive-avantgarde-Pop in: New Hungarian Quarterly, 1975 Winter

Frank János Keserü Ilonánál in: Élet és Irodalom 1967. április 8.

Gábor István: Színház a Cethal hátán. in: Köznevelés, 1973. IX. 26.

Galgóczi Krisztina: Kés a kézben? in: Színház 1993/7

Gelencsér István Erotikus Szentivánéji álom in: Zalai Hírlap 1980. október 10.

Georges Schlocher: Die Theatersituation in Prag in: Theater Heute 1975/2 (37-38.old.)

Georges Schlocher: Polnische Theater in: Theater Heute 1972/2 (37-38.old.)

Gyetvai Ágnes: Sorsképek - sorsképletek az 1960-as évek hazai képzőművészetéből: Pauer Gyula, hasbeszélő a gondolában. A Tartóshullám antológiája, Budapest, 1987

Gyetvai Ágnes: Tízéves a Szüenon, in: Mozgó Világ, 1980/1.

Görgy Péter: Kiismerhetetlen eklektika. Az Egy szerelem három éjszakája Szolnokon in: Színház 1984/5 (4-7.old.)

György Péter Mostantól fogva ez lesz a múlt Holmi, 1991/6 (789-800) in: György Péter Az elsüllyedt sziget Dosszié Képzőművészeti Kiadó Budapest 1992 (101-103.old.)

György Péter A bíró kopasz, a király meztelen. In: Színház 1981/2 (30-33.old)

György Péter Az erkölcsiség bugyrai in: Film Színház Muzsika 1980. Április 26.

György Péter Erdély Miklós - a szelíd botrány művésze, Holmi, 1992/8.

Gyurkó László: A szörny csodája. Népszabadság, 1970. X. 4.

György Péter: Hat díszlettervező keres egy rendezőt Színház 1982/2 (23-26.old)

György Péter: Látvány és Színház In: Színház 1981/12 (19-22.old)

György Péter: „...Gőzfürdő és ki az akit megfürdet?” Majakovszkij Kaposvárott in: Színház 1985/5

György Péter: „Farkasok órája” A tribádok éjszakája Kaposváron. In: Színház 1984/2

György Péter: A realitás igézetében. A kaposvári Liliomról. In: Színház 1984/2 (21-24.old.)

György Péter: Keserű és édes Bertold Brecht Baal és Vladislav Vancura Szeszélyes nyár, Boglárlelle. in: Színház 1984/10

György Péter: Mindenféle szórakozások. Unalmas, kommersz, kibírható és remek előadások. In: színház 1983/3 (1-9.old.)

Hajdu István: Kalcedon in: Artpool weblap Erdély Miklós

Hajdú Ráfi Gábor A kaposvári Brecht a Vígszínházban in: Népszabadság 1978 október 13.

Halász Péter különszám in: Színház 1991/8-9

Hámori Ottó: A vizsgálat. In: Film Színház Muzsika, 1967. II. 3. (7-9.)

Hatvanas évek Katalógus MNG 1991

Hegy Lőránd: El Kazovszkij művészetéről, Mozgó Világ, 1978/10.

Hegy Lőránd: Új művésznemzedék, Magyar Műhely, 1979. június 15.

Hegy Lőránd A szín diadala, in: Hegy Lőránd Utak az avantgárdból Pécs, 1989

Hegy Lőránd: Erdély - Hajas - Legény - Pauer. Alternatív művészet és a művészet státusza, 70-es évek. Bercsényi 28-30, 1980/2.

Hermann István: Jó embert keresünk. Élet és Irodalom, 1967. IV. 12.

Homoródy Emma: A Miskolci Triennálé 1974 in: Művészet 1974/6 44-45.o.

Horváth P., Dr.: Pauer Gyula, a Pszeudo-páholy nagymestere, Jelenkor, 1991/10.

Hudra Klára: A szépség levetett burkai Új tükör 1987.11.22 (27.)

Hunyadkürti Ilona: A díszlettervező igényli a konfliktushelyzeteket. Donáth Péter in: Somogyi néplap 1982 október 3.

István Mária: A vizualitás jelentősége Németh Antal színpadán in: Színháztudományi szemle 1985 (121-153.old.)

István Mária: Látványtervezés Németh Antal színpadán Budapest, 1996

István Mária: Modern elődök Magyar iparművészet 1994/3 (49-50.old)

Iván Gábor :Átváltozások in: Tükör 1980. Május 4.

Jánosa Alajos: Avantgárd fiókban in: Színház 1969/9 30-32.o.

Jánosa Lajos: PQ 71' Színház 1971/10 (43-44.old)

Jánosa Lajos: Művészet vagy iparkodás? Színház, 1969. VI. (43-45.)

Jeles András: Levél a Balázs Béla Stúdió tagságának egy színházi laboratórium létrehozásáról, 1979. október in: Töredékek (Jeles András naplójából) Budapest, 1993 (49-52.old.)

Jozef Szajna: Képzőművészeti színház in: Színház 1999/8 39-46.o.

Kalmár M. és Ungváry R. beszélget : El Kazovszkijjal, Nappali Ház, 1990/1-2.

Kamocsay Ildikó: Raszpljujev nagy napja. In: Ország Világ, 1975 I. 22. (21.)

Kapitány András: Erdély diagramm in: Artpool weblap. Erdély Miklós

Kappanyos András: „Kettő vagyok: alany és tárgy” In Derék - Müllner (szerk.) Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből Ráció Kiadó: Budapest, 2004. 123-133.

Karafiáth Orsolya A hazugság prófétája Magyar Hírlap (Ahogy tetszik) 2005.11.26

Karsai György Euripidész Oresztész Kritika 1982/5.szám (24-25.old.)

Kékesi Kun Árpád: A reprezentáció játéka in: Színház 1997/7 22-30.o.

Kékesi Kun Árpád: Egy színházi jelenség reflexiói in: Színház 1997/7 (22-29.old.)

Kékesi Kun, Árpád: A theoretikusnak állapota IN Színház 1997. december, 1.o.

Kékesi Kun, Árpád: Színház, kultúra, emlékezet, Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém 2006

Kékesi Kun, Árpád: Tükörképek lázadása. A dráma és a színház retorikája az ezredvégen, JAK-kijárat Kiadó, 1998.

Kérchy Vera: A babák nevében in: Színház 2005. január (10-13.old.)

Keresztury-Staud-Fülöp: A magyar opera és balett scenika Budapest1975

Keserü Iona Életmű Kiállítás Ludwig Múzeum 2004

Keserü Iona Gyűjteményes Kiállítás 1983 Budapest Múcsarnok

Keserü Iona Kiállítás „Közelítés Gubanc Áramlás” 2004 Budapest Ludwig Múzeum

Keserü Iona Kiállítás 2002 Pécs Múzeum Galéria

Keserü Iona Kiállítás 2004 MEO Budapest

Keserü Iona: Képzőművészet és színház. Tükör 1974. XII.10.

Keserü Iona: Kiállítás 1978 Székesfehérvár

Keserü Iona: Művek 1959 - 1982, Budapest, 2002

Keserü Katalin: Mágikus művek (Budapest Galéria Kiállítóházának katalógusa) 1987

Keserü Katalin: Variációk a Pop Artra. Budapest, 1991 (29.)

Koltai Tamás: A személyiség - vagy amit akartok - Shakespeare Vízkeresztje Szentendrén. in: Nagyvilág, 1973. VII. 8.

Koltai Tamás: Alkalmazott művészet? In: Színházfaggató Budapest, 1978

Koltai Tamás: Amikor nincs igazi élet – Csehov Manó Színház 1983/1.szám (15-17.old)

Koltai Tamás: Átváltozások Kaposvári Csiky Gergely Színház in: Új tükör 1980 18.sz.

Koltai Tamás: Az eltört korsó Kaposvári Csiky Gergely Színház In: Új Tükör 1981/január 11.

Koltai Tamás: Az erdő Új tükör 1976.10.24

Koltai Tamás: Az Ördögök Motívumok Ascher Tamás rendezéseiben Színház 1975/6 (17-20.old)

Koltai Tamás: Az új teatralitás és a kritika In Színház 1997/9 (1. old.)

Koltai Tamás: Bohóc ül a koronában Budapest, 2002

Koltai Tamás: Brecht A szecsuáni jólélek. In: Kritika 1978/12

Koltai Tamás: Conflictus interruptus (Shakespeare IV. Henrik) Színház 1981/2.szám (19-21.old.)

Koltai Tamás: Csak éppen...Egy hónap falun Kaposváron Színház 1981/12 (10-13.old)

Koltai Tamás: Cselekvő színház Budapest, 1980

Koltai Tamás: Csongor és Tünde in: ÉS 1986 január 17

Koltai Tamás: Ébren álmodunk. A Szentivánéji álom Kaposváron. In: Színház 1980/12 (4-7.old.)

Koltai Tamás: Egérfogó (Színházi esték Kaposváron) in: Jelenkor 1984/5

Koltai Tamás: Erdő in: Új Tükör 1976.10.24

Koltai Tamás: Esküvő Gombrowicz színműve a Kaposvári Csiky Gergely Színházban. In: Népszabadság 1979. Március 28.

Koltai Tamás: Gyöngyélet in: Kritika 1980/6. (29-30.old)

Koltai Tamás: Hazudni vagy beépülni A Rokonok Kaposvárott in: Színház 1978/7

Koltai Tamás: Hermelin in: Tükör 1982 május 16.

Koltai Tamás: Így sújt le a félisten, a Hatóság A Szeget szeggel Kaposvárott in: Színház 1979/3 (8-12.old)

Koltai Tamás: János Vitéz in: Új Tükör 1983 január 9.

Koltai Tamás: Jelenetek Rákóczi életéből in: Népszabadság 1974.12.13

Koltai Tamás: Jó muri vár a csatatéren in: Színház 1977/5 (31-33.old)

Koltai Tamás: Kabaré Kaposvári Csiky Gergely Színház. in: Új Tükör 1980. Február 24.

Koltai Tamás: Két kaposvári előadásról in: Kritika 1979/12.szám (35.old.)

Koltai Tamás: Kézirat sosem ég el (Mester és Margarita Kaposváron) in: Színház 1984/4. (21-23.old)

Koltai Tamás: Közjáték Budapest, 1986

Koltai Tamás: Lecke in: Élet és Irodalom 1986 május 30.

Koltai Tamás: Mab királyné Budapest 1997

Koltai Tamás: Major Tamás Budapest, 1986

Koltai Tamás: Magyar drámák színháza Budapest, 1979

Koltai Tamás: Malackodás in: ÉS 1986, október 24

Koltai Tamás: Már megint Kaposvár in: Mozgó Világ 1976/5 (77-82.old)

Koltai Tamás: Peter Brook Budapest 1976

Koltai Tamás: Polonius, dán főkamrás? in: Népszava, 1982. március 3.

Koltai Tamás: Rokonok in: Tükör 1978 május 10

Koltai Tamás: Shakespeare Ahogy tetszik in: Kritika 1986/5

Koltai Tamás: Sziget az egész világ in: ÉS 1986 február 14.

Koltai Tamás: Színházfaggató Budapest, 1978

Koltai Tamás: Színházi szívesség Budapest, 2005

Koltai Tamás: Színváltások Budapest, 1986

Koltai Tamás: Tettetők és tettesek Az Átváltások Kaposvárott in: Színház 1980/1 (17-19.old.)

Koltai Tamás: Új formák, új tartalmak. A Csiky Gergely Színház előadásairól in: Híd 1982/10

Koltai Tamás: Úrhatnám polgár, avagy vallomás a színházról in: Színház 1979/12. (14-17.old)

Koltai Tamás: Vázlat egy rendezőről Ottomar Krejca látványszínháza in: Nagyvilág 1972/2 (292-299.old.)

Koltai Tamás: „Én nem tudom mért élek” Hamlet Pécsen és Kaposváron In :Új Tükör1984 január 8.

Kornis Mihály Mindenből egy, egyből minden, Filmvilág, 1986/8.

Kott Jan: Hamlet századunk derekán in: Kortársunk Shakespeare, Budapest, Gondolat, 1970. 71-88

Kovács Dezső: Barokk mutatvány plexiháttérrel, Corneille bemutató a Katona József Színházban in: Színház 1987/3 (6-8.old)

Kovalovszky Márta: A magyar szobrászat új útjai, Janus Pannonius Múzeum Évkönyv XVII-XVIII (1972-1973), Pécs, 1975

Kovalovszky Márta: Erdély Miklósról, Vigilia, 1989/6.

Kováts Albert Donáth Péter új képei Árgus 1992/2 (56-57.old)

Köpeczi Bócz István: Szophoklész, Shakespeare és computer in Színház 1971/11 37-39.o.

Köpeczi Bócz István: Szophoklész, Shakespeare és computer in Színház 1971/11 37-39.o.

Körner Éva: Az absztrakt és konkrét szobrász: Pauer Gyula, Filmvilág 1987/5.
 Körner Éva: Beszélgetés egy műalkotással, arról, hogyan alkotta meg magát
 Körner Éva: Emlékmű az állhatatlan eszménynek. Pauer Gyula: Szépségminták, Jelenkor 1992/6.
 Körner Éva: Gondolattöredékek Péry Puci képei kapcsán, Beke László: Péry Puci tájképei,
 Körner Éva: Magyar avantgárd - izmusok nélkül in: Új Művészet, 1994/4.(5.old.)
 Körner Éva: PSZEUDO. Bevezető előadás a Kossuth Klub Pauer-estjén in: Új Művészet, 1991/9.
 Körtvélyesi Géza: Tánc és képzőművészet in: Művészet 1973/5 9.o.
 Kurdy Fehér J.: Az egytől lásd a szépet és indulj felé Erdély Miklós művészetszemléletéről in: Jelenkor, 1992/5.
 Kutnyánszky Ildikó: Pauer Gyula A torinói lepel szobra, Árgus, 1996/3.
 Láng Tamás Magyar tervezőképzés külföldön Színház 1976/10 (20-22.old)
 Lengyel András: Tom Jones meggazdagodása. in: Somogyi Néplap 1985 május 8.
 Leskó László Dániel az oroszánveremben In: Somogyi Néplap 1981 április 19.
 Leskó László Fele vízió. Sipov megbukott. In: Somogyi Néplap 1977. Április 113.
 Leskó László Kabaré Clifford Bradshaw Berlinben in: Somogyi Néplap 1980. Január 13.
 Leskó László Puck és Irodalom a kultúrbrigád. In: Somogyi Néplap 1980. október 5.
 Leskó László: A lelkiismeretlen lelkiismerete. In: Somogyi Néplap 1978. Szeptember 30.
 Leskó László: Az operai szubrett cigánykereke avagy Púderbirodalomban valami történt in: Somogyi Néplap 1981 október 27.
 Leskó László: Bemutató kedden. Baal. in: Somogyi Néplap 1984 július 5.
 Leskó László: Kísérlet a mejerholdi rekonstrukciójára. Gőzfürdő in: Somogyi Néplap 1985 márc.13
 Leskó László: Kukorica Jancsi a konspirátor in: Somogyi Néplap 1982 október 24.
 Leskó László: Pantagleize. Ha az ostoba forradalma téved. Somogyi Néplap 1984 április 29.
 Leskó László: Pirandello a porondon in: Somogyi Néplap 1978. December 5.
 Leskó László: Szeszélyes nyár Boglárón. in: Somogyi Néplap 1984 július 22.
 Leskó László: Színházi világ. Október Lilioma in: Somogyi Néplap 1983 október 2.
 Leskó László: Tizenegy főszerep. Szolgálati Kert. in: Somogyi Néplap 1984 február 12.
 Leskó László: Új minőség. Hamlet. in: Somogyi Néplap 1983 december 18.
 Leskó László A három kövér in: Somogyi Néplap 1977. November 26.
 Leskó László: Móricz Rokonok in: Somogyi Néplap 1978. április 16
 Leskó László Új siker Rokonok in: Somogyi Néplap 1978. május 10.
 Leskó László: Isteni revízió in: Somogyi Néplap 1978. Október 1.
 Leskó László: A krampusz szerelme. in: Somogyi Néplap 1980. Március 30.
 Leskó László: Átváltozások in: Somogyi Néplap 1980. Március 26.
 Leskó László: Kukorica Jancsiból vitéz lesz. In: Somogyi Néplap 1982 október 21.
 Leskó László: Sen Te a szecsuáni jólélek in: Somogyi Néplap 1978 szeptember 27.
 Létay Vera: Protestálunk. Élet és Irodalom. 1970. X. (10.)
 Magyar Színházművészeti Lexikon Budapest 1994
 Magyar színpad – képírók PQ 1995 Budapest 1995
 Major Ottó: A nyugtalan színház. Tükör. 1970. IX. (6.)
 Major Ottó: Raszpljujev nagy napja. Tükör, 1975. II. (11)
 Major Ottó: Színház a Cethal hátán. Tükör. 1973. X. 2.(13.)
 Major Tamás: A színház nem szelíd intézmény Budapest 1985
 Majoros József, Koltay Gábor: Huszonötödik Színház, Budapest, 1999
 Margócsy István: Az élő szobor mítosza in: Műcsarnok, Katalógus 1990
 Marta Fik: A mai lengyel díszlettervezés in: Színház 1978/11 21-27.o.
 Marton László Távolodó: Beszélgetés Najmányi Lászlóval in: Balkon 1998/7-8 10-15.o.

Martos Gábor Olyan mintha (Pauer Gyuláról) Népszava 2005.08.06

Máthé Andrea: Keserü Ilona in: Echo 2002/március 1.szám

Mátrai-Betegh Béla: A vizsgálat. Magyar Nemzet, 1967. I. 29.

Mátrai-Betegh Béla: Vízkereszt a Szentendrei Teátrumban. Magyar Nemzet, 1973. VII. 18.

Mészáros Tamás „Az ember társadalmi életre teremtődött” (Osztrovszkij Jövedelmező állás) in: Színház 1980/9. (27-31.old.)

Mészáros Tamás: Ivanov Magyar in: Hírlap 1977.11.02

Mészáros Tamás Minden egyre jobb lesz in: Színház 1983/5. (22-24.old.)

Mészáros Tamás Szeget szeggel, Kaposvári Csiky Gergely Színház in: Tükör 1979 február 11.

Mészáros Tamás Variációk egy témára in: Színház 1969/6 (45-47.old)

Mészáros Tamás. A teória fogságában Gombrowicz esküvője Kaposvárott in: Magyar Hírlap 1979 március 25.

Mészáros Tamás: Egy időben Pécsen és Kaposvárott Hamlet. In: Magyar Hírlap 1983 december 24.

Mészáros Tamás: Erkölc békaperspektívából in: Magyar Hírlap 1978. április 30.

Mészáros Tamás: Ivanov in: Magyar Hírlap 1977.11.02.

Mészáros Tamás: Kukorica úr küldetésben in: Magyar Ifjúság 1983 március 4.

Mészáros Tamás: Tökfilkó Kaposvári Csiky Gergely Színház in: Tükör 1982 január 31.

Mészáros, Tamás- Koltai, Tamás: A Színházi Magazin adása, Petőfi Rádió 1981. január 10., 10.33h (a leirat az OSZMI dokumentációs tárában)

Mezei Ottó: Progresszív fiatalok kiállítása in: Művészet, 1969/11.

Mihályi Gábor: A Cyrano Kaposvárott in: Kritika 1977/9

Mihályi Gábor: A kutya testamentuma két változatban Színház 1973/5. (27-30.old)

Mihályi Gábor: A magyar gazdag színház szegénysége in: Színháztechnikai Fórum 1985/4 (26-28.old)

Mihályi Gábor: Gyöngyélet disznó módra in: Színház 1980/6. (23-32.old)

Mihályi Gábor: Jelenetek Rákóczi életéből in: Színház 1975/2. (6-8.old)

Mihályi Gábor: Színházról vitázva Budapest, 1978

Mihályi Gábor: A Kaposvár jelenség Budapest, 1984

Mihályi Gábor: A magyar „gazdag színház” szegénysége in: Színház 1985/5

Mihályi Gábor: Don Juanok válságban in: Nagyvilág 1980/9

Mihályi Gábor: Szomorú Kaposvárott. A Hermelin. In: Színház 1982/7 (26-29.old.)

Módos Péter: Brechtnek Brecht válaszol In: ÉS 1978.október 14

Moldován Domonkos: Edison és a madarak in: Mozgó Világ 1980/10 (14-19.old)

Molnár Gál Péter Ördögök Népszabadság 1975.02.07

Molnár Gál Péter: Ivanov in: Népszabadság 1977.10.21

Molnár Gál Péter: Következtetés egy sikerről in: Népszabadság 1978.05.26

Molnár Gál Péter: Mester és Margarita in: Kritika 1984/ 9. szám (29-30.old.)

Molnár Gál Péter: Rendelkező próba Budapest 1972

Molnár Gál Péter: Robert Wilson operái in: Színház 1974/12 (33-35.old)

Molnár Gál Péter: A vizsgálat. Népszabadság, 1967. II. 5.

Molnár Gál Péter: Hamletiana in: Kritika 1984/4

Molnár Gál Péter: Ivanov in: Népszabadság 1977.10.21

Molnár Gál Péter: Következtetések egy sikerről in: Népszabadság 1978.10.21

Molnár Gál Péter: Malvolio. in: Népszabadság, 1973. 07. 15.

Molnár Gál Péter: Molnár Ferenc: Liliom in: Kritika 1983/11

Molnár Gál Péter: Oda-vissza in: Színház 1975/8 (22-24.old.)

Molnár Gál Péter: Színészi idézet. Népszabadság, 1972. I. 31.

Müller Péter: Da capo al (In) fine. Alex Koenigsmark Agyó, kedvesem! Kaposvár in: Színház 1986/1

Müllner András: Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története in: Deréky - Müllner Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből Ráció Kiadó Budapest, 2004. (182-204.old.)

Nádas Péter: A kaposvári Ördögök Vigilia 1975/8 (562-572.old)

Nádudvari Magda: Don Juan a magánember in: Színház 1979/12 (17-21.old)

Nagy Judit Szeget szeggel. Kaposvár. In: Film Színház Muzsika 1978. November 11.

Nagy Péter: A vizsgálat. in: ÉS 1967. II. 11.

Nagy Péter: Hubay Miklós Színház a Cethal hátán. in: Kritika, 1973. X. (29.)

Nánay István: A Caligula Pécsen in: Színház 1976/4 (27-31.old.)

Nánay István: A gyerekek és a színház in: Színház 1978/9 (14-21.old.)

Nánay István: Elidegenített operett? in: Színház 1976/9 (7-10.old.)

Nánay István: Goldoni panoptikum Győrött in: Színház 1981/10 (8-10.old.)

Nánay István: Hamlet pokrócban. in: Színház 1984/3 (1-8.old.)

Nánay István: Hogyan játszunk Shakespeare-t? in: Színház 1974/4 (19-25.old)

Nánay István: Kert szörnyetegekkel. in: Színház 1984/5 (1-4.old.)

Nánay István: Klasszikusok ma in: Színház 1973/4 (26-30.old.)

Nánay István: Lengyel drámák vendégrendezőikkel in: Színház 1975/6 (23-26.old.)

Nánay István: Nyájas erőszak háromnegyedes ütemben in: Színház 1978/3 (26-29.old.)

Nánay István: Per idilli tájon in: Színház 1979/2 (12-15.old)

Nánay István: Szegény-e Dániel in: Színház 1981/7 (10-12.old)

Nánay István: Vihar Harag György színházáról Színház 1979/8 (18-24.old.)

Nánay István: Zenés műfaj igényesen in Színház 1974/9 (15-17.old.)

Orsós László Jakab: Hűvösen, távolról in: Népszabadság 1993. május 27.

Országos Díszlet és Jelmezterv Triennálé Miskolc Kiállítás 1974, 1977,1980

Ökrös László: Játék az aszfalton. Pestmegyei Hírlap, 1973. VII. 3.

P. Müller Péter: Önérvényesítés és önsorsrontás in Színház: 1987/11 (5-9.old.)

Pályi András Happening és színház. Gondolatok a "Három kvarkot Marke királynak" kapcsán, in: Színház, 1969/4. (46-49.old.)

Pályi András Monteverdi Birkózókör Szélgjegyzetek két előadáshoz in: Színház 1987/4 (19-23.old)

Pályi András: Egy ember kibújik a bőréből Budapest 1992

Pályi András: Happening és színház in: Színház 1969/4 (46-49.old.)

Pályi András: Hol is vagyunk tulajdonképpen? Gombrowicz esküvője Kaposvárott. In: Színház 1979/5 (1-5.old.)

Pályi András: Madáchról gondolkodunk in: Színház 1974/9 (21-24.old.)

Pályi András: Színe és fonákja in: Színház 1982/10 (1-3.old.)

Pályi András: Színház Szentendrén. in: Magyar Nemzet, 1973. III. 29.

Pályi András: Tér és rajz. in: Színház 1977/8. (48.old.)

Pályi András: Töröcsik Mari Major cirkusz-színházában in: Színház 1970/12 (1-4.old.)

Pályi András: Vízkereszt, vagy amit akartok. in: Magyar Nemzet, 1973. VII. 12

Pályi András: Wilson és Pilinszky in: Jelenkor 1988/4 (321-327.old.)

Pap Gábor: Pauer Gyuláról színpadképei ürügyén in: Színház 1973/6 31-33.o.

Pauer (összeállította: Szőke Annamária szerkesztette: Beke László és Szőke Annamária)
MTA művészettörténeti Kutatóintézet Budapest, 2005

Pauer Gyula: Erdély Miklósról 12 év után in: Artpool weblap Erdély Miklós

Pauer Fotó- és szövegdokumentáció (összeállította: Szőke Annamária), Budapest, 1985

Perneczky Géza: Héj és lepel Pauer Gyula művészetéről Budapest, 2008

Perneczky Géza: Erdély Miklós és műve, a dekonstruktív tautológia (gyűjt., kat., Szent István király Múzeum és Csók Képtár, Székesfehérvár, 1991)

Perneczky Géza: A fekete négyzettől a pseudo-kockáig, Magyar Műhely, 1978/56-57.

Perneczky Géza: Forma és meghatottság in: ÉS 1969. november 11

Perneczky Géza: Három kiállítás, in: ÉS 1970. szeptember 10.

Peter Weiss A vizsgálat. (szerk.: Czapkó Endre), Budapest, Nemzeti Színház, 1967

Peterdi Nagy László: A szegény színház ma in: Színháztudományi Szemle 1978/3 (61-77.old.)

Peterdi Nagy László: Az Ördögök Krakkóban és Kaposváron in: Nagyvilág 1975/9 (1412-1415.old.)

Peterdi Nagy László: Színházat építeni in: Színháztudományi Szemle 1980/6

Peternák Miklós Beszélgetés Erdély Miklóssal, 1983 tavaszán, Árgus, 1991/5.

Peternák Miklós Erdély Miklós. 1928-1986, Magyar Építőművészet, 1988/1.

Peternák Miklós: Erdély kéziratok in: Artpool weblap Erdély Miklós

Peternák Miklós: Erdély Miklós, mint építész in: Magyar Építőművészet 1988/1 28-31.o.

Pilinszky János: Beszélgetések Sheryll Sutonnal in: Pilinszky János összegyűjtött művei Budapest 1993 115-187.o.

PQ71,75,79 (Prágai Quadriennálé Katalógus) Szerk.: Vladimír Jindra, Praha

PQ95 Magyar Színpad-kép-írók. (szerk.: dr. Király Nina, Török Margit.) (165.)

Prágai quadriennálé in: Magyar Nmezet 1987 június 10.

Radák Judit Keserü Ilona látványtervei Szakdolgozat ELTE 2003

Radák Judit-Zádor Tamás Beszélgetés Keserü Ilonával látványterveiről 2004, Ludwig Múzeum

Rajk László: Kilóg-e a lóláb, avagy Erdély Miklós, mint építész in: Artpool weblap, Erdély Miklós

Rajkai György: Díszletek között in: Művészet 1974/1 45.o.

Reményi József Tamás: Ez a picit mind megette In: Filmvilág 1983/5 (56-58.old)

Reményi József Tamás: „Ha megölsz se látok nyomot” Az Ördögök a Vígszínházban in: Színház 1987/1 (21-24.old.)

Reményi József Tamás: Boldogságba eltemetve in Színház 1986/5 (6-9.old)

Rényi András Tragikum és idolátria in: Ellenfény 1997/ 2 (7-11.old.)

Roland Barthes: A színházi jelmez betegségei in: Színház 1994/5 33-34.o.

Rolf Michaelis: Warten auf Godot in Berlin in: Theater Heute 1975/4 16-20.o.

Róna Katalin: A vihar In: Film Színház Muzsika 1986 március 1.

Róna Katalin: Baal in: Film Színház Muzsika 1984 július

Róna Katalin: Metafórák színpada in: Színház 1974/5 (38-40.old.)

Saad Katalin: A földbirtokos, a kereskedő, a házmester. Színház, 1975/6 (45-46.old.)

Saad Katalin: A képzőművészet titkos jelentése Pauer Gyula színpadképeiről in: Színház 1975/5 (30-34.old.)

Saad Katalin: A megszerkesztett játéktér. Színház, 1972/4 (14-18.old.)

Saad Katalin: Egy hónap Szentendrén in: Színház 1973/10 (16-22. old.)

Saad Katalin: Játéktér és látvány in: Színház 1971/ 2 (25-28.old.)

Saad Katalin: Személyes vallomás helyett - Szőke Istvánnal beszélget Saád Katalin in: Színház 1979/5 (25-32.old.)

Sándor Iván: Hamlet A Csiky Gergely Színház előadásairól In: Film Színház Muzsika 1984 január 28

Scenographia Hungarica - Díszlet és jelmeztervezés 1970-1980 (szerk., bev., jegyz.: Bőgel József, Jánosa Lajos) Budapest 1983,

Scenographia Hungarica. Mai magyar díszlet és jelmez. (szerk., bev., jegyz.: Bógel József, Jánosa Lajos) Budapest 1973

Schlocher Georges Die Theatersituation in Prag Theater Heute 1975/2 (37-38.old)

Schuller Gabriella Bódy Gábor és Jeles András színházi rendezései

Schuller, Gabriella: Najmányi László és a Kovács István Stúdió. A magyar neoavantgárd hangjai IN Balkon 2007/6. 1-11.

Sebők Zoltán Armageddon, Jóvilág. A Bölcsész Index Antológiája, Budapest, 1984

Sebők Zoltán: Pauer Gyula pszeudo Maya-szobráról, in: Mozgó Világ, 1981/12.

Sebők Zoltán: Új misztika felé in: Artpool weblap Erdély Miklós

Siegmund Gerald: A színház, mint emlékezet IN Theatron 1999. tavasz, (36-39.old.)

Simonffy András: A régi jó ötvenes évek in: ÉS 1977.03.19

Sinkovits Péter A nyolcvanas évek képzőművészete Új Művészet 1995/ 3. Szám (4-16.old.)

Spiró György: Miről szólt a Nemzetek Színháza in: Mozgó Világ 1976/1 (87-89.old.)

St.Auby, Tamás: Az 1973. május 12-re tervezett és betiltott Fluxkoncert dokumentumai. IN Orpheus 11., 1993/1., (52-72.old.)

Staud Géza: Magyar Színháztörténeti Bibliográfia I-II. Budapest 1975

Stuber Andrea Szikora János útjai in: Színház 1986/9 (27-31.old)

Susan Sonntag: A pusztulás képei Budapest 1972

Szabadi Júlia Keserü Ilona művészi pályaképe, Ars Hungarica, 1978/1.

Szabalyár Eszter Pauer Gyuláé a Múcsarnok in: Népszabadság 2005.07.15

Szabó Julia: Keserü Ilona in: Művészet 1973/5 (13-14.old.)

Szakály Éva Lehár Ferenc: Víg özvegy in: Vas Népe 1982 január 22.

Szakály Éva: Színházi esték Tökfilkó in: Vas Népe 1982 április 21.

Szakály Éva: János Vitéz in: Vas Népe 1982 december 15.

Szántó Judit: Láttuk, hallottuk című műsor, Petőfi Rádió 1981. október 5., 10.45. (leirat az OSZMI dokumentációs tárában)

Szántó Judit: David Storey bemutatkozik in: Színház 1977/3 (10-13.old.)

Szántó Judit: Volt egyszer egy Pantagleize in: Színház 1984/8 (26-30.old.)

Szegő György: A Torinói Lepel Szobra, Múlt és jövő, 1991/4.

Székely György: Magyar színpadművészet in: Magyar Iparművészet 1994/3 (3-5.old.)

Székrenyessy Julia: A lócsiszár felmagasztalása in: ÉS 1974.10.28

Székrenyessy Julia: Ivanov in: ÉS 1977.10.29

Székrenyessy Júlia: Raszpljujev nagy napja. in: ÉS 1975. I. 25.

Szenes Zs., Mújdricza P., Erdély D.: gyök -1, mint ANTIBÁLVÁNY, avagy a mélypont ünnepélye. beszélgetés Erdély Miklós műtermében, Pompeji, 1993/1-2.

Szeredás András: Egy színház keresztmetszetekben in: Színház 1975/ 5 (1-7.old.)

Szeredás András: Példák vidékről in: Színház 1973/ 8 (5-11.old.)

Szeredás András: Vázlat a mai scenográfia történetéhez in: Színház 1981/8 (41-48.old.)

Szigethy Gábor: Bertolt Brecht: A szecsuáni jólélek. in: Kritika, 1972. II. (30-31.)

Szikora Katalin Hamlet a koponyában In: Esti Hírlap 1981, október

Sziládi János: A példázat újratertemtése. in: Színház. 1972/4 (10-14.old.)

Sziládi János: A szovjet jelen és az orosz múlt színpada in: Színház 1974/7 (11-17.old.)

Színház és diktatúra a 20. században (szerk. Lengyel György) Budapest, 2011

Színházművészetünkről Budapest 1983

Szinte Gábor: Díszlet a háttérben. Színház. 1970/1 (41-42.old.)

Szlávik István: A magyar díszlettervezés története Színháztechnikai Fórum 1989/4 (27-29.old.)

Szovjet scenikai kiállítás. Múcsarnok Katalógus. Budapest, 1976 (szerk.: Rajka Ágnes)

Szovjet scenikai művészet, Budavári Palota tárlata in: Színház 1982/2 (43-44.old.)

Szőke Annamária "Titok a jövő jelenléte", Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklós művészetében, Nappali ház, 1997/1.

Szőke Annamária Erdély Miklós festészetéről

Szőke Annamária: A látvány szerkezete, Pauer Gyula - Érmezei Zoltán - Rauschenberger János bemutatja P.É.R.Y. Puci Dráva-parti festményeit (kat., Pécsi Galéria, 1987)

Szőke Annamária: piros fehér zöld (in: Sub minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára), Budapest, 1989

Szőke Szabolcs: Fénysugarak a sötétség birodalmában in: Színház 1979/8 (26-30.old.)

TA: Színházi levél. Cyrano új arcáról. In: Zalai Hírlap 1977.június 4.

Takács István: Mesék az ardennesi erdőről in: Magyar Ifjúság 1974.02.15

Takács István: Raszpljujev nagy napja. Magyar Ifjúság, 1975. II. 14.

Tandori Dezső Keserü Ilona Budapest, 1982

Tarján Tamás A Chicago háromszor in: Kritika 1981/4

Tarján Tamás L'illusion comique Kritika 1987

Tarján Tamás Egy fő az egy fő in: Színház 1979/1 (4-7.old.)

Tarján Tamás Shakespeare: Szentivánéji álom in: Kritika 1980/12

Tarján Tamás: A Csongor és Tünde Veszprémben in: Színház 1974/3 (13-16.old.)

Tarján Tamás: A sziget nem elég magas. A Vihar Kaposváron. In: Színház 1986/5

Tarján Tamás: Gyehenna IN Criticai Lapok, 1993/7-8, (6-7.old.)

Tarján Tamás: Lehár Ferenc: A víg özvegy in: Kritika 1982/1

Tarján Tamás: Szentivánéji vízkereszt Budapest, 1988

Tarján Tamás: Zsámbéki szőnyegek in: Kritika 1975/1

The World Encyclopedia of Contemporary Theatre I.

Tölgyesi János: Keserü Ilona festményei in: Művészet, 1968/3.

Turnai Tímea: A látványtervezés dokumentumai in: Magyar Iparművészet 1994/3 (26-34.old.)

Ungár Júlia Kamasz Cyrano Kaposvárott Színház 1977/8 (17-22.old)

Vadas József: Új magyar avantgárd? In: Kritikák és képek 1945-1975 (Művészet és elmélet, Corvina kiadó, Budapest, 1976) Új Írás 1971/5 (374-381.old.)

Vadas József: Színfalak előtt Élet és Irodalom 1980.07.05

Vaderna József: Egyszemélyes mitológia. Moliere Don Juan Fejér megyei Hírlap 1980. Január 5.

Váncsa István: Nyakig a korpában Kaposvári Csiky Gergely Színház Rokonok in: Film Színház muzsika 1978.április 22.

Váncsa István: Erdő in: Film Színház Muzsika 1976.10.16

Váradi Júlia Csillapíthatatlan kíváncsiság in: Magyar Narancs 2005/5 (10-12.old.)

Varga István: Játék haszivatcon in: Somogyi Néplap 1986 február 12.

Varga Judit Feketén, fehéren in: Ellenfény 1997/2 (15-17.old.)

Várkonyi Gyula.: "A kaland s a rend perpatvara", Új Művészet, 1997/10-11.

Varga Lajos Márton Egyetem tér-az ötödikről Népszabadság 2003.10.04.

Várszegi, Tibor: A pokol nyolcadik köre. Visszaemlékezések az Universitas Együttesre, az Orfeo csoportra, a Stúdió K-ra és a Szegedi Egyetemi Színpadra In Felütés. Írások a magyar alternatív színházról, magánkiadás, 1990. (43-94. old.)

Vass Zsuzsa: Totális színház darabokban in: Színház 1984/1 (30-33.old.)

Véletlenül találkoztunk - Major Tamás, Keserü Ilona. Film Színház Muzsika, 1973. XII. 1.(16-17.)

Vidéki Színházi Esték-A díszlettervező hiányérzete, Pesti Műsor 1977.09.07 (30.old)

Vita a kaposvári színházról in: Színház 1985/9 (34-37.old.)

Víz L., St. Auby T. (Szentjóby T.), Beke László: Pauer Gyula: A torinói lepel szobra, Budapest, 1991

Wagner István Pauer a pseudo művésze Magyar Hírlap 2005.08.02

Walter D. Asmus: Beckett probiert in: Theater Heute 1975/4 20-23.o.

Wegenast Róbert: Svoboda színpada in: Színház 1970/6 26-28.o.

Zappe László Gombrowicz esküvő in: Kritika 1979/6

Zappe László Az Átváltozások Kaposváron in: Népszabadság 1980. Május 14.

Zappe László Bíráló és bizalom Az eltört korsó Kaposvárott. In: Népszabadság 1981 január 6.

Zappe László Kisemberek nagy kalandja. A Szentivánéji álom Kaposvárott in: Népszabadság 1980. október 15.

Zappe László Turgenev Egy hónap falun Kritika 1981/12.szám (29-30.old.)

Zappe László: A félrebillent zongora. Egy kaposvári előadásról. In: Népszabadság 1985 nov. 29.

Zappe László: Hamlet egy megbékélt világban. in: Népszabadság 1984 január 25.

Zappe László: Hermelin a Kaposvári Csiky Gergely Színház előadása in: Népszabadság 1982 április 7.

Zappe László: Hermelin in: Somogyi Néplap 1982 április 7.

Zappe László: Két kaposvári előadás in: Népszabadság 1983 november 18.

Zétényi Lili: Koncentrikus körök? In: Színház 1978/10 (3-8.old.)

Žižek Slavoj: A valós melyik szubjektuma? In Kiss-Kovács-Odorics (szerk.): Testes könyv I., Ictus, Szeged, 1996, 195-238.

Žižek Slavoj: Az inherens törvényszegés, avagy a hatalom obszcenitása. Thalassa 1997/1. hálózati közlés: <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/97/01/08ziz.htm>

Zwickl András: Beszélgetés Keserü Ilonával In: Hatvanas évek - Magyar Nemzeti Galéria katalógusa 1991 (szerk: Nagy Ildikó) (139-150 old)

Valamint a kutatáshoz készített interjúk:

Interjú Pauer Gyulával	1998 február 12
Interjú Najmányi Lászlóval	2007 november 10
Interjú Keserü Ilonával	2009 június 24
Interjú Rajk Lászlóval	2011 július 13
Interjú Ascher Tamással	2011 május 16
Interjú Beke Lászlóval	2011 június 23
Interjú Szikora Jánossal	2011 június 21

A dolgozat témájául szolgáló művészek látványtervei

Keserü Ilona látványtervei

Peter Weiss: A vizsgálat

Nemzeti Színház, Budapest 1967 Rendező: Major Tamás, Jelmez: Vágó Nelli

Bertolt Brecht: A vágóhidak Szent Johannája

Nemzeti Színház, Budapest 1968 Rendező: Major Tamás, Jelmez: Vágó Nelli

Peter Weiss: A luzitán szörny

Nemzeti Színház Katona József Kamaraszínháza, Budapest 1970 Rendező: Major Tamás

Moliere: Amphitryon

Ódry Színpad, Budapest 1971 Rendező: Major Tamás

Petrovics Emil, Devecseri Gábor (Arisztophanész nyomán): Lysistraté

Magyar Állami Operaház, Budapest 1971 Rendező: Eck Imre

Bertolt Brecht: A szecsuáni jólélek

Nemzeti Színház, Budapest 1972 Rendező: Major Tamás

Georg Büchner: Leonce és Léna

Ódry Színpad, Budapest 1972 Rendező: Szőke István

Heinrich von Kleist: Amphitryon

Marosvásárhelyi Állami Színház, 1972. Rendező: Major Tamás

William Shakespeare: Szeget szeggel

Nemzeti Színház, Budapest 1973 Rendező: Major Tamás

Jean Genet: Cselédek

Vasas Művelődési Központ, Budapest 1973 Rendező: Bódy Gábor

William Shakespeare: Vízkereszt, vagy amit akartok

Szentendrei Teatrum, 1973 Rendező: Iglódi István

Hubay Miklós: Színház a Cethal hátán

Nemzeti Színház, Budapest 1973 Rendező: Major Tamás

Heinrich von Kleist: A Heilbronni Katica, avagy a Tűzpróba

Kecskeméti Katona József Színház, 1974 Rendező: Szőke István

M-A-D-Á-C-H

Huszonötödik Színház, Budapest 1974 Rendező: Iglódi István, Szigeti Károly

Alekszandr Vasziljev Szuhovo-Kobilin: Raszpljujev nagy napja

Huszonötödik Színház, Budapest 1975. Rendező: Szőke István

Gyurkó László: Kőműves Kelemenné balladája

Huszonötödik Színház, Budapest 1975 Rendező: Szigeti Károly

Ray Henderson, Laurence Schwad, Budy G. de Sylva: Diákszerelem

Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1975 Rendező: Szőke István

Ben Jonson: Bertalannapi vásár

Nemzeti Színház, Budapest 1975. Rendező: Major Tamás

Stephen Sondheim, Plautus, Burt Shevelove: Örület vagy más – Mi történt a Fórumon?

Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1975 Rendező: Szőke István

William Shakespeare: II. Richárd

Nemzeti Színház, Budapest 1976 Rendező: Major Tamás

Alekszandr Nyikolajevics Osztrovszkij: Erdő

Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1976 Rendező: Szőke István

Pauer Gyula tervei

Jevgenyij Svarc: Hókirálynő

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1972, Rendező: Kertész Mihály (Kornis Mihály)

Suassuna Ariano: A kutya testamentuma

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1972, Rendező: Zsámbéki Gábor

Moliere: Tartuffe

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1973, Rendező: Kertész Mihály

Kleist.: Homburg hercege

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1973, Rendező: Zsámbéki Gábor

Brecht: Kurázsi mama és gyermekei

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1973, Rendező: Babarczy László

Shakespeare: Ahogy tetszik

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1974, Rendező: Zsámbéki Gábor

Szuhovo-Kobilin: Tarelkin halála

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1974, Rendező: Komor István

Charell-Amstein-Gilbert-Burkhard: Tűzijáték

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1974, Rendező: Ascher Tamás

Sütő András: Egy lócsiszár virágvasárnapja

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1974, Rendező: Zsámbéki Gábor

Collodi-Litvai: Pinokkio

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1974, rendező. Ascher Tamás

Vekerdy Tamás: Jelenetek Rákóczi életéből

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1974, Rendező: Ascher Tamás

John Arden-D'Arcy Margareta: A királyi kegy, avagy a színésszé lett katona,

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1975, Rendező: Zsámbéki Gábor

Dosztojevszkij-Camus: Ördögök

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1975 (felújítás: 1978, új bemutató: 1986, Vígyszínház, Budapest) Rendező: Ascher Tamás

Baum-Schwajda- Tamássy: Óz, a nagy varázsló

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1975 (Szolnok, 1987) Rendező: Babarczy László

Bertold Brecht: Kaukázusi krétakör

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1975, Rendező: Ascher Tamás

Samuel Beckett: Godot-ra várva

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1975, rendező Ascher Tamás (Kaposvár, felújítások: Stúdió Balatonboglár, Kápolna Domb 1980-81, Gödöllő Művelődési Központ, 1988)

William Shakespeare: Téli rege

Kecskeméti Katona József Színház 1976, Rendező: Zsámbéki Gábor

Vallejo: Az alapítvány

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1976, Rendező: Babarczy László

Sütő András: Csillag a máglyán

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1976, Rendező: Zsámbéki Gábor

Kerekes János: Állami Áruház

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1976, Rendező: Ascher Tamás

Schwajda György: Egércirkusz

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1976, Rendező: Rajhona Ádám- Lengyel Pál

Jókai Mór Thespis kordéja

Ódry Színpad Budapest 1976 Rendező: Zsámbéki Gábor

Milne: Micimackó

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1977 Rendező: Ascher Tamás (Kaposvár felújítás: 1990,
Rendező: Ascher Tamás-Lukáts Andor, 2001, Rendező: Babarczy László)

Shakespeare: Troilus és Cressida

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1977, Rendező: Babarczy László

Arisztophanész Nőuralom

Pécs Tettyei Színházi Esték 1977, Rendező: Bucz Hunor jelmez: Érmezei Zoltán

Sarkadi Imre Oszlopos Simeon avagy: lássuk, Uramisten, mire megyünk ketten

Kecskeméti Katona József Színház 1977 Rendező: Gábor Miklós

Csehov: Ivanov

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1977, Rendező: Zsámbéki Gábor

Ödön von Horváth: Mesél a bécsi erdő

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1977, Rendező: Ascher Tamás

Szamuil Marsak A bűvös erdő

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1978, Rendező: Zsámbéki Gábor-Gazdag Gyula (Kaposvár
felújítás 1994, Rendező: Pogány Judit)

Jacobi Viktor: Sybill

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1978, Rendező: Ascher Tamás

Bereményi Géza: Halmi

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1979 Rendező: Gothár Péter

Maxim Gorkij: Éjjeli menedékhely

Nemzeti Színház Budapest 1979, Rendező: Zsámbéki Gábor

Weöres Sándor: Szent György és a sárkány

Nemzeti Színház Budapest 1979, Rendező: Ascher Tamás

Ivo Bessan Paraszthamlet

Balatonboglár Vörös Kápolna, Szentjakab 1979, Rendező: Babarczy László

Moliere: Úrhatnám polgár

Nemzeti Színház Budapest 1979, Rendező: Zsámbéki Gábor Jelmez: Vágó Nelli

John Arden Gyöngyélet (Élnek, mint a disznók)

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1980, Rendező: Ascher Tamás díszlet-jelmez: Pauer Gyula, Erdély Miklós

Osztrovszkij: Jövedelmező állás

Nemzeti Színház Budapest 1980 Rendező: Ascher Tamás Jelmez: Vágó Nelli

Shakespeare: IV. Henrik

Nemzeti Színház Budapest 1980 Rendező: Zsámbéki Gábor Jelmez: Vágó Nelli

Leonyid Zorin Varsói melódia

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1981, Rendező: Gazdag Gyula

Trevor Griffiths: Komédiások

Nemzeti Színház a Játékszínben 1981 Rendező: Ács János Jelmez: Schaffer Judit

Jordan Radickov: Repülési kísérlet

Nemzeti Színház Budapest 1981, Rendező: Ascher Tamás

Turgenyev Egy hónap falun

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1981, Rendező: Ascher Tamás Díszlet: Erdély Miklós
Jelmez: Pauer Gyula

Jókai Mór Thália szekerén

Katona József Színház Budapest 1981, Rendező: Zsámbéki Gábor

Bohumil Hrabal Bambini di Praga

Győri Kisfaludy Színház 1981, Rendező: Szikora János Díszlet: Bachman Gábor-Erdély Miklós-Pauer Gyula-Rajk László-Szegő György-Haraszty István Jelmez: El Kazovszkij

Euripidész Oresztész

Nemzeti Színház Budapest 1982, Rendező: Zsámbéki Gábor

Illyés Gyula-Litvai Nelli A szélkötő kalamona,
Kaposvári Csiky Gergely Színház 1982 Rendező: Pogány Judit (Kaposvár felújítás: 1992,
díszlet: Gáspár András)

Machiavelli Mandragóra
Szolnok, Nyári Színház 1982, Rendező: Zsámbéki Gábor Díszlet: Pauer Gyula - Varga
György Jelmez: Pauer Gyula

Csehov Manó
Katona József Színház Budapest 1982, Rendező: Zsámbéki Gábor

Ödön von Horváth Kazimir és Karoline
Kaposvári Csiky Gergely Színház 1983, Rendező: Ascher Tamás Jelmez: Szakács Györgyi

Harold Pinter Hazatérés
Katona József Színház Budapest 1983 Rendező: Ascher Tamás

Két bagatell (Schwajda Szent család, Smocek: Dr. Burke különös délutánja
Katona József Színház Budapest 1983 Rendező: Zsámbéki Gábor

Spiró György Az imposztor
Katona József Színház Budapest 1983 Rendező: Zsámbéki Gábor

Schikaneder-Mosonyi Aliz Varázsfuvola
Győri Kisfaludy Színház 1983 Rendező: Jeles András Díszlet: Erdély Miklós Jelmez: Pauer
Gyula

Hoffmann-Kapecz Zsuzsa-Gothér Péter Diótörő
Kaposvári Csiky Gergely Színház 1984 Rendező: Gothár Péter (Felújítás. 1991, 2003
Rendező: Znamenák István)

Bulgakov Mester és Margarita
Kaposvári Csiky Gergely Színház 1984 Rendező: Ascher Tamás

George Bernard Shaw Tanner John házassága
Nemzeti Színház Budapest 1985 Rendező: Gábor Miklós

Kálmán Imre Csárdáskirálynő
Margitszigeti Szabadtéri Színpad 1985 Rendező: Garas Dezső

Csukás István „Mirr Murr a kandúr” avagy a kismacskák

Budapest, Magyar Média Színház 1985 november Rendező: Geszler György

Andersen-Keleti István Pacsuli palota

Budapest, Arany János Színház 1986 Rendező: Keleti István

Schwajda György: Óz

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1986. Rendező: Babarczy László-Mohácsi János
(Felújítás: 2004 Rendező: Babarczy László-Znamenák István)

Frederico Fellini-Lukáts Andor-Spiró György Etűdök a szerelemről

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1986 Rendező. Lukáts Andor Jelmez: Cselényi Nóra

Alekszandr Vologyin Két nyíl. Krimi a kőkorban

Budapest, Arany János Színház 1987 Rendező: Jurij Zsigulskij

Fazekas Mihály-Schwajda György Lúdas Matyi

Szolnoki Szigligeti Színház 1987 Rendező: Schwajda György Jelmez: Németh Ilona

Bruno Schulz A tavasz (Le Printemps) táncjáték

Theatre de la Ville, Párizs 1988 Montreuil 1989. Rendező: Catherine Diverres

Fragments táncjáték

Theatre National de Chailiot, Párizs 1989 Rendező: Catherine Diverres-Bernardo Montet

Simon Tamás Don Juan

Budapest XL. Színházi Egyesület 1990 Rendező: Salamon Suba László

Agatha Christie A vád tanúja

Madách Kamara Budapest 1991 Rendező: Balikó Tamás

Anthony Burgess-Pierrot-Márton László Mechanikus Narancs

Budapesti kamaraszínház, Kiscelli Múzeum 1991 Rendező: Csizmadia Tibor

Eörsi István Sírő és kakaó

Budapesti Kamaraszínház, Károly Körúti Kisszínpad 1992 Rendező: Eörsi István

Cseh Tamás-Bereményi Géza-Másik János Levél nővéremnek

Katona József Színház Budapest 1994

Slavomir Mrozek Vatzlav

Tivoli Színház Budapest 1995 Rendező: Bagó Bertalan (barátokról, családtagokról, szereplőkről készült fotóplasztikák)

Schwajda György Miatyánk

Szolnoki Szigligeti Színház 1996 Rendező: Schwajda György

Friedrich Dürrenmatt V. Frank

Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház 1995 Rendező: Bagó Bertalan

Henrik Ibsen Peer Gynt

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1996 Rendező: Babarczy László (Bodnár Enikő és Rajnai Gitta tanítványaival)

Kék madár

Kolibri Színház Budapest 1996 Rendező: Pogány Judit (Bodnár Enikő és Rajnai Gitta tanítványaival)

Móricz Zsigmond Úri muri

Szolnoki Szigligeti Színház 1997 Rendező: Bereményi Géza

Rostand Cyrano de Bergerac

Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház 1998 Rendező: Bagó Bertalan

Bereményi Géza Az arany ára

Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház 1998 Rendező: Bereményi Géza

Illyés Gyula-Litvai Nelli A szélkötő kalamona,

Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház 1989 Rendező: Bal József

Donáth Péter tervei

Bulát Okudzsava: Merszi! Avagy Sipov kalandjai

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1977 Rendező: Ascher Tamás

Edmond Rostand: Cyrano de Bergerac

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1977 Rendező: Szőke István

Jurij Olesa: A három kövér

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1977 Rendező: Zsámbéki Gábor és Lengyel Pál

Móricz Zsigmond Rokonok

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1978, 1983 Rendező: Babarczy László

Foster: I. Erzsébet

Pécsi nyári színház Tettye 1978 Rendező: Lengyel Pál

Bertold Brecht: A szecsuáni jólélek

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1978 Rendező: Ascher Tamás

Shakespeare: Szeget szeggel

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1978 Rendező: Babarczy László

Luigi Pirandello: Egyfelvonásosok

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1978 Rendező: Babarczy László

Witold Gombrowicz: Esküvő

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1979 rendező Ács János fh.

Moliere: Don Juan

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1979 Rendező: Babarczy László

Kander-Ebb: Kabaré

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1980 Rendező: Gazdag Gyula

Middleton-Rowley: Átváltozások

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1980 Rendező: Ács János

Shakespeare: Szentivánéji álom

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1980 Rendező: Ács János

Heinrich von Kleist: Az eltört korsó

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1980 Rendező: Gothár Péter

Robert Thompson: Szegény Dániel

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1980 Rendező: Koltai Róbert

Lehár-León-Stein: Víg özvegy

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1980 Rendező: Gazdag Gyula

Ebb-Fosse-Kander: Chicago

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1981 Rendező: Ascher Tamás

George Feydeau: Tökfilkó

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1982 Rendező: Koltai Róbert

Szomory Dezső: Hermelin

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1982 Rendező: Gothár Péter

George Büchner Leonce és Léna

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1982 Rendező: Ács János

Bakonyi Károly-Kacsóh Pongrác: János Vitéz

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1982 Rendező: Ascher Tamás

Molnár Ferenc: Liliom

Szolnoki Szigligeti Színház 1982, Kaposvári Csiky Gergely Színház 1983 Rendező:

Babarczy László

Jean Genet: A balkon

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1983 Rendező: Ács János

Arthur Miller Az ügynök halála

Szolnoki Szigligeti színház 1983 Rendező: Árkosi Árpád

Marsall László: Sziporka és a sárkány

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1983 Rendező: Gazdag Gyula

Per Orlov Enquist: A tribádok éjszakája

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1983 Rendező: Máté Gábor

Shakespeare: Hamlet

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1983 Rendező: Ascher Tamás

Spiró György: A kert

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1984 Rendező: Babarczy László

Michel de Ghelderode: Pantagleize

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1984 Rendező: Gazdag Gyula

Vámos Miklós: Három egyfelvonásos

Budapest Játékszín 1984 Rendező: Babarczy László

Bertold Brecht: Baal,

Balatonboglári Nyári Színház 1984 Rendező: Babarczy László

Vladislav Vancura: Szeszélyes nyár

Balatonboglári Nyári Színház 1984 Rendező: Lukáts Andor

Vlagyimir Majakovszkij: Gőzfürdő

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1984 Rendező: Gothár Péter

David Rogers: Tom Jones
Kaposvári Csiky Gergely Színház 1985 Rendező: Gazdag Gyula

Alex Koenigsmark: Agyó, kedvesem!
Kaposvári Csiky Gergely Színház 1985 Rendező: Gothár Péter

Shakespeare: A vihar
Kaposvári Csiky Gergely Színház 1986 Rendező: Gazdag Gyula

Radnóti Naplója
Budapest Radnóti Színpad 1986 Rendező: Bálint András

Jacobi – Martos - .Bródy: Leányvásár
Kaposvári Csiky Gergely Színház 1986 Rendező: Ács János

Móricz Zsigmond: Úri muri
Pécsi Nyári Színház, Tettye 1987 rendező: Jordán Tamás

Sam Shepard: Szerelem bolondja
Dunaújvárosi Bemutatószínpad és Radnóti Színház 1988 Rendező: Verebes István

Janusz Glovaczki: Svábbogárvadászat
Szegedi Nemzeti Színház 1989 Rendező: Jordán Tamás

Spiró György: Csirkfej
Debreceni Csokonai Színház 1989 Rendező: Pinczés István

Garaczi László: Imoga
Debreceni Csokonai Színház 1990 Rendező: Pinczés István

Molnár Ferenc: Liliom
Vígsház, Budapest 1993 Rendező: Babarczy László Dízlettervező: Dávid Attila Donáth
Péter tervei alapján

Najmányi László díszlettervei

Arthur Miller Az ügynök halála

Veszprémi Petőfi színház 1974 Rendező: Valló Péter

Vörösmarty Csongor és Tünde

Veszprémi Petőfi Színház 1974 Rendező: Valló Péter

Vámos Miklós Égszakadás földindulás

Veszprémi Petőfi Színház 1974 Rendező: Valló Péter

Osztrovszkij Vihar

Debreceni Csokonai Színház 1975 Rendező: Horváth József

Lorca Yerma

Szolnoki Szigligeti Színház 1975 Rendező: Valló Péter

Csehov Három nővér

Veszprémi Petőfi Színház 1975 Rendező: Valló Péter

Leon Kruczkowski A szabadság első napja

Kaposvári Csiky Gergely Színház 1975 Rendező: Jeles András

Camus Caligula

Pécsi Nemzeti Színház 1976 Rendező: Paál István

Arisztophanész Plutosz

Pécsi Nemzeti Színház 1976 Rendező: Sík Ferenc

Vámos Miklós Asztalos induló

Szolnoki Szigligeti Színház 1976 Rendező: Valló Péter

G. Gorin Thyl Ulenspiegel

Szolnoki Szigligeti Színház 1976 Rendező: Valló Péter

Peter Hacks Lotte

Pesti Színház 1977 Rendező: Valló Péter

Alfred Jarry Übü király

Pécsi Nemzeti Színház 1977 Rendező: Paál István

Bulgakov Álszentek összeesküvése

Szolnoki Szigligeti Színház 1977 Rendező: Paál István

David Storey Vállalkozó
Kaposvári Csiky Gergely Színház 1977 Rendező: Babarczy László

Shakespeare Titus Andronicus
Pécsi Nemzeti Színház 1977 Rendező: Sík Ferenc

Gorkij A nap gyermekei
Szolnoki Szigligeti Színház 1977 Rendező: Paál István

Majakovszkij Gőzfürdő
Győri Kisfaludy Színház 1978 Rendező: Paál István

Dürrenmatt Az öreg hölgy látogatása
Szolnoki Szigligeti Színház 1978 Rendező: Paál István

Jordan Radickov Január
Szolnoki Szigligeti Színház 1978 Rendező: Paál István

Mrozek Tangó
Szolnoki Szigligeti Színház 1978 Rendező: Paál István

Shakespeare Minden jó, ha a vége jó
Vígyszínház 1979 Rendező: Valló Péter

Osztrovszkij Vihar
Győri Kisfaludy Színház 1979 Rendező: Harag György

Rajk László díszlettervei

Christofer Marlowe: Faust
Ódry Színpad Budapest 1975 Rendező: Varsányi Anikó

Feydeau: Zsákbamacska
Győri Kisfaludy Színház 1977 Rendező: Szikora János

Rózewicz: Az éhezőművész elmegy
Ódry Színpad Budapest 1978 Rendező: Szikora János

Kafka: A per
Pécsi Nemzeti Színház, 1979 Rendező: Szikora János

Ábrahám: Viktória

Pécsi Nemzeti Színház 1979 Rendező: Sík Ferenc

Ibsen: A sellő

Pécsi Nemzeti Színház 1980 Rendező: Szikora János

Witkiewicz: Vizityúk

Miskolci Nemzeti Színház, 1980 Rendező: Fodor Tamás

Stein-Kovács: Sabin nők elrablása

Pécsi Nemzeti Színház 1980 Rendező: Ács János

Genet: Paravánok (terv, az előadást betiltották)

Győri Kisfaludy Színház 1981 Rendező: Szikora János

Goldoni: Nyári kalandozások

Győri Kisfaludy Színház Kamarája 1981 Rendező: Szikora János

Nádas Péter: Takarítás

Győri Kisfaludy Színház 1981 Rendező: Szikora János

Promenence: Elefántember

Pesti Színház, Budapest, 1981 Rendező: Kapás Dezső)

Bohumil Hrabal: Bambini di Praga

Győri Kisfaludy Színház 1981, Rendező: Szikora János Díszlet: Bachman Gábor-Erdély

Miklós-Pauer Gyula-Rajk László-Szegő Gyögy-Haraszty István Jelmez: El Kazovszkij

Berhard: Pisztrángötös (Bachman Gáborral)

Pesti Színház, Budapest, 1982 Rendező: Szikora János

Fodor-Presser-Bach: Próba (Bachman Gáborral)

Erkel Színház Budapest, 1982 Rendező: Fodor Antal

Schaffer: Gyilkos (Bachman Gáborral)

Pesti Vigadó 1984 Rendező: Dobray György

Hobo Blues Band: Vadászat (Bachman Gáborral)

Budapest Sportcsarnok) 1984

Jeles András: Drámai események /Dobozy: Szélvihar (Bachman Gáborral, Nagy Bálinttal)

Monteverdi Birkózókör Budapest, 1985 Rendező: Jeles András

Kafka: A kastély

Szolnoki Szigligeti Színház, 1989 Rendező: Fodor Tamás

Eörsi István: Az utolsó szó jogán
Játékszín Budapest 1989 Rendező.: Babarczy László

Kárpáti Péter: Az út végén a folyó
Pesti Színház, Budapest 1990 Rendező: Szikora János

Hobo: Jim Morrison est
Merlin Színház, Budapest 1992 Rendező: Szikora János

Bódy Gábor - Brjusov: Tüzes angyal
Pécsi Nemzeti Színház, 1993 Rendező: Szikora János

Hobo: I love you Budapest
Radnóti Színház, Budapest 1994 Rendező: Valló Péter

Parti Nagy Lajos: A test anyala
Merlin Színház, 1995 Rendező: Tasnádi Márton

Niel Simon Pláza Hotel
Játékszín, Budapest, 1995 Rendező: Szirtes Tamás

Edward Albee: Kényes egyensúly
Játékszín, Budapest 1996 Rendező: Tordy Géza

Ionescu: Székek
Thália Stúdió, Budapest és Szolnoki Szigligeti Színház 1996 Rendező: Fodor Tamás

Bergman-Sondheim: Egy kis éji zene
Madách Színház, Budapest 1997 Rendező: Szirtes Tamás

Samuel Becket: Végjáték
Komédiium, Budapest 1997 Rendező.: Darvas Iván-Jordán Tamás

Niel Simon: A napsugárfiúk
Játékszín, Budapest 1998 Rendező.: Balázsovits Lajos

Halász Péter: Slicc
Városi Színház, Budapest, 2001 Rendező: Halász Péter

Kapecz - Selmeczi: Vedd könnyen, szívi...
Új Színház, Budapest 2002 Rendező: Selmeczy György

El Kazovszkij látványtervei

Jean Genet: Paravánok (terv, az előadást betiltották)

Győri Kisfaludy Színház 1981, Rendező: Szikora János

Carlo Goldoni: Nyári kalandozások

Győri Kisfaludy Színház 1981, Rendező: Szikora János Díszlet: Rajk László Jelmez: El Kazovszkij

Bohulil Hrabal: Bambini di Prága

Győri Kisfaludy Színház 1981, Rendező: Szikora János Díszlet: Bachman Gábor-Erdély Miklós-Pauer Gyula-Rajk László-Szegő György-Haraszty István Jelmez: El Kazovszkij

Arthur Miller: Az ügynök halála

Szolnoki Szigligeti Színház 1983 Rendező: Árkosi Árpád

Mészöly Miklós: Hová mész?

Szolnoki Szigligeti Színház, 1983 Rendező: Csizmadia Tibor

Hubay-Ránki-Vas: Egy szerelem három éjszakája

Szolnoki Szigligeti Színház, 1984 Rendező: Éry Kovács András

John Ford: Kár, hogy kurva

Budapest Katona József Színház 1984 Rendező: Zsámbéki Gábor

Beaumarchais: Figaró házassága

Szolnoki Szigligeti Színház, 1984 Rendező: Szikora János

Chase-Macdonald: Miss Blandish nem kap orchideát

Szolnoki Szigligeti Színház, 1985 Rendező: Csizmadia Tibor

Lehár Ferenc: Luxemburg grófja,

Szolnoki Szigligeti Színház, 1985 Rendező: Éry Kovács András

Harward Aschman: Rémségek kicsiny boltja

Pesti Színház Budapest 1985 Rendező: Csizmadia Tibor

Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde

Egri Gárdonyi Géza Színház, 1986 Rendező: Szikora János Díszlet: Jovánovics György Jelmez: el Kazovszkij

Choderlos de Laclos: Veszedelmes Viszonyok

Pesti Színház Budapest, 1986 Rendező: Szikora János

Corneille: L' Illusion Comique,
Budapest Katona József Színház, 1986 Rendező: Szikora János

Jean Genet: Cselédek
Szolnoki Szigligeti Színház, 1986 Rendező: El Kazovszkij, Társ-rendező: Csizmadia Tibor

Bertold Brecht: Városok sűrűjében,
Budapest József Attila Színház Pincészinháza 1993 Rendező: Gaál Erzsébet

Bertold Brecht: Koldusopera
Kiscelli romtemplom, 1993 Rendező: Csizmadia Tibor

Jukio Misima: Álmodok a császárságról
Budapest, Radnóti Színház, 1995 Rendező: Szikora János

Szent Sebestyén mártíromsága
Budapest, Bábszínház, 1997 Rendező: Szikora János

Csehov: Cseresznyés kert
Budapest, Radnóti Színház, 2005 Rendező: Valló Péter

Köszönetnyilvánítás

Nagyon hálás vagyok mindazoknak, akik időt áldoztak rám, beszélgettek velem és ezzel nagy segítséget nyújtottak a dolgozat megírásában. Így köszönettel tartozom Ascher Tamásnak, Beke Lászlónak, Keserü Ilonának, Najmányi Lászlónak, Pauer Gyulának, Rajk Lászlónak és Szikora Jánosnak.

FÜGGELÉK

Képek jegyzéke, képek

Képek jegyzéke a képek adataival

- 1 Peter Weiss A vizsgálat – Keserü Ilona díszletterv rajza Budapest Nemzeti Színház
Rendező: Major Tamás 1967 (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 2 Peter Weiss A luzitán szörny - a szörny fej Keserü Ilona terve Budapest Nemzeti Színház
Rendező: Major Tamás 1970 (Kerényi Ferenc régi magyar színpadon c. könyvéből Bp. 1981)
- 3 Brecht A szecsuáni jólélek - az Istenek léggömbje Keserü Ilona terve Budapest Nemzeti Színház
Rendező: Major Tamás 1972 (Színház 1972/ 4 fotó: Iklády László)
- 4 Brecht A szecsuáni jólélek - Sin asszony maszkja Keserü Ilona terve Budapest Nemzeti Színház
Rendező: Major Tamás 1972 (Színház 1972/ 4 fotó: Iklády László)
- 5 Ben Johnson Bertalannapi vásár Keserü Ilona jelmeztervei Budapest Nemzeti Színház
Rendező: Major Tamás 1975 (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 6 Ben Johnson Bertalannapi vásár Keserü Ilona jelmeztervei Budapest Nemzeti Színház
Rendező: Major Tamás 1975 (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 7 Ben Johnson Bertalannapi vásár Keserü Ilona jelmeztervei Budapest Nemzeti Színház
Rendező: Major Tamás 1975 (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 8 Ben Johnson Bertalannapi vásár Keserü Ilona jelmeztervei Budapest Nemzeti Színház
Rendező: Major Tamás 1975 (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 9 Ben Johnson Bertalannapi vásár Keserü Ilona jelmeztervei Budapest Nemzeti Színház
Rendező: Major Tamás 1975 (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 10 Ben Johnson Bertalannapi vásár Keserü Ilona jelmeztervei Budapest Nemzeti Színház
Rendező: Major Tamás 1975 (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 11 Szuhovo-Kobilin Raszpljujev nagy napja - Keserü Ilona játéktere Budapest 25. Színház
Rendező: Szőke István Színház 1975 (Színház 1975/5 fotó: Iklády László)
- 12 Szuhovo-Kobilin Raszpljujev nagy napja - a maszkok Keserü Ilona terve Budapest 25. Színház
Rendező: Szőke István 1975 (Színház 1975/5 fotó: Iklády László)
- 13 Osztrovszkij Erdő Kaposvár Keserü Ilona díszletterv rajza Kaposvári Csiky Gergely Színház
Rendező: Szőke István 1976 (OSZMI scenikai gyűjtemény)

- 14 Shakespeare Ahogy tetszik - az ardennes-i erdő kötelei Pauer Gyula díszlete
Kaposvári Csiky Gergely Színház 1974 Rendező: Zsámbéki Gábor (Színház
1974/3 fotó: Fábián József)
- 15 Sütő András Egy lócsiszár virágvasárnapja Pauer Gyula díszlete Kaposvár Csiky
Gergely Színház 1974 Rendező: Zsámbéki Gábor (Színház 1975/1 fotó: Fábián
József)
- 16 Csehov Ivanov Pauer Gyula díszlete Kaposvári Csiky Gergely Színház 1977 (OSZMI
szcenikai gyűjtemény)
- 17 Csehov Ivanov – a fenyőkéreg Pauer Gyula díszlete Kaposvári Csiky Gergely Színház
1977 (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 18 Csehov Ivanov - a fenyőkéreg Pauer Gyula díszlete Kaposvári Csiky Gergely Színház
1977 (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 19 Gorkij Éjjeli menedékhely Pauer Gyula díszlete Budapest Nemzeti Színház 1979
(Színház 1979/5 fotó: Iklády László)
- 20 Dosztojevszkij Ördögök – a macskakőre kihelyezett bútorok Pauer Gyula díszlete
Kaposvári Csiky Gergely Színház 1975 (Színház 1975/6 fotó: Fábián József)
- 21 Dosztojevszkij Ördögök – Kirillov szekrénye Pauer Gyula díszlete Kaposvári Csiky
Gergely Színház 1975 (Színház 1975/6 fotó: Fábián József)
- 22 René Magritte A fenyegetett gyilkos 1926 (Museum of Modern Art, New York)
- 23 Ödön von Horváth Mesél a bécsi erdő Pauer Gyula díszlete Kaposvár Csiky Gergely
Színház 1977 Rendező: Ascher Tamás (Színház 1978/3 fotó: Fábián József)
- 24 Ödön von Horváth Mesél a bécsi erdő Pauer Gyula díszlete Kaposvár Csiky Gergely
Színház 1977 Rendező: Ascher Tamás (Színház 1978/3 fotó: Fábián József)
- 25 Osztrovszkij Jövedelmező állás – növekvő terek Pauer Gyula díszletrajzai Budapest
Nemzeti Színház Rendező: Ascher Tamás 1980 (OSZMI scenikai gyűjtemény,
Pauer, Múcsarnok 2005)
- 26 John Arden Gyöngyélet Erdély Miklós és Pauer Gyula díszlete Kaposvári Csiky
Gergely Színház Rendező: Ascher Tamás 1980 (Színházi Műhelyek I. Kaposvári
Csiky Gergely Színház, Gödöllő 1982)
- 27 Molnár Ferenc Liliom – a hullámvasút Donáth Péter díszlete Kaposvár Csiky Gergely
Színház 1983 Rendező: Babarczy László (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 28 Molnár Ferenc Liliom - a hullámvasút Donáth Péter díszlete Kaposvár Csiky Gergely
Színház 1983 Rendező: Babarczy László (OSZMI scenikai gyűjtemény)

- 29 Molnár Ferenc Liliom Donáth Péter rajzai a hullámvasút kocsikhoz Kaposvár Csiky Gergely Színház 1983 (Rendező: Babarczy László) (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 30 Moliere Don Juan Donáth Péter rajza a repkényről Kaposvár Csiky Gergely Színház
Rendező: Babarczy László 1979 (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 31 Moliere Don Juan Donáth Péter díszlete Kaposvár Csiky Gergely Színház Rendező:
Babarczy László 1979 (Színház 1972/12 fotó: Fábíán József)
- 32 Gombrowicz Esküvő Donáth Péter rajza a térről Kaposvár Csiky Gergely Színház
1979 Rendező: Ács János (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 33 Shakespeare Szentivánéji álom Donáth Péter díszlete Kaposvár Csiky Gergely Színház
1980 Rendező: Ács János (Színházi Műhelyek I. Kaposvári Csiky Gergely
Színház, Gödöllő 1982)
- 34 Brecht A szecsuáni jólélek - az Istenek a Pobjedán Donáth Péter rajza Kaposvár Csiky
Gergely Színház 1978 (Rendező: Ascher Tamás) (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 35 Brecht A szecsuáni jólélek – Utcakép Donáth Péter rajza Kaposvár Csiky Gergely
Színház 1978 (Rendező: Ascher Tamás) (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 36 Camus Caligula Najmányi László tervrajza Pécs Nemzeti Színház 1976 Rendező:
Paál István (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 37 Camus Caligula – a két színű lepel Najmányi László tervre Pécs Nemzeti Színház
1976 Rendező: Paál István (Színház 1976/4 fotó: Murányi Zsófia)
- 38 Alfred Jarry Übü király Najmányi László rajza az utcasarokról Pécs Nemzeti Színház
1977 (Rendező: Paál István) (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 39 Osztrovszkij Vihar Najmányi László díszletterve Debrecen Csokonai Színház
Rendező: Horváth Jenő 1975 (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 40 Osztrovszkij Vihar Győr Kisfaludy Színház – a Kabanov ház nagy asztala Najmányi
terve Rendező: Harag György 1978 (Színház 1979/8 fotó: Iklády László)
- 41 David Storey A vállalkozó Najmányi László rajza a sátorról Kaposvár Csiky Gergely
Színház Rendező: Babarczy László 1977 (Színház 1977/3 fotó: Fábíán József)
- 42 David Storey A vállalkozó Najmányi László díszlete Kaposvár Csiky Gergely
Színház Rendező: Babarczy László 1977 (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 43 Kafka A per – „az idilli táj” Rajk László díszlete Pécs Nemzeti Színház Rendező:
Szikora János 1979 (Színház 1979/2 fotó: Ilovszky Béla)
- 44 Kafka A per – „az idilli táj” Rajk László díszlete Pécs Nemzeti Színház Rendező:
Szikora János 1979 (Színház 1979/2 fotó: Ilovszky Béla)

- 45 Goldoni Nyári kalandozások – vacsora a vízen Rajk László díszlete Győr Nemzeti Színház Rendező: Szikora János 1981 (Színház 1981/10 fotó: Matusz Károly)
- 46 Goldoni Nyári kalandozások El Kazovszkij jelmezei Győr Nemzeti Színház Rendező: Szikora János 1981 (Színház 1981/10 fotó: Matusz Károly)
- 47 Hrabal Bambini di Praga Rajk László díszlete Győr Nemzeti Színház Rendező: Szikora János 1982 (fotó: Rajk László)
- 48 Hrabal Bambini di Praga Rajk László díszlete Győr Nemzeti Színház Rendező: Szikora János 1982 (fotó: Rajk László)
- 49 Hrabal Bambini di Praga – Velencei éj Bachman Gábor terve Győr Nemzeti Színház Rendező: Szikora János 1982 (fotó: Rajk László)
- 50 Hrabal Bambini di Praga - Nullicsek a festő és a ló Pauer Gyula terve a lokomotív Haraszty István mobilja Győr Nemzeti Színház Rendező: Szikora János 1982 (Színház 1982/4 fotó: Jávör István)
- 51 Hrabal Bambini di Praga - a drogista lokomotívja Haraszty István mobilja Nemzeti Színház Rendező: Szikora János 1982 (Színház 1982/4 fotó: Jávör István)
- 52 El Kazovszkij Dzsán Panoptikum XIII. avagy Arkheszilaosz álma (El Kazovszkij kegyetlen testszínháza, Jaffa 2008)
- 53 Beaumarchais Figaro házassága El Kazovszkij látványterve Szolnok Szigligeti színház Rendező: Szikora János 1983 (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 54 Beaumarchais Figaro házassága El Kazovszkij látványterve Szolnok Szigligeti színház Rendező: Szikora János 1983 (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 55 Beaumarchais Figaro házassága El Kazovszkij látványterve Szolnok Szigligeti színház Rendező: Szikora János 1983 (OSZMI scenikai gyűjtemény)
- 56 Vörösmarty Csongor és Tünde El Kazovszkij jelmezei Eger Gárdonyi Géza Színház Rendező: Szikora János 1986 (Népújság 1985)
- 57 Vörösmarty Csongor és Tünde El Kazovszkij jelmezei Eger Gárdonyi Géza Színház Rendező: Szikora János 1986 (El Kazovszkij kegyetlen testszínháza, Jaffa 2008)