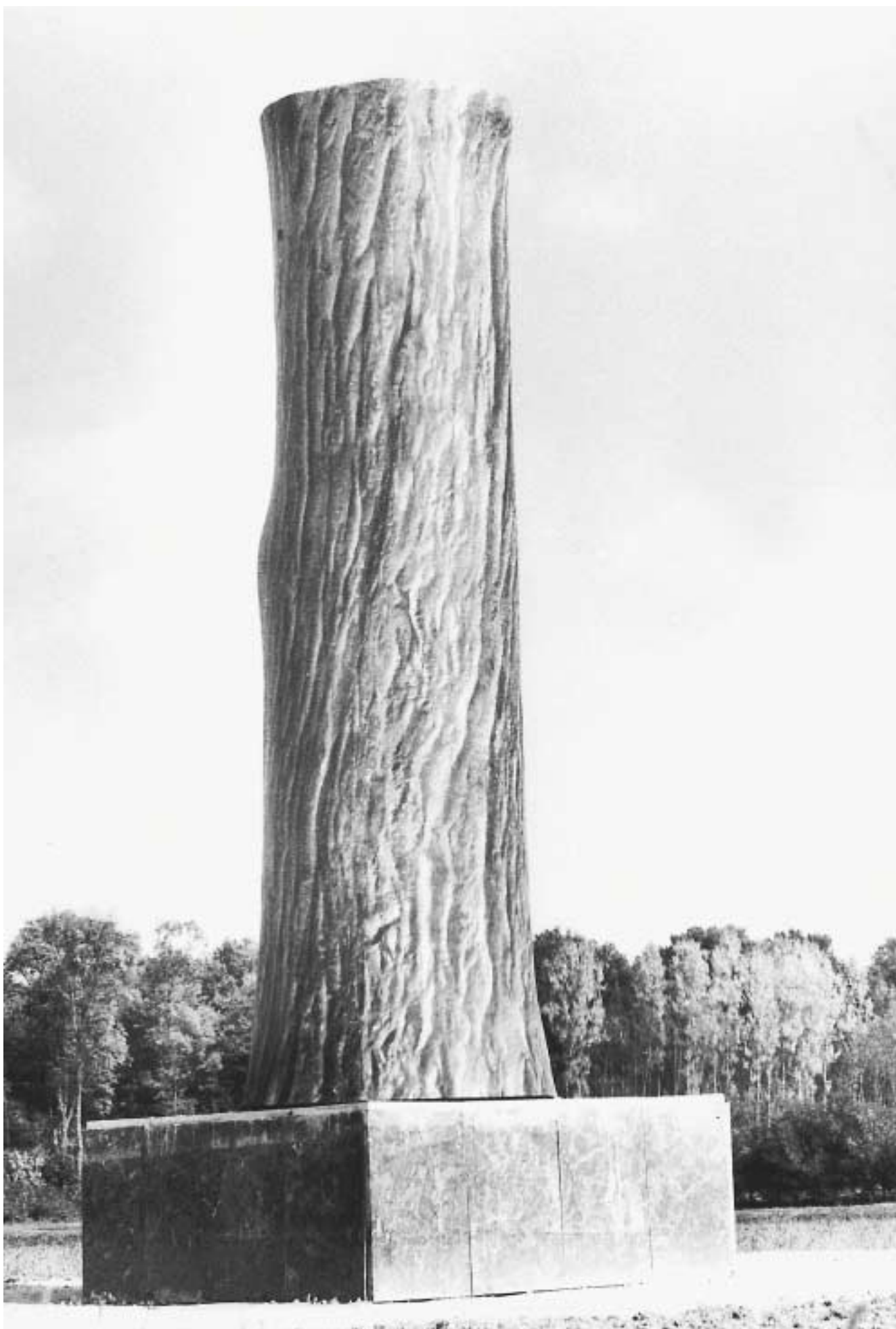


NAGYATÁD 1978





Híres Nagyatádi Pszeudo Fa, 1978 (Szjsz168) (Fotó: Durgó Tibor)

Szőke Annamária

A HÍRES NAGYATÁDI PSZEUDO FA

A FA EMLÉKMŰVE

Az 1978-as Nagyatádi Faszobrász Alkotótelep és Szimpozionra Pauer *Pszeudo fa* munkacímével, nagyméretű mű elkészítésére benyújtott pályázata alapján kapott meghívást, elsősorban Bencsik István szobrászművész kitartó támogatásának köszönhetően,¹ aki a telep szakmai-ideológiai irányítója, a Képző- és Iparművészek Szövetsége Szimpozion Bizottságának tagja és helyi megbízottja, valamint 1978-ban résztvevő is volt.² Nagyatád jelentős fordulópontra volt Pauer életében. A kaposvári Csiky Gergely Színháznál 1973-tól díszlettervezőként eltöltött, sikerekben bővelkedő, ám részben kényszerfogságként³ megélt öt év után ez volt az első alkalom, hogy teljesen a művészeti alkotómunkának szentelhette magát.⁴ 1973 óta összesen három kiállításon vett részt 1976-ban, többségében alkalmi konceptuális munkákkal,⁵ most viszont nem csupán egy tartósabb anyagra – a fára – nyílt kilátása, hanem arra is, hogy megvalósítsa a monumentális szobrásszal kapcsolatos elképzeléseit. Pauer kifejezésével élve, „a közösségi attitűd” növelésének a mű megsokszorozása mellett a méret növelése a másik, minőségileg teljesen újat eredményező módja,⁶ és erre korábban csupán az 1971-es Siklósi (Villányi) Szobrász Szimpozion keretében elkészített és később elpusztult *Villányi Pszeudo Relief* adott lehetőséget. Az eredetileg három hónaposra (július 1–szeptember 30.) tervezett, ám végül mégis hosszabbra nyúló nagyatádi időszakban jelentős műveket hozott létre, amelyek közül kettő szintén megemmisült. A Nagyatádon kivitelezett *Tüntetőtábla-erdővel* és a *Mayával*, valamint az utóbbihoz kapcsolódó *Pszeudoelőadások*kal e kötetben önálló írások foglalkoznak, itt csupán a pályamű, a *Pszeudo Fa* értekezéseire teszünk kísérletet.

A *Híres Nagyatádi Pszeudo Fa* (A Fa emlékműve) kifejezetten a faszobrász szimpózium témájára készült. Pauer e művel a nagyatádi tölgyfának, a szobrászat anyagának az emléket örökítette meg, és az emlékmű elkészítésének folyamatát, valamint felállításának ceremóniáját végig dokumentálta. Egy körülbelül 6 méter magas tölgyfa törzsének kérgére, annak plasztikáját letapogatva, nedves kanavászsávokat fektetett, amelyek a száradás után megkeményedtek, és így a kéreg-

ről könnyen leemelhetők voltak. A lenyomatokat szórópisztoly segítségével egy irányból fekete festékkel fújta be, aminek eredményeképpen a vászondarabokon – azok újbóli benedvesítése és kisimítása után – a kéreg plasztikájának illuzórikus képe jött létre, ahogy az a fény beesésének bizonyos szöge esetén látható. Ezt a képet a fatörzs kérgének lehántása után a lecsiszolt és előkészített törzs felszínére rögzített úgy, hogy az a vászon matricaszerű lehúzása után is ott maradt. A *Pszeudo Fát* a nagyatádi szabadtéri szoborparkban sötétzöld márvány(félgránit)lapokkal borított betontalapzatra állították, amely körül egy körülbelül öt méter átmérőjű beton kör jelölte ki a mű auráját, a Pszeudóhoz szabott tériségnek a határát, amelynek peremén állva a néző egyszerre érezte valóságosnak és hamisnak, vagyis pszeudónak a látványt.

A korábbi *Pszeudo*-művekhez hasonlóan a *Pszeudo Fa* is egyszerre két szoborról adott képet. Az 1970-es *Pszeudo manifesztum* fogalmazását követve: az egyszerű geometrikus, vagy a konkrét formák (a lecsupaszított fatörzs) felületén egy másik, kevésbé egyszerű plasztika, a fatörzs kérgének a képe volt látható. A konkrét formák és a látszat formák viszonyában azonban bizonyos eltérés figyelhető meg a korábbiakhoz képest. A *Pszeudo Fa* esetében egy olyan (természeti) képződmény pszeudósításáról volt szó, amely már eleve kétrétegű, és a látszatformák mögé látó, az optikai képet lefejtő néző vizuálisan mintegy megismételte a szobrász manuális munkáját. A látszatformákat hordozó valódi anyag és az anyagtalan kép egyaránt a fára mint anyagra, a szobrászat anyagára utalt, a leképezett és a leképező közötti kapcsolat tehát nem csupán a hasonlóság (olyan, mintha egy kérges fatörzs lenne), hanem az azonosság (valójában nem más mint egy fatörzs) alapján is leírható. Pauer későbbi megfogalmazását idézve: a fa „saját magát ábrázolja, saját képében áll.”⁷ Az ábrázolás, az azonosság és a hasonlóság bizonyult összefüggéséhez hozzájárul, hogy a *Pszeudo fa* a mű értelmezése szempontjából meghatározó jelentőségű, hasáb alakú testen állt. A mű alcímével is jelzett emlékmű-funkciója felől nézve, ez a szobor talapzatának tekint-

hető, más megközelítésben viszont posztamensről van szó. Az utóbbi értelmezésben funkciója nem a mű monumentum-jellegének a hangsúlyozása, hanem a posztamens – legyen bármily monumentális is – a mű konceptuális része. A posztamensre helyezett tárgy nem azonos többé azzal, ami volt, hanem más státuszba kerül. A posztamens bármit művészetként legitimál, és a mű, vagyis a posztamensre helyezett dolog, nem önmagát képviseli többé, hanem a művészetet. (Pauer ezt a jól ismert művészetfilozófiai problémát 1972–73-as posztamens-műveiben érintette, amelyekre még visszatérek.) Bizonyos nézőpontból, a művet távolabbról nézve, a *Pszeudo fa* valóban egy talapzatra helyezett fatörzsnek, vagyis ready-made-nek tűnt, és Pauer a fának, mint a szobrászat anyagának tulajdonképpen úgy is emléket állíthatott volna, hogy egyszerűen egy megmunkálatlan fatörzset helyez „posztamensre”. A *Pszeudo fa* azonban, mint minden, ami *Pszeudo*, ennél komplexebb jelentéssel bír, és nem csupán optikai csalódást okozó megjelenése révén, hanem azért is, mert különböző vizuális aspektusait és az ezekről elválaszthatatlan jelentéstudajdonítás egyes fázisait Pauer szintén megformálta. A korabeli és az utólagos befogadó „befolyásolásának” módjai közé tartozik egyrészt a mű „építészeti terének” a kialakítása, másrészt a mű címe és alcíme kellett az asszociációk, harmadrészt a műhöz kapcsolódó pathosformel, a *Fa megtekintése* című fotósorozat. Az utóbbi a *Pszeudo fa* felállítását előtti készült, és annak a nézőre tett hatását előlegezte meg, ugyanakkor a mű későbbi pusztu-





115–116. oldal:
A *Pszeudo Fa* készítése (Fotó: Érmezei Zoltán)

lásának következtében – hasonlóan az elpusztított *Tüntetőtábla-erdő* utólag előkerült egyetlen táblájához – jóslatszerűen tartalmazta a műnek egyik – a képzeletiben való – létezőmódját.

A *Pszeudo fához* szabott „tériség”

Pauer már 1970-ben végzett számításokat azzal kapcsolatban, hogy egy pszeudo mű befogadását miképp befolyásolja a mű mérete, vagyis hogy milyen távolságból kell nézni egy meghatározott méretű pszeudo alkotást ahhoz, hogy annak illúzió volta lelepleződjék. Nagyon fontos megteremteni egy ilyen szobor építészeti terét, tehát a közegét – mondta.⁸ Minden pszeudo műnek van egy „érzékelési határa”, amelyen kívül állva a néző a látottat valóságosnak tekinti – a *Pszeudo Fa* esetében egy talapzatra állított, megmunkálatlan fatörzsnek –, míg ha azon belül áll, rálátása nyílik a hamisságra, egészen addig, míg végül a néző a tárgyat megtapogatja, s egészen közelről nézve a kép részleteire esik szét. A helyes érzékelési határon állva látja a néző a dolog valódi természetét, felismerheti azt, hogy a művész célja az elbizonytalanítás, a kettősség megmutatása volt.

A méret a szobrászat egyik általános formaproblémája, és a *Pszeudo fa* két értelemben is érinti ezt a kérdést. Egyrészt a hagyományos, monumentális emlékművek típusát követi, egy talapzatra állított és az ember felé magasodó monumentumról van szó, amely kiemelt helyzeténél és nagyságánál fogva gyakorolhat hatást a környezetre. Ebben az értelemben a méret funkciója valamely eszmei nagyság monumentalizálása. Másrészt viszont a fatörzs egy egyszerű, a hagyományos plasztikai minőségeket mellőző, sztereometrikus test, s mint ilyen, művészeti problémáit tekintve a Pszeudónak a *Pszeudo manifesztum*-ban is jelzett egyik előzményével, a minimal arttal van összefüggésben, amely esetében a mű kiterjedése vagy léptéke a legfontosabb, a befogadás folyamatát, a néző és a mű viszonyát érintő tartalmi kérdés. A minimal art körébe sorolt alkotásokat belső térbe, vagyis kiállítótérbe szánták, és az említett tartalmi rész ettől elválaszthatatlan. A *Pszeudo fánál* – jóllehet külső térben állt – a Pszeudónak a mérettel és az azzal összefüggő észlelési aktussal kapcsolatos aspektusai miatt a kijelölt környező tér építészeti térként működött. A Méret mint tartalom kérdésről az azonos című, a minimal art története és elmélete szempontjából kiemelt jelentőségű, 1967-es washingtoni kiállítás katalógusának a szerzője a következőképpen fogalmazott: „az a fajta méret vagy méretarány, amely tartalomként működik, nem egy-

szerűen a nagyság és az arány kérdése, hanem a formák azon tulajdonságával van összefüggésben, hogy azok fizikai határaikon túlterjedni és folytatódni tűnnek, erőszakosan hatnak a körülöttük levő térre, és összesűríti azt. Ezeknek a formáknak a behatolása az őket körülvevő térbe és kölcsönhatásuk az architektúrával arra kényszeríti a nézőt, hogy azt a környezetet, amelyben elhelyezkednek, a szerkezet összefüggésében fogja fel”.⁹ A minimal art körébe sorolt alkotásokkal a művészek célja a befogadási folyamat tudatosítása volt. A befogadás során a néző helyváltoztatásra kényszerül, haptikus- és testélményekre tesz szert, a közvetlenül látott formákat a már korábban látottak emléképeivel és a még nem látottakról alkotott elképzelésével veti össze, s a megismerési folyamat nem korlátozódik az egyszerű térformára, hanem annak a környező térrel való kapcsolatára is kiterjed. A műalkotás olyan emberi viselkedést befolyásoló, irányító vagy ösztönöző eszközzé vált, amely fizikai tevékenységben vagy tisztán konceptuális folyamatokban nyilvánulhat meg. A művészeti élmény és megérintettség aztán éppen azokkal a tapasztalatokkal összefüggésben jön létre, amelyeket a műalkotás kiváltotta viselkedés tesz lehetővé.¹⁰

A Pszeudóban a minimal art ezen tartalmi, funkcionális aspektusai a szobor felületén látható illuzórikus plasztika következtében még inkább felerősödnek: A PSZEUDO végül is a következő szobrászati témákat tartalmazza: 1. A plasztika meglétét. 2. A plasztika hiányát. 3. A PSZEUDO jellegű attitűdöt, a tárgy manipuláltságát. E témák kilépnek a szobor anyagi teréből és funkcionális értelmezést keresnek – írta Pauer 1970-ben. Jóllehet a manifesztum végén a funkcionális értelmezés lehetőségét visszavonta – A PSZEUDO nem filozófia, nem történelem, hanem az, ami megszületése pillanatában is volt: szobor –, az egyértelműsítésre törekvés tagadásával, illetve az igen és a nem dialektikus egységének a hangsúlyozásával a mű(vészet) társadalmi/politikai és világnézeti/filozófiai vonatkozásaira is rámutatott. A *Pszeudo Fa* esetében egy emlékműként is elgondolt alkotásról van szó, vagyis egy olyan szobrászati műfajról, amelynek hagyományos funkciója éppen a fent említett, művészetén kívüli vonatkozások, közösségi eszmék szimbolikus és egyértelmű kifejezése. Pauer ezen alkotásával nem csupán egy szobor vagy a szobrászat funkciójára kérdezett rá általában, hanem az emlékművek és az emlékműszobrászat különös funkciójára is reflektált, s a mű gondosan kialakított építészeti terét vagy közegét, azt a környezetet, amelybe a mű formái behatolnak,

a társadalmi, a politikai és a művészeti kontextus metaforájaként is értelmezhetjük. Ennek következtében a szobor tautologikus- és funkcionális értelmezései szintjei a mű vizuális befogadásának mozzanataihoz hasonlóan egymást folyamatosan kioltják vagy éppen erősítik.

A Pszeudo fa emlékmű-funkciója 1 – „A fa-szimpozium emlékfája”

Mint minden pszeudo mű, értelmezési lehetőségei tekintetében a *Híres Nagyatádi Pszeudo Fa* (A *Fa emlékműve*) több rétegű és többértelmű alkotás, és ezt a mű fő- és alcímei is jól mutatják, amelyek az értelmezőt a méret mint forma-probléma síkjáról egy funkcionális megközelítés irányába vezethetik tovább. Mi az, hogy híres valami? – tette föl a kérdést Pauer egy beszélgetésben 1983-ban.¹¹ – „Hogy ismerik. Egy műnek elemi feltétele az, hogy ismerjék. Azonkívül pedig benne van az, hogy híres fa, a híres fák, Rákóczi fája stb... Hogyha a nagyatádi fa-szimpoziumnak a műemléke, emlék-fája, akkor már eleve, szükségszerűen azzal a hírességi fokkal rendelkezik, amivel a nagyatádi művésztelep... Ez jóslat is benne, hogy híres, hogy híressé válik – nem lehet, hogy ne váljon azzá, akár leszedi, akár ott marad. Ha nincs ott, akkor is híres. Az utóbbi mondatokkal Pauer a mű későbbi sorsára is utalt. Az annak rendje és módja szerint felavatott, és hivatalos ajándékozó levélben 1978. október 6-án a nagyatádi szabadtéri közgyűjteménynek ajándékozott emlékműről először a talapzat márványborítását távolították el, majd az „1981. év tavaszán a szobor felszínére felhordott festékanyag (sötét szürke és fekete színek) teljesen elbomlott, így mint »rönk nyersanyag« visszakerült a raktárdepóba, melyből később egy másik szobor került kivitelezésre.”¹² Amennyiben a *Híres Nagyatádi Pszeudo Fa* címével a híres fákra való emlékezésen kívül a nagyatádi művésztelep hírességére is utalt, úgy ezt kétértelműen vagy enyhe ironiával tette. A művésztelep működésével, céljával, az ott folyó műtárgytermelés színvonalával és az azt meghatározó művészetszemlélettel kapcsolatos problémák a *Pszeudo Fa* készítésekor is ismertek voltak, Pauer nagyatádi tartózkodását végigkísérték azok a konfliktusok, amelyek a helyi elképzelések és elvárások kisszerűsége, a művészet szóhoz kapcsolt, csak homályosan artikulált, magasztos (szocialista) eszmék és a nemzetközi rangú művésztelep működtetésével vállalt valódi kihívások közötti ellentmondásokból adódtak. Menyhárt László 1978 novemberében a *Művészetben* megjelent, de még Pauer

művének végleges elkészülte előtt írt hosszabb cikkében a nagyatádi faszobrász szimpozium anomáliáit fejtegetve a minden különösebb távlati koncepció, rendszer nélkül szobrokkal teleültetett rét-nek aposztrofált szoborparkot szabadtéri szoborraktárhoz hasonlította, sőt az egyes művek kivitelezését, jelenlegi állapotát nézve, tisztelet a csekély számú kivételnek egyenesen szobortemetőnek nevezte, amely *olyan, mintha* szabadtéri kiállítás volna.¹³ A szobrok elhelyezésének és állagmegőrzésének megoldatlanságáról írva ő is eljutott egy általánosabb, a szisztéma egészét érintő kérdésig, amely Pauer Pszeudójával nem csupán a hasonló gondolatmenet miatt van összefüggésben, hanem azért is, mert végösszegezőként Menyhárt Pauer *Pszeudo Fa* tervének leírásával, *olyan, mintha*-jellegének hangsúlyozásával, és a *Pszeudo manifesztumból* vett idézettel fejezte be cikkét: Nagyatádon a szobrok védettsége mindmáig megoldatlan. Nem nehéz belátni, ha továbbra is csupán azzal törődünk, hogy az alkotásra rendelt három hónap után ünnepélyesen leleplezzük a műveket, majd sorsukra hagyjuk őket, elkezdenek agonizálni, s rövid időn belül szét fognak repedni, rohadni. Mint ahogyan a gyakran varázsszóként bedobott »felületi impregnálás« is csak tüneti kezelés, hiszen a repedésekbe behatoló víz télen halmazállapotot vált [...], s lassan, de biztosan belülről kezd el fesszegetni – mit is? – egyelőre a fát, de ha tovább gondolkozunk: a forma és a tartalom, illetve a funkció kérdését, amelyek végső soron világnézeti kérdések, még ha erről manapság hajlamosak vagyunk is megfeledkezni.¹⁴

A Pszeudo fa emlékmű-funkciója 2 – a szobrászat emléke vagy emlék-szobrászat

Ha a *Fa emlékműve* alcím felől közelítünk a műhöz, szintén egy kettősséghez vagy kétértelműséghez jutunk el. Nem valamely közösségi-, vagy valamely illusztris személy által megtestesített eszme szolgálatában, köztéren felállított emlékműről van szó, hanem egy szoborpark (szabadtéri múzeum) művészeti keretén belül elkészített és elhelyezett, a szobrászat ősi anyagának, a fának az emlékét megőrkítő műről. Ebben az értelemben Pauer a művészet alkalmazott vagy szolgáló funkcióját – az emlékmű-állítást, mint szobrászati műfajt – arra használta, hogy magáról a szobrászatról emlékezzék meg, vagy ennek a funkciójára emlékeztessen, és a hagyományos, valamint a jelenkori szobrászat eszméivel egyaránt operált. Ha ugyanis az emlékművek általában valamely jelentős múltbeli ese-



A *Pszeudo Fa* felállítása (Fotó: Érmezei Zoltán)

ményre vagy szellemi teljesítményre utalnak, akkor a pszeudo- és konceptuális művek után a tradicionális faszobrászat közegébe visszajutó Pauer a faszobrászatnak és ezzel összefüggésben a faragásnak mint valami régmúlt szobrászati eszmének az emlékművét készítette el. Ugyanakkor, az emlékművek azon funkciójából kiindulva, hogy a kifejezendő eszmét a jelenre vonatkoztatva mutatják be vagy testesítik meg, Pauer a múlt ezen emléke aktualitását egy nem szobrászi vagy antiszobrászati gesztusban fogalmazta meg: a szobrászati anyagot nem megfaragta, hanem megmutatta, s minden egyéb alakítás, amit a fátörzsön végzett, nem a szobrászat, hanem a festészet körébe tartozik. A szobrász számára a kéreg felesleges többlete, plasztikája a fának, s csak ennek eltávolítása után kezdődhet a tulajdonképpeni szobrászati munka, a faragás, s ezáltal egy újabb plasztikus felület kialakítása, mint ez például az ugyanekkor készített *Maya* szobor esetében történt. Pauer ott hagyta abba a hagyományos szobrászatot, ahol az valójában elkezdődne, a kéreg lehántásával. A szobrászat évszázados toposzának megfelelően a szobor ideáját magában rejtő rönköt a szobrászat feleslegével, a fakéreg képével egészítette ki. Mivel a kivágott fátörzs a természet és a művészet határvonalán áll, amely már nem él, de még nem is lépett át a művészet sajátos közegébe, az emlékéllítés – az „emlékmű” többféle jelentésének megfelelően – kettős. Egyrészt a rönkre a fának a természeti életére emlékeztető kérgének a képét tette vissza, így a fának mint eleven organizmusnak állított emléket, s a szobrászattellenes akció mintegy a természet nevében, avagy a hagyományos értelemben a művészet modelljeként vagy kiindulásaként szolgáló természetre való hivatkozással is történt. (A híros fákra történő utalás révén a kiemelt pozícióba helyezett, valamely jelentős személlyel vagy eseménnyel kapcsolatba hozott, élő, és sokáig akár mesterségesen is életben tartott, művi úton [kiszáradt belsejű betonnal történt kiöntésével] tartósított fák „természetes” sorsa is eszünkbe jut. Ha ezek végképp elpusztulnak, melléjük egy másolatot készítenek, vagyis egy új fát ültetnek.¹⁵) Másrészt, „emlékmű” a szó átvitt értelmében, hiszen a kéreg csak illúzió, és mögöttese a fa mint anyag sejlik föl, amelybe bármilyen szobor emlékképe belevetíthető. Az utóbbi értelemben a *Fa emlékműve* Pauer 1973-as *Elképzelés művei*hez is kapcsolódik, amelyek esetében szoborra csupán a posztamensre elhelyezett cím („Szabadságszobor”), vagy maga a „Szobor” felirat utalt, és a nézőre volt bízva, hogy milyen szobrot képzel el. Azt a Francastel által meg-

fogalmazott gondolatot, hogy a kép a képzeletben van,¹⁶ Pauer a Pszeudóban az illúzió, a trompe l'oeil következtében az érzékelés sajátosságaira rájátszva kézzelfoghatóan demonstrálta, *Elképzelés művei*ben pedig a végtelenségig sarkította – eleve a néző képzeletére bízta a mű képszerű megjelenítését, s ezt a konceptuális gondolkodás jegyében tette: a művet nem kell megvalósítani, az idea csak torzulást szenved az anyagi megvalósulás során.

A Pszeudo fa emlékmű-funkciója 3 – az emlékművekről általában: pszeudo szobrászat versus pszeudo-szobrászat

Az emlékmű-szobrászat eszme-szobrászat, amely egy közösség identitását meghatározó szellemi értékeket testesíthet meg és kultikus funkcióval bírhat. Annak következtében, hogy általános, absztrakt, ám mégis érzelmileg telített, elvileg egy közösség egészére vonatkoztatott tartalmak kifejezését szolgálja, e műfaj kapcsán kiélezettebben fogalmazódnak meg a művészet és a társadalom bonyolult összefüggéseit érintő, a művészet történetében állandóan felmerülő kérdések. Jól ismert az a felfogás, amely az emlékművek művészi értékeit annak a közösségnek a morális vagy kulturális állapotával hozza összefüggésbe, amely a mű felállításának körülményeit és feltételeit megteremtette. Az emlékmű-állítás szisztémája, a pályáztatás, az elbírálás mechanizmusa merő rutinná válhat, vagy hozzá nem értő emberek dönthetnek a mű alkalmasságáról, vagy maga a célkitűzés lehet hamis. Utóbbi esetben ezen hamis tudat kifejeződését, az elkészült emlékművet, a hamis-, ál- vagy pszeudo-művészet körébe sorolják, ahogy ezt Fülep Lajos tette (és azóta sokan mások), aki az emlékműveken a valós szobrászati problémákat kérte számon. A tektonikus szellem híján levő, és megfelelő tektonikus keret nélkül akárhová, akárhogyan felállított, művészeti gondolatot moccanni sem engedő, politikai célokat szolgáló vagy társadalmi hiúságot és kulturális sznobizmust legyezgető emlékműnek eszeveszett kultusza megállította a szobrászat legfőbb ágának, a monumentálisnak a fejlődését... – írta a 20. század első harmadában.¹⁷

Pauer monumentális *Pszeudo fája*, a *Fa emlékműve* mint Pszeudo emlékmű az emlékműnek, mint közösségi művészetnek ezekkel a sajátosságaival is összefüggésbe hozhatók az *I. Pszeudo manifestum* azon mondatából kiindulva, hogy a „PSZEUDO nem a szobrászatról beszél, hanem a szobrászat helyzetéről” általában. A PSZEUDO önmagát leplezi le mint hamis ké-

pet, vagy legalábbis mint összetett, hamis látszatot is adó objektumot – olvasható ugyanitt, s ennek megfelelően az emlékmű önmagát leplezi le, mint hamis látszatot is adó közösségi művet, miközben egy másik, valós nézetet is nyújt. Ebben az elvont értelemben a Pszeudo emlékmű egy az egyben vagy metaforikusan az emlékművek és az emlékműállítás egyes aspektusait képezi le, és ez jól bemutatatható Kovalovszky Mártának az *Emlékműszobrászatról a Pszeudo fa* készülésének évében, 1978-ban megjelent rövid írásából vett idézetekkel.¹⁸ Ha az emlékműszobrászatról elmondható, hogy „a kompozíciós sé mák és a plasztikai formák egyre jobban kiürültek, egyre kevesebbet jelentettek és mindinkább klisékké merevültek”, akkor szó szerint véve épp erről van szó a *Pszeudo fa* esetében is, ahol a plasztikus formák csupán látszólagosak, és egyfajta klisével készültek. Ha „az emlékmű a művészet valamennyi emléke között talán a legszorosabban és legközvetlenebbül kapcsolódik ahhoz a társadalomhoz, amelynek igényeiből született”, akkor ez egyrészt a Pszeudo azon eredeti funkcióját érinti, hogy arról a helyzetről beszél, amelybe a szobrászat a társadalmi manipuláció következtében jutott, másrészt azzal a ténnyel van összefüggésben, hogy a *Fa emlékműve* szorosan kapcsolódik a faszobrász telep igényeihez, vagyis a fához is. A műhöz kapcsolódó „folyamatdokumentáció”, a fa készülésének és felállításának történetét folyamatosan dokumentáló fotósorozat pedig egy emlékmű azon sajátosságát képezi le, hogy azt „keletkezésétől a befogadásáig, állításának szándékától a szándék megvalósulásáig a közönség, a társadalom figyelme kíséri.” Folytathatnánk a sort, egészen az ünnepélyes leleplezésig, amely azonban a *Pszeudo fa* esetében magával a befogadással, vagyis annak egy mozzanatával azonos – az illúzió leleplezésével. Ekkor minden látó ember számára azonos, de mégis egyéni élményként a hamisság maga válik nyilvánvalóvá, illetve ezen



Chodowiecki: A Calas bűcsúja családjától című kép érzelmi hatása a négy temperamentumra



A *Fa megtekintése*, phatosformel, 1978–1985 (Szjusz169) (Fotó: Érmezei Zoltán)

túl, az *Elképzelés* művek idea-művészeti logikájának megfelelően, mindenki számára közös az a szabadság, amellyel a szobrászat ősi anyagába bármit beleképzelhet.

A *Fa megtekintése*

A *Pseudo fát* mint többértelmű és tautologikus pseudo művet tehát több oldalról: a témájából kiindulva, a címeiben is jelzett funkciói felől, létrehozásának szűkebb és tágabb kontextusában, az emlékmű-szobrászat fogalmi keretei között és formai sajátosságainak szemszögéből, valamint a Pseudo művészet programadó gondola-

tainak a segítségével is megközelíthetjük. Hátra van még a befogadó – a korabeli néző vagy az utólagos értelmező – „befolyásolásának” harmadik módjaként említett, *A Fa megtekintése* című pathosformel és az „emlék-mű” összefüggésének a kérdése, amelyben mindezek az értelmezési mozzanatok egyszerre vannak jelen. A pathosformel (amely műformáról bővebben a *Színháziasított valóság* című fejezetben lesz szó) a *Pseudo Fa* megtekintésének egyes fázisait ábrázolja, abban az időszakban, amikor a fa törzsére felvitt illuzórikus kéregplasztikát hordozó szobor még nem volt felállítva. A *Pseudo Fát*

későbbi helyére képzelve Pauer előadta a fához való közeledés során a pseudo felület eltérő látványai által kiváltott különböző reakciókat, a befogadás egyes fokozatait. A befogadás kiterjesztett folyamatában a műhöz közeledő néző rádöbben arra, hogy nem valódi fatörzset, hanem csupán annak látszatát látja. Ehhez hasonló ábrázolások – vagyis a látvány kiváltotta érzelmeknek, a látottaknak a nézőre, nézőközönségre tett hatásának az ábrázolásai – a 18. század második felétől váltak gyakorivá, itt most csupán Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801) egy grafikáját említeném, amely a

Calas búcsúja családjától című festményének az érzelmi hatását ábrázolja a négy temperamentumra. Míg Chodowiecki művén egy képen belül négy különböző befogadói állapot ábrázolását látjuk, addig Pauer sorozata folyamatában mutatja az eltérő nézőpontok eredményezte érzelmi hatásokat ugyanarra a befogadóra, akit Pauer maga testesít meg (játsszik el). „Csak akkor mondhatjuk, hogy a néző fölött eluralkodott az illúzió, ha reakciói mintegy a kép részévé válnak, s annyira átformálják, hogy végül már nem képes eldönteni, mi is látható a vásznon” – írta Ernst Gombrich a *Művészet és illúzió*-ban.¹⁹ A pathosformelben a gombrichi mondat mintegy a visszájára fordult: a kép, a szobor, az „emlékmű” vált a reakciók részévé. A befogadói folyamat ábrázolását egyébként a mű strukturalista értelmezése modelljeként is felfoghatjuk, a közeledés során a *Híres Nagyatádi Pszeudo Fa* (A *Fa emlékműve*) egyes értelmezési rétegei tárulnak fel. A távolból a szoborparkban magasodó oszlopszerű monumentum látható, amely közelebről egy posztamensre állított fatörzsnek látszik, majd a mű építészeti terének peremére lépve kiderül annak pszeudo jellege, míg ezen belül állva lelepleződik a fa mint csupasz anyag, amelyet a néző megtapint. Az utolsó gesztus a hagyományos, faragó szobrászi munka azon „patetikus” pillanatára is hasonlít, amikor az alkotó kezeivel végigsimítja a nyers anyagtömböt, miközben képzeletében már a belőle kibontható formák jelennek meg. A pathosformel ironikus és túljátszott gesztusokkal operál. Pauer egy késen talált kifejezési készletet használ fel, a belső lelkiállapot kifejezése megjátszott, vagyis felszínes – tehát maga is pszeudo.

A befogadói magatartás „tematizálása” egy emlékműként elgondolt mű esetében felveti a kultikus funkciójú emlékművekhez kapcsolódó, társadalmi jelentőségű rituális cselekvéssorok tudatosításának problémáját, amelyre az emlékműszobrászok a legkritikább esetben gondolnak.²⁰ A pathosformel ironikus hangvételéből kiindulva azt mondhatnánk, hogy egy pszeudo emlékmű nem csupán önmagát leplezi le, hanem az emlékművek „befogadása” során formát öltő rituá-

lis mozdulatok álságát is. A köztéri emlékművek-nél rutinszerűen kivitelezett, jól ismert, ünnepélyes keretek között előadott gesztusok leginkább közösség identitását meghatározó szellemi értékek kiürülésére mutatnak rá, semmint a gyakorlat egzisztenciális céljára. A pathosformel azonban, mint pszeudo mű kétértelmű alkotás, és mint ilyen tagad és igenel egyszerre.

A *Pszeudo fa* megtekintése során, a befogadási folyamatban kiemelt jelentősége van a „Pszeudóhoz szabott tériség”, vagyis a beton kör peremének, amelyen állva a néző még nem egyértelműen érzi szükségét annak, hogy megtapintsa és leleplezze a művet. A perem vagy határ igen lényeges mint „hely”, ahol a befogadó mintegy a művész intenciójának megfelelően, „helyesen” látja az alkotást, egyszerre valóságosnak és látszatnak. Ez a kételkedés helye és pillanata, a szobor „valódi” állapotához, mint az „igazsághoz” vezető út mozzanata (Descartes-nak a kétely és igazság összefüggésével kapcsolatos gondolatai Pauer számára is fontosak voltak a Pszeudo vonatkozásában). Ahhoz, hogy a néző tudatosítsa, hogy a mű egyszerre látszat és valóság, elengedhetetlenek azok a mozdulatok, amelyeket annak érdekében tesz hogy ezt az álláspontját – a szó mindkét értelmében – elfoglalja. És itt visszatérnek a minimal arttal kapcsolatban korábban idézett Franz Meyer-féle meghatározáshoz: „A művészeti élmény és megérintettség aztán éppen azokkal a tapasztalatokkal összefüggésben jön létre, amelyeket a műalkotás kiváltotta viselkedés tesz lehetővé.”²¹ Ez minden egyes befogadó egyéni tapasztalata, jóllehet egy minden – látó – ember számára közös tapasztalat áll a Pszeudo, és így a *Pszeudo fa* mint a *Fa emlékműve* középpontjában – a vizuális érzékelés becsaphatósága. A *Pszeudo fa* mint közösségi mű tehát radikálisan eltér a közérthe-tőségre törekvő emlékművektől. Az ember önmeghatározásának és önazonosságának kérdését az elvont eszmék szintjén megfogalmazni szándékozó, kétes értékű emlékművek üzenete helyett a pszeudo szobrászat eszközeivel a ké-tely által elérhető „öntudat-teremtésre” helyezi a hangsúlyt, ahogy a Nagyatádon elkészült,

„a társadalomnak szóló”²² *Tüntetőtábla-erdő* egyik feliratán is az olvasható, hogy „ÉLJEN! AZ ÖNTUDATTEREMTŐ!” Az egyéni, individuális tapasztalat és a közösségi élmény kettősségét más, sokkal komplexebb formában megfogalmazó *Tüntetőtábla-erdő*-ben olvasható volt egy másik felirat is, amely a virtuálisan az egyik tüntetőtáblát tartó emberként megszólított befogadó helyzetére vonatkozik, és párhuzamba hozható a *Pszeudo fa* beton körének peremén egyedül álló néző helyzetével: KIEGÉSZÍTEM ÖNT EGY GONDOLATTAL / Képzeld el hogy e hatalmas / mindenségben önön kívül senki de / senki nem áll e pillanatban azon / a helyen ahol ön áll.

A pathosformel azonban még egy dologra felhívja a figyelmet a *Pszeudo fával* kapcsolatban, arra, amit Pauer fentebb úgy fogalmazott meg, hogy a mű ha nincs ott, akkor is híres. Ez a fentebb említett *Elképzelésművektől* kezdve, az ideára korlátozódó konceptuális művészetben vagy az ideának a művészetben játszott elsődleges szerepének hagyományán keresztül azon műveket vagy műveknek az emlékét érintő gondolatmenethez vezet, amelyek jóllehet nem maradtak ránk, de leírások révén híresekké váltak, és meghatározó toposzai mai művészetfogalmunknak is, „szájról szájra terjednek”. A művészet és az illúzió, a valóság és a látszat összefüggéseit, valamint a művészet mibenlétét érintő Pszeudónak erre az aspektusára, vagy lehetséges értelmezései körére érdemes utalni egy olyan műalkotással kapcsolatban, amely – jóllehet ebben a tekintetben nem egyedül áll Pauer oeuvre-jében – nem maradt ránk, csupán leírások, elbeszélések és elmesélések, visszaemlékezések, valamint fotográfiák nyomán ismerjük. Ráadásul létrehozásának körülményei szintén kiemelt jelentőségűvé teszik, a nagyatádi időszakban készült *Tüntetőtábla-erdő*-höz és a *Mayához* hasonlóan némi legendai légkör veszi körül, s ha nem is elpusztulása tette híressé, e tény hírnevét mindenképpen növelte. Képzletben létezik csak. A pszeudo művek kifejezetten csak a látóknak készültek, mégis egyes vonatkozásaik a vakok számára is érvényesek.

JEGYZET

- 1 Ezzel kapcsolatban bővebben lásd még: Sasvári Edit: „Éljen a Tüntetőtábla-erdő!” *Dokumentumok a Tüntetőtábla-erdőhöz* című írását a jelen kötetben, valamint: Sasvári Edit: Kulturális „idegenrendészet”. A Kádár-korszak belügyesei a rendszeridegen életformák ellen. In: *Rubicon* (Zord Idők. A politikai rendőrség történetéből című tematikus szám), 2002/6–7. 90.
- 2 1978-ban összesen hét művész dolgozott a telepen: Vlagyimir Bujnacsov, Julij Szinkijevics (Szovjetunió), Klaus Messerschmidt (NDK), Jorge Dubon (Mexikó), Bencsik és Pauer mellett a harmadik magyar résztvevő Mizser Pál volt. Lásd Menyhárt László: Művészi „nyitottság” vagy célirányos tevékenység? Monumentális faszobrázat Nagyatádon. In: *Művészet*, 1978/11.14. (Továbbiakban: Menyhárt, 1978.)
- 3 Pauer Balatonbogláron egy rendőri elleni erőszakos fellépése miatt 1973 nyarán szabadságvesztésre ítélték. A kaposvári színház jogtanácsosa, Angyal elvtárs közbenjárására ez év őszén büntetését próbaidőre felfüggesztették és pénzbírságra ítélték. Ebben a helyzetben a színház, ahol szerződéssel már az 1972/73-as évadban rendszeresen dolgozott, védelmet és anyagi biztonságot jelentett a családos Pauer számára, aki a pénzbírságot hét év alatt fizette ki (Pauer közlése 2006-ban). Lásd még: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*. Szerkesztette: Klaniczay Júlia és Sasvári Edit. Artpool–Balassi, Budapest, 2003. 152., 155., 318., 377., 430., valamint Pauer Gyula nyilatkozata Sasvári Editnek 1998-ban (kézirat, 42 oldal, másolat a Pauer Archívumban).
- 4 A meghívott művészek havi ösztöndíjat, szállást, teljes ellátást, anyagot és szerszámot kaptak. Családtagokat és a munkájukhoz szükséges szakembereket is vihettek magukkal. Lásd: Menyhárt, 1978. 15.; Géger Melinda: Nagyatádi Faszobrász Alkotótelep (1975-től). In: G. M.: *Képzőművészet Somogyban 1945–1990*. Somogy Megyei Múzeumok Igazgatósága, Kaposvár, 1998. 54.
- 5 *Möbiusz-kiállítás*. Fiatal Művészek Klubja, Budapest, 1976. jan. 2-től; *Najnowsza Sztuka Węgierska*. Galeria Sztuki Najnowszej, Wrocław, 1976. ápr.; *Expozíció. Fotó/művészet*. Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan, 1976. nov. 24–1977. jan. 31. A részleteket lásd a kiállítások jegyzékében.
- 6 Lásd Beke László beszélgetését Pauer Gyulával 1970 novemberében a jelen kötetben.
- 7 Pauer Gyula mondja. In: Mihályi Gábor: *A Kaposvár-jelenség*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1984. 170.
- 8 Beke László beszélgetése Pauer Gyulával 1970. novemberében, i. m.
- 9 Eleanor Greennek a washingtoni Concoran galériában 1967 októberében megnyílt, *Scale as Content* című kiállítása katalógusába írt bevezetőjéből idézi Gregory Battcock, in: *Minimal Art. A Critical Anthology*. Ed. by Gregory Battcock. E. P. Dutton, New York, 1968. 20–21.
- 10 Meyer, Franz: *Minimal und Post-minimal Art*. In: *Minimal + Conceptual Art aus der Sammlung Panza*. Kiállítási katalógus. Museum für Gegenwartskunst, Basel, 1980. 13–16.
- 11 Lásd a beszélgetést a *Tüntetőtábla-erdőről* a jelen kötetben.
- 12 Dugó Tibor helyi fotográfus saját feljegyzése. Sasvári Edit gyűjtése, másolata a Pauer Archívumban.
- 13 Menyhárt, 1978. 14.
- 14 Menyhárt, 1978. 17.
- 15 Csupán egy példa a székelykeresztúri Gyárfás-ház kertjében található Petőfi fája, amely alatt a költő a fehéregyházi csata után a hagyomány szerint utoljára megpihent.
- 16 Pierre Francastel: Az alak és a hely. In: P. F.: *Művészet és társadalom. Válogatott tanulmányok*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1972. 118.
- 17 Fülep Lajos: Szobrászat. In: F. L.: *Magyar művészet. Művészet és világnézet*. Corvina, Budapest, 1971. 59.
- 18 Kovalovszky Márta: *Emlékműszobrászat*. TIT Füzetek, Budapest, 1978.
- 19 Ernst H. Gombrich: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1972. 230.
- 20 Pozitív példaként említem Jovánovics György kultikus és művészeti szempontból is kiemelkedő *Nyitott Sír szobra* című alkotását, egy „gödörben” elhelyezett, 1956 mm magas, fekete, hatszögletű oszlopot, amely a 301-es parcellában emelt emlékművének egyik fontos eleme, vagy annak „befogadását” tekintve, lényeges mozzanata: „Úgy terveztem meg a rítust, hogy a fekete követ kell megkoszorúzni, holott nem lehet mellé lépni, mert körülötte szakadék van. [...] Én kalkuláltam a test mozgását, amikor megterveztem, hogy egy nyitott valami fölött valamit valamire rá kell tenni, és azt is tudtam, hogy ebben a testhelyzetben még a szobor legnagyobb ellensége is megérti, hogy itt valami szokatlan dologról van szó...” Lásd „... amit ott építettem, az nem politikai mű. Halálmű.” Mihancsik Zsófia interjúja Jovánovics Györgygel. In: *BudaPesti Negyed*, II. évf., 1. sz., 1994. tavasz (*Kultuszok és kultuszhelyek* című tematikus szám), 211.
- 21 Lásd a 10. jegyzetet.
- 22 Erdély Miklós kifejezése. Lásd Beszélgetés a Tüntetőtábla-erdő elpusztításáról. Résztvevők: Beke László, Erdély Miklós, Megyik János, St. Auby. Felvette Szentjóbó Tamás 1979-ben Bécsben. AIFF formátumban, 9 perc 10 másodperc, TNPU-Archívum. Itt köszönöm meg Szentjóbó Tamásnak, hogy a felvételt a rendelkezésemre bocsátotta.