

GONDOLATOM GONDOLATOM TARGYA.
... A CSELEKVES A GONDOLKOZAS TARGYA

S Z I N H Á Z A K E P Z Ő M U V E S Z E T B E N
SZINESZET A SZOBRASZATBAN
" AKKOR ERZEM JOL MAGAM AMIKOR JOL
ERZEM MAGAM " / F Ő H Ő S / H A N G I U L A T K E P E K

AKKOR AMIKOR POMPAS AMDE NODE

FOLYAMATOS ESEMENY-LATSSZATVALTOZAS
KEPLOGIKA MANIPULACIO MINT MODUL / EGYSÉG /
FOLYAMATKEPEK
EGY DOLOG MEGVALOSITASI FOLYAMATÁT
MANIPULACIOK SORA HOZZA LÉTRE
.....
A MEGVALOSULAS TÖRVENYEIT A MANIPULACIOK
SZABALYOZZAK A KIFEJEZŐ TARGYI MAGA A
SZEMELY AKI SAJAT HELYZETEVEL MANIPULAL
CSELEKVESKAPLATESZET / MAYA! RECEPT / MŰTÖRTÉNET
CSELEKVESSEL KÖZÖLT ERZESEK GONDOLATOK
+++++
JELENTESKÖRRE KÖZVETLEN ÁTÉLES ALTAL MEGHATÁ-
SZINHÁZIASÍTOTT KÉPZŐMŰVESZET ROZOTT
CSELEKVES FORMAJABAN KIFEJEZŐDŐ
GONDOLAT A KÉPZŐMŰVESZETBEN -
A KÉPZŐMŰVESZ BLSZAKAD AMŰTARGYTÓL
CSELEKVESSEL HELYETTESITI CSELEKVESMŰES
ALLAPOTLATVANY
CSELEKVES KAPCSÁN JELENIK MEG A KÉPZŐMŰVES
VESZETI GOND O L A T !

Szőke Annamária

„SZINHÁZIASÍTOTT VALÓSÁG”

PSZEUDOELŐADÁSOK, PATHOSFORMELEK
ÉS A MAYA (1978-1981)

A Pszeudo a színházban Pauer kaposvári tevékenységével jelent meg.¹ 1972-től dolgozott a Csiky Gergely színház díszlettervezőjeként, s első munkája Jevgenyij Svarc Hókirálynő című darabja volt, amelyben az állandóan változó, átalakuló háttérrel egy nagy pszeudo-felület alkotta. 1979-ben, a Kassák Lajos Művelődési Házban tartott előadásában Pauer így fogalmazta meg a színház és a Pszeudo kapcsolatát: „A színház eredendően olyan műfaj, amelyik jellegénél fogva tartalmazza a Pszeudo-hatást. A színházban túlnyomórészt közhelynek tűnnek a vizuális érzéksalódások – eleve imitált valóság.”² A Pszeudo színházi funkciójáról Pauer hasonlóan komplex, programszerű módon gondolkodott, mint képzőművészeti munkái esetében: „a színpadon [...] rengeteg lehetőség van [a Pszeudo-hatásra], amellyel nem elsődleges érzéksalódást keltünk, hanem [...] a gondolat, a mondanivaló, a dramaturgia érdekében folyamodunk olyan »csalásokhoz«, amelyek segítségével a nézőnek intenzívebb élményben lesz része. [...] Ezeket a [kifejezéseket, hogy:] csalás, becsapás, stb. idézőjelben mondom, hiszen mindegyiknek az a célja, hogy a néző pontosabb információt nyerjen a valóságról, oly módon, hogy a hazugságot felismerje.”³ Egyes konceptuális filmterveihez hasonlóan⁴, a színházi előadásokkal kapcsolatban is felvetődött a „Pszeudo-effektek” színpadon kívüli alkalmazásának lehetősége, amely az illúziót a mű befogadásának körülményeire is kiterjesztette volna: „Egyéb illúziókat [...] történetesen olyan illúziókat lehet teremteni, amelyek a színpadi határokon is túllépnek. Például téves akusztikai információk[at...]: ismerjük azt a pillanatot a színházban, [hogy] mielőtt felmegy a függöny, a közönség elcsendesedik. Ennek egy speciális hangja, hangulata van, amit lehet utánozni a hangszórókból, s ha ez később történik meg, akkor tévesztés keletkezik.”⁵ Pauer értelmezésében tehát, a színház mint a valóság utánzásának, imitálásának par excellence helye fogható fel, ahol Pszeudo jelenléte az érzéksalódást mintegy megduplázza, s teszi ezt annak érdekében, hogy a néző figyelmét felhívja a látványon/látszaton túli tartalmakra (vö.

mondanivaló). Másrészt a Pszeudo-effektek le is leplezhetik a színház álságát, a nézőt arra biztatják, hogy újra és újra tudatosítsa magában a látottak hamis voltát. A hagyományos színházban eltöltött időszakban nem csak a képzőművészetben kidolgozott Pszeudo-elvnek a színházban való alkalmazására került sor, hanem Pauer saját színházverzióját is kidolgozta: „az egész színházi forma, gondolkodás is ráépíthető a Pszeudo-konceptióra. Ily módon mintegy megváltoztatott valóság, színháziasított valóság [jön létre]. Mintha a valóság jelenne meg a színpadon színházi formában...”⁶ Ha tehát a színház eleve pszeudo (ál-valóság), akkor a pszeudo színház nem más mint valódinak látszó ál-valóság. Ez esetben tehát egy logikailag nehezen követhető helyzetről van szó, amely jól ismert az 1972-es Második Pszeudo Manifesztumból: „a PSZEUDO PSZEUDO is lehet, és a PSZEUDO-PSZEUDO is PSZEUDO, de még a PSZEUDO-PSZEUDO-PSZEUDO is PSZEUDO.” (Lásd ... oldal.) Új színházkonceptiójának megnevezésekor Pauer a „színháziasított valóság” kifejezés mellett a „valóságsszínház”, a „pszeudoszínház” vagy a „képzőművészetszínház” fogalmakat is használta, de végülis az új műfaj a „pszeudoelőadás” elnevezést kapta. Ez az elnevezés jól mutatja, hogy jóllehet Pauer sok ösztönzést kapott a hagyományos színházról, a pszeudoelőadásokban ezek a színházi elemek idézőjelbe kerültek („pszeudizálódtak”), illetve hogy nem csupán a szűken vett színházi előadás, hanem az előadás mint műforma általában vált ezen „színelte” előadások témájává. A „pszeudo” előtag jól jelzi azt is, hogy a Pszeudoval kapcsolatos, eddig a képzőművészet területén megfogalmazott elméleti, filozófiai kérdések, amelyek a művészet mibenlétét (hamis vagy igaz voltát) feszegették, a pszeudoelőadásnak szintén témái lettek, de ez esetben a valóság/létezés és a színlelés/játék kettősége került előtérbe. A pszeudoszínházban Pauer olyan (pillanatnyi) állapotot kívánt elérni, amelyben „a néző [...] már nem tudná, hogy ami a színpadon történik, valóság-e vagy színpadi játék.”⁷ A hangsúly tehát a műtárgyról a

folyamatra, a történetre, az eseményre, vagyis az „élőművészetre” (live art) helyeződött át. Ennek előzményei Pauer korábbi képzőművészeti tevékenységében, a Pszeudo-művekben is megtalálhatók, amennyiben ezek a térbeli képzőművészettől az időbeli művészet felé mutató aspektusokkal bírtak. A pszeudo-szobor „lényegének” megértése szempontjából a befogadó aktív részvétele – a szobor megtapintása – elengedhetetlen; a művek bemutatása (1970-es Pszeudo kiállítás) eseményyszerű, vagy maga a mű (Mobilprojekt) akciószerű volt, s a Pszeudo – túllépve a művészet szűkebb keretein – a „manipulált egzisztencia létét bizonyítja”⁸. A befogadás folyamata mellett, egyes esetekben a mű elkészítésének a folyamata is a mű részévé vált (például: Pszeudo teresség-megszakítás, lásd ... oldalon). A pszeudoelőadások képzőművészeti és színházi motívációira Pauer egyaránt utalt egy Mihályi Gábornak adott interjúban. Érdemes hosszabban idézni, mivel ez az egyetlen korabeli, publikált nyilatkozata pszeudoszínházi elképzeléseiről. Az interjú Mihályi 1984-es A Kaposvár-jelenség című könyvében jelent meg, és – eltérően a könyv tulajdonképpeni tartalmától – elsősorban Pauer képzőművészeti pályáját tekintette át.⁹ Pauer hosszabban beszélt az 1978-as nagyatádi művésztelepen készített munkáiról, így az első pszeudoelőadásról is, s más utalások is arra engednek következtetni, hogy a nyilatkozat 1980/81-ből való, abból az időszakból, amikor érdeklődésének középpontjában a pszeudoelőadások álltak: „A színház egy léptékkal nagyobb, egy dimenzióval több, mint a képzőművészet – mert a képzőművészet is magába tudja foglalni. Ez az a művészet, amely a legnagyobb intenzitással tudja megjeleníteni a valóságot. Mostani kísérleteim ezért a színházzal kapcsolatosak, a valóság színházával vagy a »valóságiasított színházzal«. Vagy még inkább a színháziasított valósággal, ami a valóság megjelenítésének valamiféle felsőbb foka lehetne. Már hosszabb ideje foglalkoztat a gondolat, vajon lehetséges-e pszeudoszínház. Elképzelésem szerint egy olyanfajta valóság kerülne a

PSZEUDELOADÁS

/ MINDIG OLYAN MINTHA
AZTÁN VALAHOGY MEGSEM..../

Kedves Közönség !

Az itt következőkben szeretnék Önöknek a valóságról egy KÉPET mutatni, remélve, hogy a KÉP megmutatja Önöknek a valóságot. Ez a KÉP amely a valóságot ábrázolja, annyiban tér el attól a valóságtól amelyet ábrázol, amennyiben elegánsabb annál, minthogy MŰVESZI VALÓSÁG. Eleganciája abban áll, hogy igazságai nem kényszeríthetők csupán felismerhetők, valóságossága pedig abban, hogy igazságai kényszerítően hatnak, akár felismerjük őket, akár nem.

Mi azt szeretnék, ha Önök erről a MŰVESZI VALÓSÁGRÓL időnként elfelejtenék, hogy KÉP és azt hinnék róla, hogy IGAZI VALÓSÁG.

Kérem ne értsenek félre, mi nem azt szeretnék, hogy Önök az általunk mutatott KÉP MŰVESZI VALÓSÁGÁT IGAZI VALÓSÁGNAK fogadják el, vagy annak tartásuk, csupán azt szeretnék, ha e KÉP által nyújtott élményben részesülve egy-egy pillanatra megfeledkezzenek a valóságról amelyben élnek, figyelmüket a valóság anatómiájára fordítanak melyet előadásunk boncolni kíván.

A KÉP, melyet mutatunk a "PSZEUDELOADÁS" címet viseli. Lehet más címe is, mivel a valóság majdnem minden tulajdonságával rendelkezik, csak hogy mint mondtuk ez a valóság MŰVESZI VALÓSÁG, tulajdonságai tehát különböző formában rejlenek és a valóságnál sokkal elegánsabb, sajátosan hamis integrációt teremtenek, amely azonban

Kedves Közönség !

Ezt a gondolatot nem fejezem be, - lássuk a KÉPET !

Nagyatád, 1978. augusztus

PAUER GYULA

színpadra, amely attól válik színházzá, hogy színház a kerete. Kicsit azt a gesztust ismételné, mint amikor a posztamensre élő ember ül, mondván, hogy amíg a kiállítás nyitva tart, addig ő szobor, tessék őt szemlélni. Az ő jelenléte nyújtja mindazokat az információkat, amelyeket más normális esetben egy kifaragott kődarab ad.¹⁰

Úgy érzem, a színház a szó szoros értelmében végtelen lehetőséget ad a vizualitásra mint kifejezési módra, és ez különösen akkor mutatkozhat meg, akkor érzékelhető, hogyan gondolkodik a színház, ha megszabadul azoktól a kötöttségektől, amelyek a professzionalizmusból erednek. A pszeudoszínház, amire én gondolok, elsősorban hatásmechanizmusok valamiféle egzakt, valamiféle »tudományos« vizsgálatára épülne, nem annyira a hatások learatására törekedne. Tehát például a tapsnak mint ilyennek nemigen volna szerepe, kb. ugyanúgy, mint ahogy a képzőművészetben sem tapsolnak meg egy festményt. Ennek a színháznak az igazságai mélyebb szférában jelennek meg, és nem lenne feltétlenül olyan szorosan összekötve a szórakoztatás igényével. A színpadon üresjáratok lennének, amikor nem történik semmi. De a néző az eseménytelen időszak

alatt sem unatkozna, és nem is bosszankodna azon, hogy ő most unatkozik. Az üresjáratot a gondolkodás pillanatai töltik ki, amikor a nézőnek meg kell fejtenie a csendet, az amlom okát, és ezáltal juthat el ahhoz, hogy megértse az előadás lényegét. A néző a megértés pillanatában élne át az érzéksalódnak azokat a mozzanatait, amikor már nem tudná, hogy ami a színpadon történik, az valóság-e vagy színpadi játék.

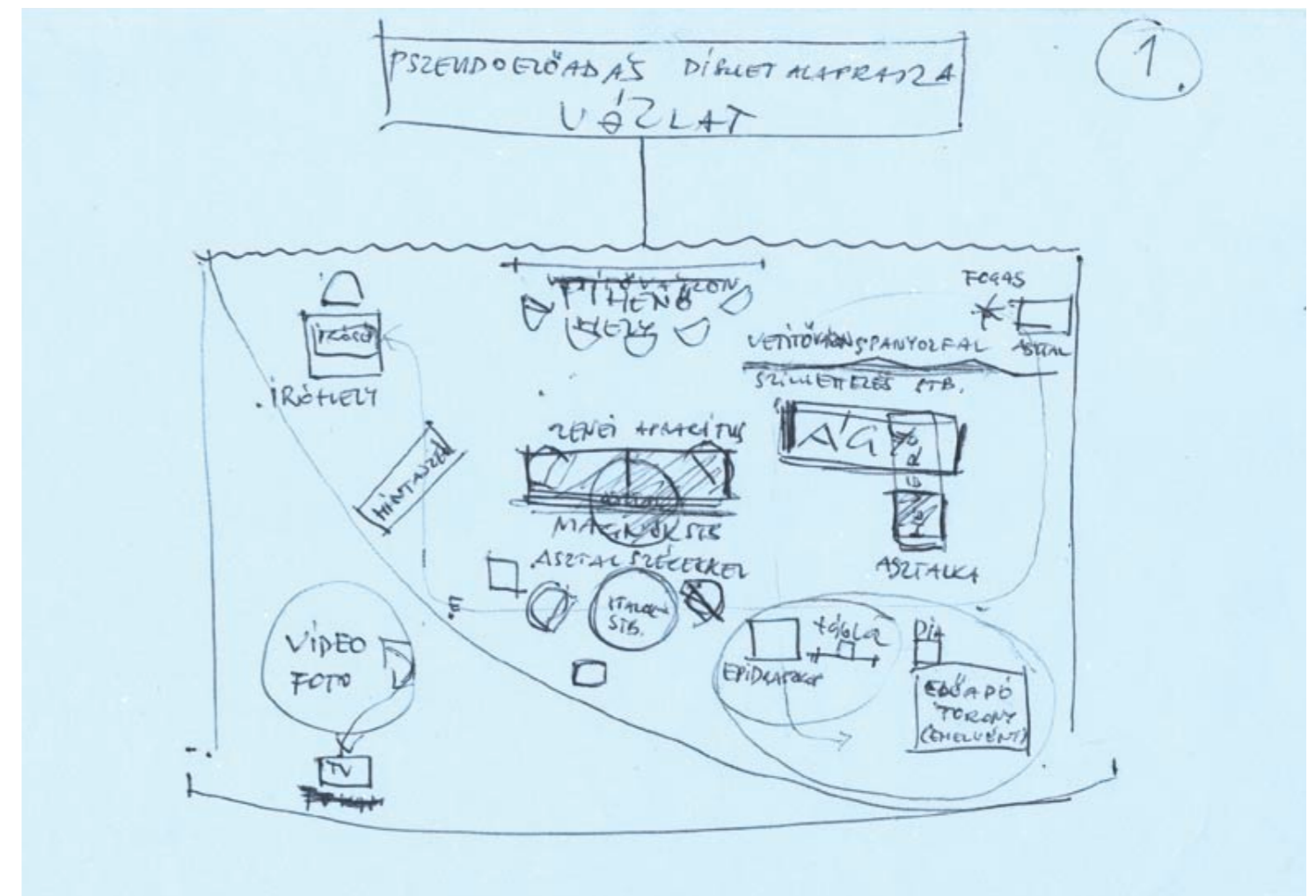
Mi, akik már hosszú ideje ott ülünk a próbákon, majd hátulról figyeljük az előadásokat, magától értetődően el tudjuk különíteni, hogy mi az, ami valóság, igazi történés a színpadon, és mi az, ami játék. A pszeudoszínház a létezésnek, valóságnak és játéknak ezt a kettősségét teremti meg sokkal durvább, hangsúlyozottabb formában.¹¹

„Ilyen pszeudoszínház megvalósítására nyílt lehetőségem 1978 nyarán egy nemzetközi szobrászati szimpozion keretében a nagyatádi művelődési házban, ugyanott, ahol a kaposvári színház előadásait is tartják. De el kell mondanom, hogy az itteni szereplésnek is voltak kellemetlen melléközvényei. [...] A [Tüntető] táblák botránya után a lelkekre kötötték, hogy csak szigorúan didaktikus jellegű előadást tart-

hatok, műsoros estét nem, szex se legyen benne meg politikai jelentésköre se legyen. Tehát gyakorlatilag lehetetlenségnek tűnt, hogy bármit is csináljak. Számomra mégsem tűnt lehetetlenségnek. Három napig bezárkóztam egy szobába és elképzelttem, hogy működne egy ilyen pszeudo jellegű színház. Ennek az elképzelésnek egy didaktikus előadás szintjére egyszerűsített változatát adtam le programként. Négy barátommal, négy munkatársammal¹² elkészítettük az előadás díszletét, szövegét, és ők voltak az előadás szereplői is.

Amikor bejöttek a nézők, mindenki kapott egy szöveget, amely az előadás programját tartalmazta.¹³ Ebben elmondtam, hogy amit látni fognak, az nem maga a valóság, csak egy arról mutatott kép. A szexualitás végül egy szép angolkerülő és egy arccsók erejéig terjedt. Valójában az egész azt kívánta demonstrálni, hogy mivel foglalkozom mint színházi szakember, mint képzőművész és a többi művészeti ág ismerője.

A nehezen elmesélhető előadás illusztrációk sorából állt. Felvázoltunk egy helyzetet, amelyből egy szabályos pszeudo jellegű színházi előadás bontakozhatott volna ki, de itt megálltunk. A közönség soraiban volt egy idősebb





szobrász¹⁴, akit nagyon felháborított, hogy mindig akkor állítottuk le a programot, amikor kezdte élvezni, amikor kezdett színház lenni. Erre én azt válaszoltam, hogy azért álltunk le mindig, mert színházi előadásra nem kaptunk engedélyt. Csak kóstolókat adhattam, amelyek didaktikusan jelzik a pseudo színház különböző lehetőségeit. A szomorú csak az, hogy autentikus szakemberek közül igen kevesen látták ezt az előadást.”¹⁵

A pszeudoelőadásokkal Pauer célja az volt, hogy „a néző a megértés pillanatában él[je] át az érzécsalódásnak azokat a mozzanatait, amikor már nem tudja, hogy ami a színpadon történik, valóság-e vagy színpadi játék.” Egyrészt arra bízta a nézőket, hogy „igazi valóságként” éljék át a látottakat, mégpedig úgy, hogy közben elfeledkeznek arról a valóságról, amelyben élnek, és figyelmet szentelnek a színpadon folyó történéseknek, másrészt a szétszított programban arra is felhívta a figyelmet, hogy amit a nézők látnak, az csupán a valóságról mutatott kép. A valóság azáltal válik „képpé” (vagy színházi játékká), hogy a kerete (vagy a „posztamense”) maga a színház. A pszeudoszínház alaptémája tehát a valódi–nem valódi kettőssége, s ebből a „valódi valóság”, amely a színpadra „került”, egy olyan cselekmény, amelynek résztvevői „a valóság anatómiájával” (a kifejezés a Pszeudoelőadás című szövegből származik) foglalkoztak, valamint a „hatásmechanizmusok valamiféle egzakt, »tudományos« vizsgálatával”. A tautologikus jelleg, amely Pauer korábbi pseudo- és konceptműveit jellemezte, a pszeudoelőadások logikáját is meghatározta: a valódi vagy/és nem valódi határát feszegető kereteken belül az, amire a figyelem irányul, szintén valódi vagy/és nem valódi témájával foglalkozik.

Erre utal „a valóság anatómiája” kifejezés, amely összevethető a „pseudoprogram” Pauer által előadott azon értelmezésével, amelyre 1978 szeptemberében a Nagyatádi Fegyveres Erők Klubjában került sor egy „Rögtönzött előadás” keretében¹⁶: „Tulajdonképpen a probléma lényege: mennyire megbízható az ember szeme mikor a valóságot figyeli. Nem csak a szobrászatban érdekes ez a problematika, ez tulajdonképpen a filozófiában is felmerülhet. Mennyire képes az ember – a 20. századra kialakult, tökéletesedett formában megjelenő ember – megítélni a körülötte lévő valóságot, mennyire képes arról egy igaz képet adni. [...] Lehetséges, hogy a világ, amit én magam körül

látok, nem olyan, mint amilyennek mutatja magát... [...] Az emberi érzékszerv – az ember nagy mértékben az érzékszervei alapján létezik és él – nem alkalmas arra, hogy fölmérje a valóságot. Ezt egy gyűjtőnévvel pszeudoprogramnak neveztem. [...] A pseudo-probléma véleményem szerint egyre fontosabbá válik a valóság kutatásában, [amiben] nem csak a fizikusoknak, kémikusoknak, a kozmonautáknak, hanem a művészeknek is jut szerep... [...] Nem akarom feltétlenül az érzékszerveket megkérdőjelezni (nem elsőrendű a problémában), hanem az érzékszervek által való érzékelésnek a határait igyekszem bizonyítani, hogy tudjuk pontosan, mikor éreztünk el a »határhoz«, meddig bízhatunk meg a szemünkben... [...] A tudatnak is megvannak azok a határai – és itt sokkal izgalmasabb a kijelentés –, ahol a valóságot még megbízhatóan tudja értelmezni. A művészetben belül létrejött a konceptművészet, vagy más néven gondolati művészet, ahol is a probléma nem feltétlenül a vizualitás nyelvén jelenik meg, de mint vizuális probléma kerül felszínre...” A valóság megismerésének filozófiai, sőt világnézeti kérdéseit a Pszeudo mindig is érintette, jóllehet manifesztumszerűen Pauer ennek művészeti vonatkozásait hangsúlyozta. A pszeudoelőadások készítésének időszakában azonban a filozófiai, világnézeti oldal került előtérbe. Jól mutatja ezt a fenti szöveg, és az is, hogy az előadások középpontjában a Maya szobor, illetve a valóság látszataként megjelenő Maya mitikus alakja és a vele kapcsolatos elképzelések álltak (lásd ... oldal). Mielőtt azonban erre rátérnék, nézzük meg, hogyan jelent meg a „valóság-kutatás” az első pszeu-

doelőadásban. A fenti szövegben Pauer az episztemológia empirikus ágának alaproblémáját feszegeti, vagyis hogy a valóságról az érzékszervek útján szerzett ismeretek nem megbízhatóak. Éppen a különböző illúziók a bizonyosságai annak, hogy észlelés révén nem mindig úgy ismerjük meg a valóságot, ahogy az ténylegesen létezik. Az imitatív művészetek mindig is fontos szemléltető példái voltak a valóság megismerésével foglalkozó filozófiai munkáknak¹⁷, s épp ezért mondhatta Pauer, hogy a művészetek a tudományhoz és filozófiához hasonlóan résztvállalhatnak a „valóság kutatásában”. Míg a vizuális érzécsalódásra épülő pszeudo-művekben Pauer a problémát művészetként mutatta be, az első pszeudoelőadásban a tudományos vizsgálódás attitűdjé, a szemléltetés, a demonstráció kapott hangsúlyt. A „valóság-probléma” vizsgálata három vagy négy szinten is megjelent a pszeudoelőadásban. Ezek közül az első „a valóság anatómiája”, a valóság részre szedése, ahogy azt a demonstrációs terek szerkezeti vázlata¹⁸ (Lásd ... oldalon) mutatja, amelyet Pauer az első pszeudoelőadáshoz készített, és amely a későbbi előadások tér- és időstruktúráját is meghatározta. Eszerint a színpad vagy az előadás tere három különböző, de egymással szorosan összefüggő térrészre, az „akció”, a „dokumentáció” és a „didakció”-re oszlott. Jóllehet a fentebbi nyilatkozat alapján a nagyatádi előadás didaktikus jellege külső kényszer eredménye volt, az itt megvalósított hármas felosztás a későbbiekben is megmaradt. A Pszeudoelőadás című szöveghez készített későbbi kiegészítésben Pauer így írta le



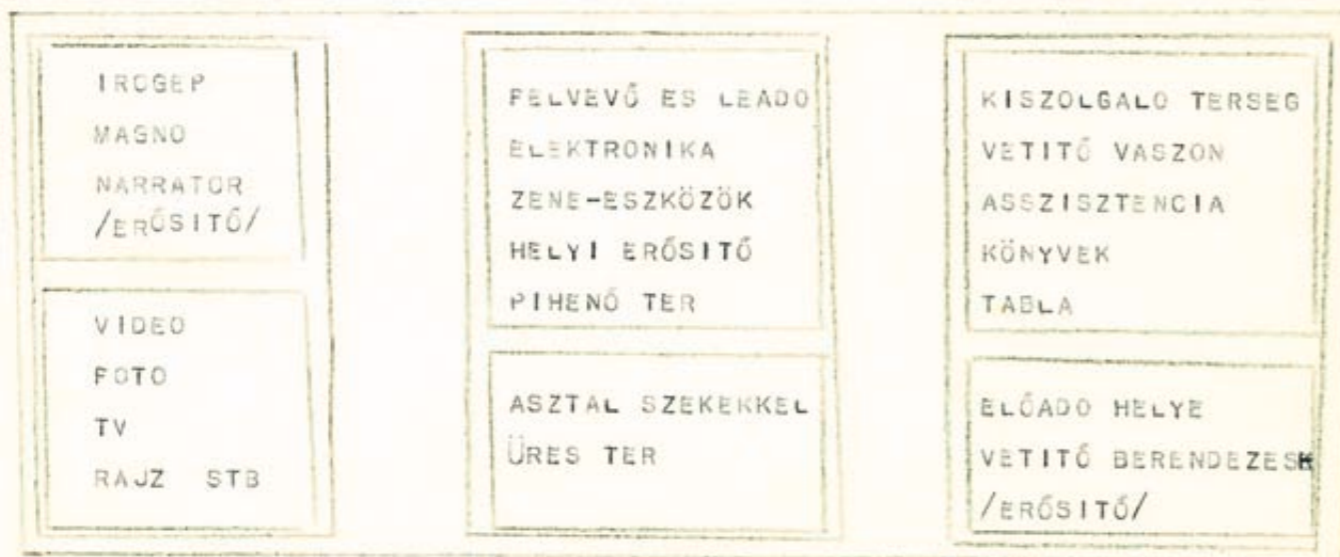
PSZEUDOCÉLÓDÁS

A DEMONSTRÁCIÓS TEREK SZERKEZETI VAZLATA

DOKUMENTÁKCIÓ

AKCIÓ

DIDAKCIÓ



ELRENDEZÉS A HELYI SAJÁTÓSSÁGOKNAK MEGFELELŐEN

AKCIÓ

DISZLET

HATTER-FÜGGÖNY

BUTOR

2 DB ALACSONY
 ASZTAL

KEREK ASZTAL

KAROSSZEK 1 DB

ÜLŐKE 2 DB

HEVERŐ 1 DB

EJJELI SZEKRENY

ALLÓLÁMPA

KELLEK

ERŐSÍTŐ HELYI!

MAGNO ROTOR

DOBGEP

HANGSZOROK

VISSZHANG

PILLEKEVERŐ

4 DB MIKROFON

FURULYÁK

MELODIKA

GITAR CITERA

SZAKSZOFON

TEA KÁVE VIZ

KÖNYV HAMUTARTÓ

LÉTERITETT EGYSZERŰ SZŐNYEG, RAJTA

FOLIA, CSOMAGOLÓPAPÍR, UJSÁGOK

DOKUMENT-ÁKCIÓ

DISZLET

FÜLKE /?/

100X100-AS

DOBGO

BUTOR

IRÓGÉPASZTAL

TONETT SZEK

KAROSSZEK

KOTTAALLVANY

ASZTALKA

KELLEK

IRÓGÉP

PAPÍROK

MIKROFON

[ERŐSÍTŐ] / NAGY /

MAGNO

FENYKEPEZŐGÉP

VIDEOAPPARAT

TV KESZÜLEK LABAKON VAZAVAL

DIDAKCIÓ

DISZLET

VETÍTŐVASZON

100X100-AS

DOBGO

BUTOR

ETKEZŐASZTAL

ISKOLATABLA

ÍRÓASZTAL

TONETT SZEK

KELLEK

JELMEZEK

FOGYÓKELLEK: VIZ,

TEA, KÁVE, SÜTEMENY

SZÍNES KRETA

MIKROFON MAGNO

KEZIRATOK

DIAVETÍTŐ

EPIDIASZKOP

[ERŐSÍTŐ] NAGY!

OLVASÓLÁMPA

SOK KÖNYV SZERTESZET

azt a „képet”, amely a „pszeudoelőadás címet viseli”:

„Egy színpadi környezetet mutat. (Epidiaszkóp: színpadterv, táblázat) Elmondva!

Képzeld el, hogy ebben a környezetben négy, öt, hat ember él. Személyiségük nem a fizikai testüktől függ, hanem attól, hogy éppen mit csinálnak. Tevékenységük három főcsoportra oszlik: értelmeznek, cselekszenek, dokumentálnak. Azok négyen, öten, hatan, akik értelmeznek, azt a négy, öt, hat cselekvőt értelmezik, akik négy, öt, hat dokumentáló számára cselekszik az értelmezni valót. Személyiségüket, magamat is beleértve – tehát – a színpadi környezet határozza meg.

Miből is áll ez a környezet?

Áll egy térrészből, ahol akinek kedve van, DOKUMENTÁCIÓKAT hajthat végre: fotózhat, filmezhet stb.

AKCIÓTÉRBŐL, ahol bárki bármit csinálhat: zenélhet, pihenhet, szórakozhat, dolgozhat stb.

És végül áll egy DIDAKCIÓS TÉRBŐL, ahol bárki előadást tarthat mindezekről vagy bámiről.

Adott esetben a három térrész eseményei külön-külön nagyobb hangsúlyt kapnak társaiknál, így Önök könnyen elveszíthetik tájékozódó képességüket, nem értve pontosan, mit is látnak tulajdonképpen ezen a színpad ezen ezen a színpad ezen a színpadképen. (A három térrész megmutatása.)

Ilyenkor gondoljanak arra, hogy egy PSZEUDO ELŐADÁS nézői, mi pedig igyekezni fogunk kihangsúlyozni a „DIDAKTIKAI BLOKKOT”, ahol mi, mint előadók vagyunk értelmezhetők.

Nem bonyolítom tovább... Kérem, nézzék a KÉPET és mélyedjenek el a részletekben.

Ne feledjék, a PSZEUDO azáltal, hogy hazudik, felismerhetőbbé teszi a VALÓSÁGOT.

(I. zene)

PSZEUDO jellegű zenét hallanak. (Társaim is elismerik PSZEUDO jellegét, bár ők talán más tulajdonságai miatt művelik.)

Most eljártsszuk... (Lassan beindul a zene.)

Mitől PSZEUDO tehát ez a zene?

Attól, hogy egyes tulajdonságai révén összetevészetővé válik valamiféle igazi zenével, jól lehet civilizált kultúránkban a zene nem ilyen. MINDIG OLYAN, MINTHA... AZTÁN VALAHOGY MÉGSEM...

(Akadályoktól való szabadulás [vers].)¹⁹

Az akciótér tehát a valóság naiv megélésének helye volt, a mindennapi tevékenységé, amelybe a semmittevéstől az alkotásig (zenélés) minden beletartozhatott. Itt nem színjáték folyt, ám mivel ez a térrész is a színpadon helyezkedett el, az itt lévők mégis „kiemelt” helyzetben voltak, ami visszahatott viselkedésükre, sőt személyiségükre is: „Személyiségük nem a fizikai testüktől függ, hanem attól, hogy éppen mit csinálnak.” „Személyiségüket [...] a színpadi környezet határozza meg.” A résztvevők nem történetet adtak elő vagy játszottak el, nem személyiségeket alakítottak, akár átéléssel, akár színleléssel, hanem végrehajtottak vagy csináltak valamit. (Jóllehet a történeti mag, mint lentebb látni fogjuk, nem teljesen hiányzott az előadásból.) Az eseményeket dokumentálták, s ennek révén a megtörtént (valós) dolgok dokumentumait hozták létre. Ez elvileg szintén minden elképzelhető eszközzel folyt, jóllehet a film- vagy videófelvételek teljes hiánya, valamint a fotódokumentáció korlátozott volta utólag a rendelkezésre álló eszközök szűkösségét bizonyítja. A dokumentálás leg egyszerűbb módja a szerkezeti vázlat szerint a „narráció” volt, amikor az egyik szereplő élőszóval leírta azt, ami történt. A dokumentálás adat- és tárgyszerű, a valóság egyfajta másolata, azonban még sem maradt meg ezen a szinten; a valóságról készített kép vagy a róla szóló szöveg el is emelkedhetett a merő tényrögzítéstől. Ennek módjára rávilágíthat az, amit Pauer a Maya szobor kapcsán később mondott: „az anyag, amivel a kópiát – a pillanatnyi technikai feltételek mellett – levehetem egy élő nő testéről, textil, amit nem tudok pontosan és

egzakt formában rátapogatni, hogy ne ejtsen ráncot. Ezért kénytelen vagyok [azt] mondani, hogy egy újabb réteget, egy hihetetlenül finom réteget fektettem a valóságra. A gyakorlatról beszélek, költészet nélkül, csak éppen ahogy kifejezem, már költészet: a valóságra ráfektetem egy vékony réteget, fátlyat.”²⁰ Jóllehet a „valóságnak” egyfajta mitizálásáról van itt szó, a fentebbi megfogalmazás jelzi Pauernak a dokumentálásról vallott felfogását. A dokumentálás révén a valóságról egy olyan lenyomat jön létre, amely nem nélkülözi a költőiséget (vagy művésziiséget). Más megfogalmazásban: maga a műalkotás a valóság dokumentuma, illetve a dokumentálás maga alkotás. Épp ezért hívta Pauer e tevékenységet „dokumentáció”, amelynek az eredménye „folyamatdokumentáció”. Ezen elnevezéssel illetve Pauer azokat a sorozatfelvételeket, amelyek egy-egy művének készülsi folyamatát mutatták be (Maya, A Nagyatádi Híres Pszeudo Fa). A dokumentálás és a művészeti alkotás összefüggésének kérdése állt Beke László 1971-es konceptuális akciójának, az Elképzelésnek a középpontjában, amelynek értelmében „a mű = az elképzelés dokumentációja”, és ennek keretében hirdette meg Pauer a Műgyűjtési akciót, ahol a művészeket a saját művüket dokumentáló múzeumi kartoték elkészítésére kérte fel. (Lásd ... oldal.) Pauer 1976-os Filmkoncert című tervének ideája: „Filmet készíteni egy eseményről, amely egyúttal dokumentációját is tartalmazza”²¹ (Lásd ... oldal), s Pauer később, 1984-1985-ben készült héjplasztikáiról, vagyis emberi testekről készült gipszmintáiról is mint „dokumentarista szobraim”-ról beszélt.²² A gipszminta vétel a lentebb idézett, „Most eljártsszuk...” kezdetű szövegben is úgy jelenik meg, mint a pszeudoelőadás egyik fontos jellemzője.

A pszeudoelőadásokban a dokumentálás feladatát leggyakrabban Imre Emma végezte – írógéppel: külön írólapokra vagy kis kártyákra

gépelt rá az előadásban elhangzó mondattöréseket, amelyeket aztán a közönség között „széthordható műként”²³ szétosztottak²⁴, illetve „újrafelhasználtak” az előadások visszacsatoló vagy rövidrezáró jellegének megfelelően. A pszeudoelőadás tehát egyfajta öngerjesztő rendszerként képzelhető el („Gondolati struktúra: / Úgy néz ki mintha tervezett / lenne valójában természete / által megesett megtörtént / általam tudatosan irányított” – olvasható az egyik szórólapon.²⁵): a kezdeti lökést egy egyszerű mozdulat vagy hang is megadhatta, amely a dokumentálás és az interpretálás során folyamatos átalakulásokon ment keresztül, míg nem egy bonyolult rendszer szövetébe ágyazódott, amelyben a nézők – mint Pauer fentebb írja – „könnyen elveszíthetik tájékozódó képességüket”. Ennek ellensúlyozására a résztvevők igyekeztek „kihangsúlyozni a „DIDAKTIKAI BLOKKOT”, ahol [...] mint előadók [...] voltak] értelmezhetők.” A „didakció” az események magyarázatát, értelmezését nyújtotta, jóllehet – a kifejezés szójáték-szerűen utal erre – akció jellegű előadás formájában, amely „rájátszott” a tudományos előadások karakterére (az előadói apparátus eszközei közül az „előadó helye” több alkalommal egy előadói pulpitus volt), de más előadói stílusokat, módozatokat is felidézhetett (predikáció, agitáció, szónoklat, etc). A didakció tehát a történeteknek és ugyanakkor az azokhoz való viszonyulásnak három megközelítését jelentette. Egyrészt, formális eszközei révén, az előadónak a tárgyhöz való távolságtartó, „tudományos” magatartása dominált. Másrészt, akciójellege folytán, a gondolkodás, a reflexió, a folyamatok tudatosítása is részévé vált a játéknak, és így tekintve, inkább feloldódásról és azonosulásról („átélésről”), mintsem elemző vizsgálódásról volt szó. A fogalmi-elméleti reflexió beleérzéssel és átéléssel párosult, a „valóság” élmények keltette belső érzések kifejezésévé vált, amit Pauer pathosformelnek²⁶ neve-

zett el. Harmadrészt egy külső, ironikus szemlélet is „szóhoz jutott”, amennyiben az előadó a beleérző előadásmód kifejezőeszközeinek merőben formai/formális jellegére is rámutatott. Az egész előadást értelmező előadó mintegy saját előadását is elemezte, vagyis – mint Pauer fentebb nyilatkozta – a „hatásmechanizmusok valamiféle egzakt, »tudományos« vizsgálatát” végezte el. Jól példa erre az 1979 végén–1980 tavaszán készült Erőltettek... című pathosformel (lásd ... oldalakon), amelyet Pauer Benczúr utcai lakásán, az ebben az időben működtetett ún. „Zöld Színpad”-on adott elő. A pathosformel egy színes fotósorozat, amely az „Erőltettek...” kezdetű írott szöveg (vers)²⁷ előadásának egyes fázisait fotószekvenciákon örökíti meg. A „folyamatdokumentálás” során Fördös Gyula, aki a felvételeket készítette, csupán bizonyos pillanatokban exponált, amikor Pauer az előadás intenzitását jól kifejező pózokba merevedett. A előadás folyamatát eképp részre szedték szét, aminek az eredménye nem a „valóságról” készített pillanatfelvételek sora lett, hanem önálló kifejező gesztusok elszigetelt képeken megjelenített sorozata. Az egyes képeken olyan „ábrázolásokat” látnak, amelyek a spontán, belülről irányított érzelmek kifejezése és a képmutatás határán állnak. A vizsgálat tárgya éppen ez az – egy általam kreált kifejezéssel élve – „művésített valóság”. Mindeközben az előadott szöveg maga is pont erről a helyzetről szól: hogyan változnak át az ember belső állapota által motivált tettek nem valóságossá, „erőltetetté”, illetve hogyan önállósulnak az egyes cselekedetek és hogyan hat mind ez vissza az ember érzéseire, belső életére. Pauer számos ezidőben írott előadás- vagy pathosformel szövegéhez hasonlóan a szöveg tipográfiája szintén ezt a magával sodró lendületet fejezi ki. A betűk és a szavak mintegy önmaguk formai lehetőségeit írják tovább, s ez visszahat a szavak és mondatok jelentésére is. E szövegfelfogás párhuzamát a Tüntetőtábla-erdő szövegeinél találhatjuk meg, amelyek között a „pathosformel” felirat egy külön táblán is felfedezhető:

Erőltettek és nem erőltettek tettek
ezek a tettek tettettettek
önáltalam elindítottak
elhagyottasodottak elszororúsodottak
Esősödő időben özőnlő közönyös örömök
lettek
a tettek
Valahogyan egyszerre csak feltámadtak

