



megtéltettek
örömtasodottak
lettek
Bekötöttekikötöttebekötöttekikötöttebekötöttekikötötte
Bekötöttekikötöttebekötötte
a lehetőségek (kopotrórsaszín) harisnyatartóját
Csak fel csak fel csak fel csak fel csak fel csak fel
mert megmondattattak s többszörte elfuvattattak
Szintiszta a szintisztaszín tiszta szintisztaszínű mécsfényvilágszínűben lefestetttetettettek
Ahahahaha ahah ah ahahahaha ahah ah ahahahaha ahah ah
lesznek
s ismét megüresedettek
valami feketeszerű csendességgel taláncsak ellehelletettek lettek
elselymesítettek
elselymesített testek szürke selyemfényeste csend
Munalm unalmu nalmunalma munalm unalmu namunalmu nalma
s a szerelem álgýéktesthajlék melege belengette belengette belengette
a tetteket
s lettek ettől pont

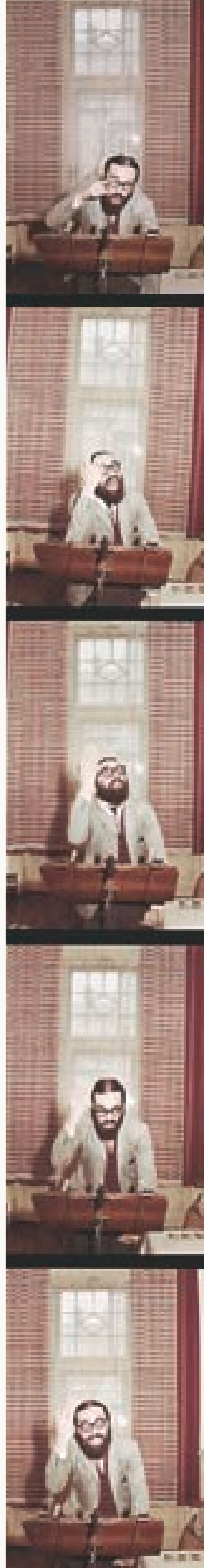
A pszeudoelőadások rögzített keretein belül a történések improvizatív és spontán jellegűek voltak, s emiatt utólagos rekonstruálásuk lehetetlen. Csúpn az előadások főbb témái és azok a szövegek, versek ismertek, amelyeknek Pauer – az Erőltettek-hez hasonlóan – az írott változatát adta elő. Az első pszeudoelőadáshoz írott szöveg fentebb idézet kiegészítésében említett, az Akadályoktól való megszabadulás című versen²⁸ kívül a nagyatádi előadáson előadottakból még három szöveg maradt fenn.²⁹ Ezek közül a Most eljátsszuk mit csináltunk eddig kezdetű az előadást magát értelmező írás, miközben formáját tekintve egy szabadversre hasonlít³⁰:

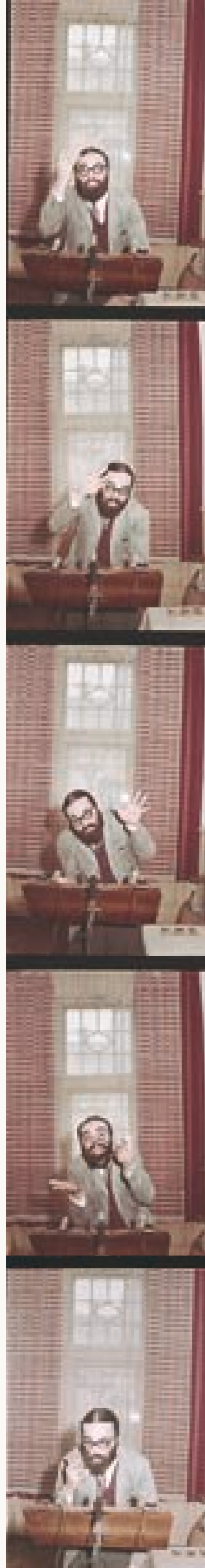
Most eljátsszuk mit csináltunk eddig.
Jókedvű
könnyed magnó-zenélés stb.
Kis munkazajok.
Tehát ez a „Na végre” állapot!
Nincs semmi betegség.
Nem kell elrontani a szertartást.
Nem töprengeni (inkább hülye mint rosszkedvű).

Hangsúlyozom nem színház! Előadás!
Részint zenei, részint képzőművészeti, részint színházi, részint
film, részint konceptuális, részint naturális, részint didaktikus,
részint spont-n, részint unalmas, részint érdekes.
Mindezek az alkotóelemek
részint együtt hatnak,
részint nem.
Tehát részint egy esemény sokoldalú dokumentuma.
Részint egymástól függetlenül született események
motívumrendszerének pszeudizáló hatása.
Részint gipszminta vételi, részint hangjátéki, részint költői,
részint drámai, részint komikus, részint érthető, részint érthetetlen.
Részint hamis, részint valóságos, részint tökéletlen, részint totális.
Részint emberi, részint isteni.
Ilyen előadás még nem volt!
Ez tehát nem is előadás –
Ez pszeudo.
Ez a szöveg a „valóság-kutatás” harmadik szintjéhez is átvezet, amely a színpadon folyó események egészére vonatkozik. A „kis munkazajok” kifejezés a színpadon folyó tevékenység akusztikáját érzékelteti, de egyben utal arra a környezetre is, amelyben a pszeudoelőadások alaptónusa és konkrét elemei egyaránt körvonalazódtak. Az első pszeudoelőadást a nagyatádi művésztelepen töltött két hónapos alkotómunka időszaka előzte meg, amikor a Pszeudo Fa, a Tüntetőtábla-erdő és a Maya szobor készült. Pauer és munkatársai életét munka, pihenés vagy zenélés közben Érmezei Zoltán életképszerű fotográfiákon örökítette meg (lásd ... oldal), amelyek párhuzamba állíthatók a pszeudoelőadás akcióterében látható „képpel”, „ahol bárki bármit csinálhat: zenélhet, pihenhet, szórakozhat, dolgozhat stb.” A mindennapos tevékenységhez a műalkotások készítése folyamatainak a dokumentálása, a készülő művekről folytatott beszélgetések, sőt a pathosformelek³¹ is hozzá tartoztak, és a laza, spontán együttlétek, azok üresjáratának vagy intenzív szakaszainak ritmusa mint idő- és létélmény jelentősége vetekedett a kész műalkotásával. „A képzőművész elszakad a műtárgytól, cselekvéssel helyettesíti” – írta Pauer a Színház a képzőművészetben című „tárgyversében”³² (Lásd ... oldalon). Az alkotói és társas együttlét intenzív élménye

Pauer életében korábban is meghatározó volt. Nem csupán annak a művészeti/társadalmi helyzetnek volt ez a következménye, amelyben Pauer avantgarde tevékenysége folytán belekerült, hanem még ezen belül is számos csoportos együttműködésnek volt résztvevője vagy kezdeményezője. Fontos ebből a szempontból kiemelni az 1970-es Pszeudo kiállítást, amelynek pszeudo-terében a nézőközönség aktív résztvevőként volt jelen, az 1971-es Műgyűjtési akciót, az 1972-es Halálprojektet, a balatonboglári nyarakat, a kaposvári színház alkotóközösségében eltöltött időszakot. A Balatonboglári Kápolna Tárlatok keretében Pauer és Szentjóby Tamás 1972-ben Direkt hetet hirdetett meg, amelynek célját a következőkben foglalták össze: „Lehetőségeink határainak tágítása a direkt-kapcsolatokon keresztül remélhető. / Programunk azokat az eszközöket alkalmazza, amelyek révén visszacsatolás érhető el, azaz a közönség nem kontempláció, hanem aktivitás útján kerül kapcsolatba velük.”³³ Ennek keretében állította ki Pauer többek között a „visszacsatolásra” építő Mobilprojektjét (lásd ... oldal), valamint „agitációs programot” mutatott be, amelynek során a nézőknek felvilágosító jellegű előadást tartott a kiállított művekről.³⁴ A Direkt hét után került sor a Beke László szervezte csehszlovák-magyar művészeti találkozóra, amelynek szintén egy közös mű lett az eredménye³⁵, Pauer pedig mások által készített Pszeudoműveket látott el saját szignójával.³⁶ (Lásd oldal.) A későbbi időszakból, az 1980-as évekből a Szépségakció, illetve P.É.R.Y Puci több alkotót egybefogó fiktív alakja és kollektív műve (lásd ... oldalak) állítható a felsorolás végére, amely jól mutatja, hogy a hetvenes években Pauer érdeklődésének a középpontjában a mű és annak befogadási vagy készítése folyamatának, valamint a műalkotás és az alkotó viszonyának kérdései álltak. Mindez összefüggött azzal, hogy a konceptuális művészetben maga a „művészet”, annak egyes összetevői, elemei és fázisai váltak témává, és Pauer műveiben nem csupán ezen elkülöníthető mozzanatok „analitikáját” figyelhetjük meg, hanem az összetevők több esetben felcserélhetővé váltak vagy azonosultak egymással. A változást jól tükrözi a Pauerról mint művészről készült fényképek is. Míg az ötvenes és a hatvanas években készült fotók a szobrát magányosan faragó vagy amellet büszkén pózoló művészípus képét közvetítik, addig a hetvenes években a művész (vagy szignója) mint saját műve jelent meg, illetve maga

a művész arca vált saját azonosító jelvé, mint ez az egyik Pszeudo kockán, vagy az 1971-ben Balatonbogláron bemutatott pszeudo-röpcédulán látható.³⁷ A sokadmagával együtt dolgozó Pauert mutató fotók nemcsak a szokványos értelemben vett műteremképeknek tekinthetők, hanem ez a kép egyben a készülő művet, annak koncepcióját is meghatározta (lásd a Szépségakcióval kapcsolatos, vagy a nagyatádi felvételeket), és e folyamat logikus következményeként P.É.R.Y Puci, a fiktív művész arcképe már három alkotó arcvonásait mutatta egyszerre. (lásd ... oldal)
E rövid kitérő után, a pszeudoelőadásokhoz visszatérve, összefoglalásként elmondható, hogy a színpadon folyó események egésze azt a valós élethelyzetet szimulálta, amelyben a nagyatádon eltöltött időszak mindennapjai teltek, és ahol a műalkotások készítésének komplex folyamatában egy újabb, elvontabb szintű „valóság-kutatás” is folyt, amelyet az a metaforikus kifejezés ír le, hogy a műalkotást „megvalósítják”. Az idea, a gondolat, az elképzelés megvalósításáról van szó, ám azzal az értelmi módosulással, hogy a megvalósítás folyamata maga vált kiemelt jelentőségűvé, „műalkotássá”, és a műtárgy csak egy eleme volt annak, ami készült. Az idea megvalósításával kapcsolatosak a későbbi pszeudoelőadásokról fennmaradt szórólapok azon mondatai, hogy „Mint ha a múltban létrejöhetett / volna ez a mű... / mintegy előhívom a múltból a / jelenséget ó aktuálisá tett jelenség”; vagy: „...előjön a tudat mélyéből / és realizálódik...”³⁸ Ezek a mondatok a pszeudoelőadásokban központi helyet elfoglaló Maya szoborra és magára az előadásra egyaránt vonatkoztathatók. Az alkotás, a mű „megvalósítása” és a „megvalósulás” szinonimájává váltak, s ezáltal a mindennapok különös jelentőségre tettek szert: a pillanat átélése misztikus jelleget öltött, az alkotómunka szertartás-jellegű lett. Az utóbbira utal a „Most eljátsszuk mit csináltunk eddig” kezdetű szövegben a „Nem kell elrontani a szertartást” mondat, és erre mutat rá az a nagyatádon készült fotó is, amely a „megvalósításhoz” használt eszközökről és számszámokról készült (lásd... oldalon). A tárgyak mint a mindennapok rítusainak, vagy – visszakanyarodva a valóság-kutatás másik metaforájához – mint a „valóság anatómiájának” eszközei értelmezhetők.
„De gyakran a legközvetlenebbül adottat a legnehezebb megragadni, s ez a nehézség elősegíti a mitológiák képződését” – olvashatjuk



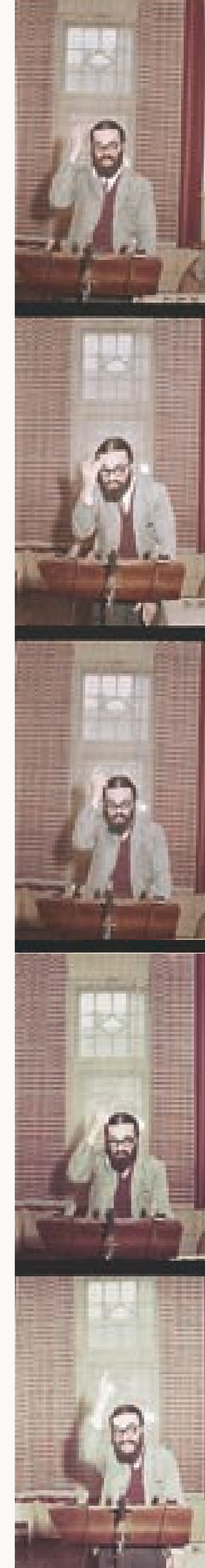


egy helyütt a Watzlawick–Weakland–Fisch szerzőtriásznak a Váltózásról írt könyvében.³⁹ A szerzők a problémák keletkezésének és megoldásának elveivel foglalkoznak, és több meglátással, amelyek a valóságban végbemenő folyamatokra és azok értelmezésére vonatkoznak, érintik a Pauer által a pszeudoelőadások sajátos szerkezetében felvetett, hasonló problémákat. Az egyik meglátásuk a pszeudoelőadások működését kölcsönösen és egymást kiegészítő módon meghatározó életszerű mozzanatok és az azokról való beszéd viszonyával függ össze. A valóság spontán megélése és annak magyarázata – mint a szerzők írják – különböző logikai szinteken megy végbe, amelyek összekeverése paradoxonokhoz és/vagy problémákhoz vezethet. A pszeudoelőadásokban – mint fentebb láttuk – ezek a szintek bizonyos értelemben eleve össze vannak keverve, illetve egymásba vannak folytatva. Például az egyik „szinten” történt, valós és kézzel fogható tapasztalatról – lenyomat készítés – egy másik logikai szinten (vagy jobban mondva: logikailag rövidre csatolt módon) olyan fogalmi leírást kapunk – „egy hihetetlenül finom réteget fektettem a valóságra” – amelyet vagy, mint lehetlenséget, vagy mint költészetet értelmezhetünk. Mint fentebb írtam, az utóbbi, költői leíró mondat esetében a „valóságnak” egyfajta mitizálásáról van szó, vagyis a valóság úgy jelenik meg, mint egy emberi test, amelyre egy vékony réteg, fátyol fektethető. Pauer szövegei között találunk utalást egy sajátos logikára, amely – jelentsen bármit is – talán összefüggésbe hozható a fentebbi rövidre csatolt logikával, s ez a „képlogika” (Színház a képzőművészetben). Egy másik példa már közvetlenebbül a problémamegoldással kapcsolatos. Szó volt róla, hogy a pszeudoelőadások a valóság megismerésének problémájával foglalkoznak, amely a tudomány számára valós problémaként jelentkezik. Watzlawickék szerint a problémák megoldására sokszor oly módon kerül sor, hogy a megoldás azon a rendszeren kívül található meg (a változás azon a rendszeren kívül megy végbe), amelyen belül maga a probléma felvetődött, vagyis megoldásról egy másik logikai szinten beszélhetünk. Épp ezért a probléma megoldása a rendszerből belülről nézve ésszerűtlennek és váratlanoknak tűnik: „Ezért rejtélyes és szélszélyes természetű – látszólag”⁴⁰ – írják, míg a rendszeren kívülről nézve csupán a rendszeren belül uralkodó kombinációs szabályok megváltozásáról van szó.⁴¹

Mindezekkel a Pauer által folytatott „valóságkutatás” egy következő szintjének tárgyalását szerettem volna felvezetni, a Maya szoborét, amely, mint fentebb már többször is említettem, az pszeudoelőadások központi figurája, „csúcsműve” volt. A Maya szobor Maya hindu istennő mitikus alakját és a vele kapcsolatos elképzeléseket képviselte a pszeudoelőadásokban, s egy másik valóságértelmezés szimbóluma volt, mint amellyel kapcsolatban a Pszeudo felmerült, jóllehet a Pszeudoprogramnak egy magasabb szintre emeléseként is felfogható. Pauer a Mayával kilépett az európai kultúrkörből, amelynek keretében a valóságmegismerés problémáját a Pszeudoval programszerűen felvetette és a pszeudoelőadásokban mintegy tudományos vizsgálat tárgyává tette, és átlépett egy másik kultúrkörbe, ahol probléma nem probléma többé (pszeudoprobléma), és ahol a látszaton túli „végső valóság” megismerése nem ismeretelméleti, hanem vallásos kérdés. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az európai kultúrkör értelmében felvetett ismeretelméleti kérdést a hindu kultúrkör keretében oldotta meg, vagy ahogy Pauer fogalmazott az egy tüntetőtáblán: „Éljen a kompozíció, mely a benne rejlő / kérdésfeltevésre a rajta / kívülről való válaszadásban válik művé!” Pauer maga gyűjtötte ki és mellékelte a szoborhoz Baktay Ervin India művészete című könyvből azokat az idézeteket, amelyek a Maya istennő alakjával és a hindu képfelfogással foglalkoznak (Lásd ... oldalt), s amelyek a Maya szobor értelmezési körét kijelölik. Maya a látszat Istennője, annak kifejezése, hogy „...a mindenség, az egész létezés nem az, aminek látszik, ahogyan érzékelésünkkel felfogjuk: minden csupán káprázat, megtévesztő képzetek örvénylése, Májá, Fátyol, amely elrejt a valóságot. Ha pedig minden más, mint aminek véljük, akkor nyilvánvaló, hogy [...] semmire sem mondhatjuk, hogy képtelen és lehetetlen.” A Maya szobor tartalmát tekintve tehát a létezésre vonatkozó meglátások szimbóluma, ám Maya Istennő ábrázolásaként – az idézetek szerint – az ábrázolás módjára is reflektál. A hindu „képtisztelet alapja a jelképesség, a szimbólumok lélektani tartalma, a s bölcs tanokban jártas hívő a faragott vagy festett képet nem téveszti össze a megfoghatatlan valósággal, amit az ábrázolásokon át sejtlemesen igyekszik megközelíteni, belső elképzelésben átélni.” Az a valóság, amit az ábrázolás csak sejtet, a Maya szobor esetében a valóság látszata, vagyis az ábrázolás módja és az, amit a

mű ábrázol, lényegét tekintve azonos természetű. Maya alakjával Pauer a Pszeudo számára azt a témát találta meg, amelynek révén az „európai kultúrkörből” nézve több fokozaton át tautológiák sora állítható fel. Sebők Zoltán a Mayáról írt esszéjében épp erre a „nyugati szemmel” történő olvasatra tett kísérletet⁴²: „[Kiderül], hogy Maya eredetileg pszeudo, méghozzá kétféle értelemben. Egyrészt, mint láttuk, a hindu képtisztelet nem azonosítja a képmást a valósággal – a képmást szigorúan pszeudoszinten tartja, másrészt maga Maya Istennő is pszeudo, vagyis fátyol, mely elrejt a valóságot. Az emberek számára folyton álvalóságot, mondhatjuk, „pszeudo művészetet” termel. Mindezek alapján a hinduizmus világából egy pszeudót halmozó gondolat sor indítható Pauer műhelye felé: 1) Maya Istennő eredetileg pszeudo (is); 2) Maya hinduista ábrázolása hindu szemmel: a pszeudo pszeudója; 3) Pauer Maya-szobor imitációja: a pszeudo pszeudójának pszeudója; 4) a Pauer-féle Maya-szobor különös álruhájának álráncai: a negyedik pszeudoréteg, vagyis a pszeudo pszeudója pszeudójának pszeudója stb...” A Maya szobor mint műalkotás mindezeket a megközelítési lehetőségeket tartalmazza, ám a pszeudoelőadások keretében egy másik aspektusa dominált, az, amelyet Pauer a hindu képfaragónak a művéhez való viszonyáról szóló, Baktaytól vett idézetekben foglalt össze: „a bölcs tanokban jártas hívő a faragott vagy festett képet nem téveszti össze a megfoghatatlan valósággal, amit az ábrázolásokon át sejtlemesen igyekszik megközelíteni, belső elképzelésben átélni. A végső valóság [...] az igaztudást [...] eredményezi az átélésben. De a valóság tiszta ténye az értelem és a szó számára megközelíthetetlen [...] s ezért minden jelkép vagy ábrázolás [...] csak távoli utalással közvethető. [...] A hindu művész az elvont tartalom képletes megjelenítésén keresztül a megfoghatatlan valót igyekezett éreztetni, de nem borult le féltő, vak alázattal a keze műve előtt: a mű maga nem megszentelt tabu, hanem emberi eszmélés és igyekvés eredménye...” (Kiemelések – Sz. A.) A végső valóságnak a mű tehát nem önmagában lezárt jelképe, hanem a művész (és a többi hívő) az alkotás révén a belső elképzelésben, az átélésben képes a végső valóságot meg is közelíteni. Az alkotási folyamat eredménye nem a nyugati értelemben vett (modern) műtárgy, hanem egy olyan kép, amely az ember folyamatos ön- és világértelmezésének, az emberi eszmélésnek az eszköze. A Ma-

ya szobor funkciója a pszeudoelőadások intenzív átéléssel párosuló mindennapiságában, profán szertartásosságában éppen ez volt. Mint az állandóan változó valóság szimbóluma és mint maga is folyamatosan alakuló alkotás egyaránt ellátta ezt a funkciót egy olyan térben, amely a „folyamatos-esemény-látszátváltozások” (Színház a képzőművészetben) színhelye volt. Sebők csak utalt erre, amikor írását így fejezte be: „Pauer számára tehát a szobor értelme bizonyos értelemben kiegyenlítődik a szobor történetével, sorsával. [...] A teljes értelmezés egy végtelen leírás lenne, mely végigkövetné Maya sorsát a történelemben. Elmesélné első létrejöttét, elkészítésének módját, különféle emberek hozzá fűződő viszonyát, megmutatná elszigeteltségében, egy dohos raktárhelyiség sötét sarkában, kitérne budapesti bemutatkozásaira stb, sőt a jövőben sem téveszteni szem elől.”⁴³ Pauer több szövegében összefoglalta és pszeudoelőadásokon előadta ezt a különleges történetet, „az első figurális pszeudoszobor keletkezésének és bemutatásának történetét”⁴⁴, amelyek közül a Receptleírás figurális selyembevonatú tölgyfa-pszeudoszobor készítéséhez és a Maya. A világ első figurális Pszeudo-szobra című e kötetben is olvashatók. (Lásd ... oldalak). Az utóbbiban a mű készítésével kapcsolatos tudnivalók mellett a pszeudoelőadások során át kibontakozó történet dióhéjban így hangzik: Maya „posztamensre csak Pesten került, a Benczúr utcában, tágas műteremszerű szobában, vendégek, »Zöld Színpad«, fehér selyemfátyol, barna flanel, kenderkötéllel lágyan átkötözve, öltöztetve-vetkeztetve, lassan beszelgetve róla hajnalig... [...] 1979-ben Maya a Nemzeti Galériában. Pszeudo-előadás (figurális Pszeudo-szobor szakmai bemutatója): kapkodás, késés, tompaság. [...] Végül fontos lehet még az, hogy a nagyatádi Pszeudo-előadásban Maya mint felöltöztetett próbababa jelenik meg elkészületlenül, vagy hogy a Kassák Házi előadás csúcsműként tárgyalja, de nem mutatja be. Viszont már a Nemzeti Galériában tartott előadásban – jóllehet késik egy órát – készen látható mint figurális selyembevonatú Pszeudo-szobor. Leleplezik és csak a Bercsényi Klubban készül el teljesen mint Pszeudo-előadás: Maya hasadás... Ezt semmiképpen nem szabad mellékesnek tekintenie annak, aki komolyan meg akarja érteni ezt a káprázatos tárgyat.” A fentebb írtakon kívül, a nagyatádi előadásról Pauer visszaemlékezései nyomán még tudha-





tó, hogy az előadás elkezdése előtt a színpadot fenyőillattal illatosították; a színpad padlója csomagolópapírral volt fedve, mivel az előadás folyamán a résztvevők egymást festékekkel fújták be. Az előadás végén a kompresszor szelepét valaki kihúzta, és kiáramló levegő a papírt széttépte. Az előadás végén sor került egy „függönytáncra”, amikor is a színpad függönyét zenére fel- és lemozgatták. A „valóság” metaforikus többrétegűségének analógiájaként tehát számos valódi, bár különböző konzisztenciájú anyaggal vonták be a környezetet és egyes elemeit, a későbbiekben elsősorban a Maya szobrot magát. A Maya szobor illuzionista selyembevonata fölül fehér selyemfátyol, barna flanel és lágyan megkötött kenderkötél került, s a pszeudoelőadások keretében e rétegekből fokozatosan bontották ki a fizikai értelemben tovább már le nem csupaszítható, látványosan azonban egy újabb selyemréteg által fedett női alakot, aktot. Ez a „levetkőztetés” vagy „leleplezés” a pszeudoelőadások komplex szerkezetében nem csupán jelképes mozzanat volt, hanem a megtapasztalás révén elősegítette annak a felismerését, hogy – Pauernak egy szórólapon fennmaradt megfogalmazását alapul véve – a jelenség többrétegűségében a „szobor–ember–mítosz–történet” összefüggés többszörös áttételei tárulnak fel.⁴⁵ A megfoghatatlan valóságot takaró rétegek fokozatos lefejtésében résztvevő ember nem csupán a belső átélésben közelít a végső valóság felé, hanem egyben önmaga feltárását is végzi. Személyisége teljesen feloldódik abban, amit csinál, s ebben az átlényegülésben vagy át-szellemültségben az is sejtethetővé válik, hogy „az igazi valóság a szereplőben és a nézőben lapít”.⁴⁶

Az átéléssel történő megtapasztalás a misztika és a vallás területéhez tartozik, és „az értelem és a szó számára megközelíthetetlen”. Az értelem és a szó birodalmából a megnyilatkozás birodalmába való átmenet olyan állapotváltozással jár, amely spontán megy végbe, és magyarázat nincs rá. A változás mintegy ugrásszerűen megy végbe, és épp ezért képzelhető a két birodalom közé valamiféle hasadék vagy rés. A Maya szobor értelmezésével kapcsolatban a rés vagy hasadék nem csak ilyen elvont értelemben volt jelen, mivel a faszobor 1978 őszén valóban meghasadt. A véletlen, jobban mondva a fa anyagi törvényszerűségei adta változás nem rögtön vált a szobor jelentését meghatározó tényezővé, csupán az 1980. április 15-i Bercsényi Klub-beli, negyedik pszeu-

doelőadás viselte a Maya hasadás címet. Pau-er fentebb úgy fogalmazott, hogy a Maya ekkor „készül el teljesen mint Pszeudo-előadás”. Két szöveg is fennmaradt a Maya hasadásával kapcsolatban⁴⁷, s ezek közül az egyik vers, amely lírai képekben meséli el egy lány megejtését / meglesését egy pillangó által egy kerítés szálkás deszkapalánk hasadékán át, miközben a többértelmű szöveg Mayára, Buddha anyjára is utal, akinek méhében „a leendő »Buddha« fehér elefánt képében hatolt be” (Baktay), valamint a vers végén egy hasonlat formájában utal a Maya szoborra is:

„[...] Valahogyan olyan szép lett ahogyan oda állt s a hasadásra tapasztá tekintetét – és hogy éppen annyira fújt csak a szél

S a meglesett a meg és meg és megesett lány szoknyája Maya épphogy csak meglibbentődött egy icit Ó én jószágoste nem

Te nem

Te nem is tenem tenem iste nemis voltálmár ott talán

A lány is káprázat volt csupán mozdulatlan? Fátylas – nem lebbent egyáltalán a szoknyája se neki?

Nem láthattad de majd egy szép kis csendes estén elmesélem neked

[...]

Elmesélem majd a hasadást

Gyapjúsürke pamutzokni puha meleg versbe szedve

Pirosodó délután valamit iszogatva egy csöndes tavaszon

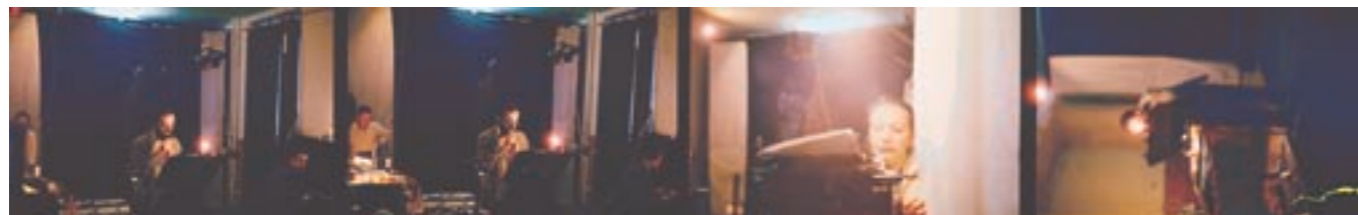
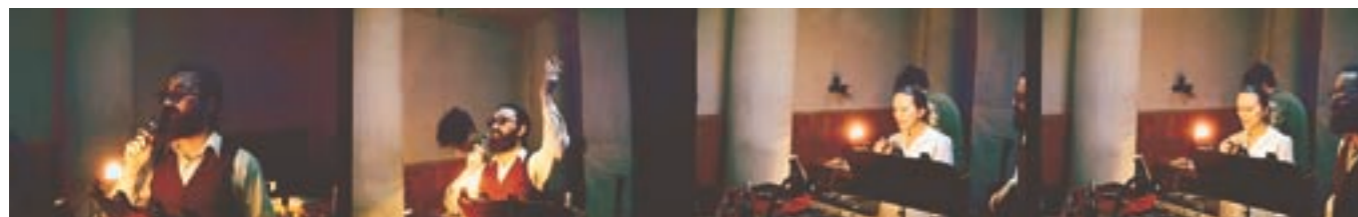
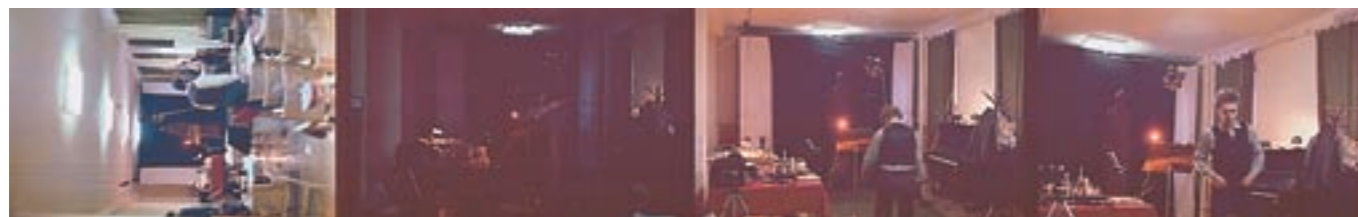
S te vászonba csavarod a maradék kenyeret hogy hoogy ho h

hogy ki ne száradjon virradat előtt mint selyem bevonatú faszobrok

hasadozó tölgyei langyos tavaszi este pattogva Rets–tecssss [...]

A hasadás, amely kettészakította az illuzórikus selyemréteget, és bepillantást engedett a faszobor valódi anyagába, az igazság feltárlásának aktusaként a szobor mitikus történetének része lett. „Megvan rajta az a rés / vagy hasadék, amin / belelát az igazságba” – olvasható az egyik szórólapon.⁴⁸ Az eseményről való beszéd egyfajta ellágyult ezeregyéjszaka hangulatban képzelhető el, másrészt olyan előadás formájában, amely „nyúlfarknyi időre roppant nagy odafigyelést igényelne”⁴⁹ a hall-



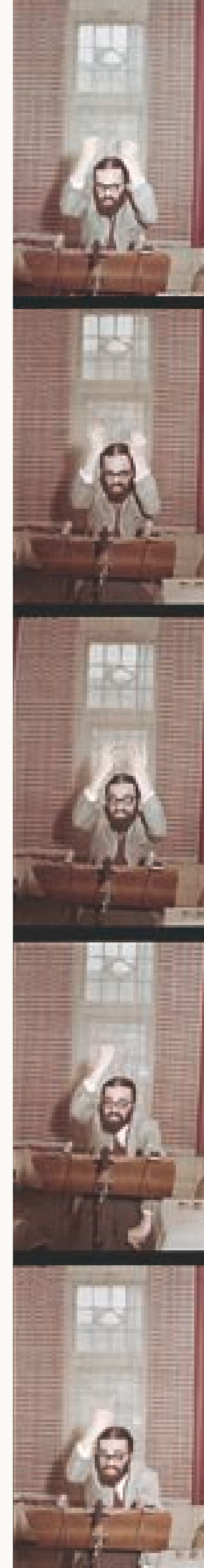


gatóságtól. A Bercsényi Klubban előadott szövegben (lásd ... oldalon) az előadó, aki magáról mint az igazság birtokosáról beszélt, folyamatosan kísérletet tett arra, hogy a közönséggel való pillanatnyi szellemi egyesülés állapotát elérje: „Hasadás: képzőművészet melynek érzékcshalódás a tárgya vagyis a tárgy tárgya tárgyalására támadt kedvünk ezért most állíthatom kivételesen erre az egyetlen alkalomra és igazán még ráfoghatóan sem mindössze néhány percről lenne szó hosszú időre icurka-picurka figyelmüket kérem önöket legyenek olyan szívesek figyeljenek kérem rám én aki a tökéletes igazság bírót birtokolom a teljesen tökéletes igazságot és egyáltalán nem vagyok szűkmarkúnak mondható még sohasem voltam ilyen hosszadalmas ha azt akartam elérni hogy rám is figyeljenek hogy egy kicsit rám kérem végre natehát én aki mint mondtam már mi nek vagyok birtokában több éve fog fog foglalkoztatni kezdett ez ha a hall hallatlanul különös kellőképpen mely és mégis nagyon szellemes valóság szemléletmód elgondolkoztam vagy talán el is meredtem...”⁵⁰ Az előre, gépirással megírt szöveg botladozásainak, megbicsaklásainak, lapszélről lapszélre futó végtelen sorainak megfelelően, az azt előadó Pauer mintegy állandóan gondolatai szövevényébe csavarodott, mondatai habogásba fulladtak, példázva a nagy pillanatról való beszéd képtelenségét. Az ismétlések és a töredékszavak ugyanakkor ritmikus felfokozásokra adtak lehetőséget, és az előadás végülis önálló, költői-zenei hangépitményévé vált. Az értelemhez szóló előadás helyett egy látszólag értelmetlen hangalakzat jött létre, amely kiegészülve az előadónak a saját belső állapota által meghatározott látványával, komplex akusztikai és vizuális formában kínálta fel magát az intuitív megértés számára. Az előadást a spontán reakciók és az előre lefektetett, leírt szabályok egyaránt meghatározták, és ez megegyezett azzal, amit Pauer a Maya hasadásával kapcsolatban mondott: „A szobor törvényszerűségei / alatt azokat a jelenségeket / értem, amelyek az előállítás / következményeként létrejöttek”; „Egyetlen esetlegessége / sem hiábavaló fölösleg / és / egyetlen törvényszerűsége / sem kizárólagosan meghatározó”; „Esetleges törvényszerűsége / törvényszerű esetlegességek”⁵¹

A „valóság-kutatás” egy újabb, negyedik szinten a fentebb leírt kinyilatkoztató, elmesélő, eltévelyedő és elrövedő előadásnak a képi ábrázolásai, a pathosformelek által ment végbe.

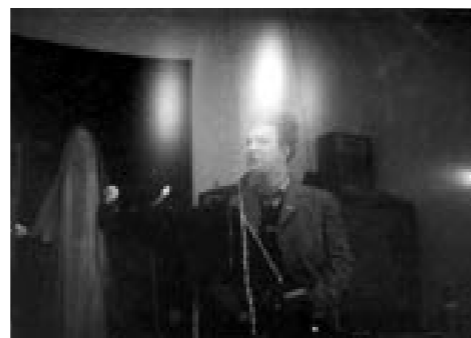
Ezekről, és a vizsgálódás módjáról már volt szó a Bercsényiben is előadott Erőltetettek című szöveg és fotósorozat kapcsán. Itt csupán azt hangsúlyoznám, hogy a pathosformellekkel Pauer annak a töredékes azonosulásnak a valóságosságát is megkérdőjelezte, amelyre a pszeudoelőadásokban kísérlet történt. A pathosformelek vizuális kifejezései annak, amit Pauer a Bercsényiben előadott Hasadás-szöveg befejező soraiiban így fogalmazott meg: „A tökéletesség tehát e világban, mint lehetőség, nem létezik, hacsak meg nem szűnik, akkor pedig ne is keressük, tehát minden a tökéletességből ered, de semmi nem tökéletesség ám! Mi minden formát tartalmaz, legfeljebb másolata a tökélynek, a megvalósulatlanak, ami viszont ellentéte a tökéletlenül megvalósultnak. Ne kerteljünk, a tökéletes forma nem megvalósult, ábrázat nélkül létező, megvalósítható ábrázata másolat, már sokat már sokakat megtévesztett a fonák helyzet.”⁵²

A pathosformelek értelmezhetőek olyan spontán állapotváltozásokról készült felvételekként is, amelyeket az intenzív tapasztalat vagy annak képzeletben történő, belső átélése váltott ki. A képek amelyek valami olyasmiről számolnak be, ami szóval el nem mondható. A valóság, miként a Maya vagy egy pszeudo alkotás, „minden rétegében természeti spontán / jelenségek által hat”⁵³, s ez újabb és újabb belső állapotváltozáshoz vezet, amelyről a külső szemlélő a gesztusok és mimika révén alkothat képet. Pauer szavával élve, az, amit a látunk – „állapotlátvány” (Színház a képzőművészetben). A kifejezések természetéhez azonban az is hozzátartozik, hogy mímelhető, és a színjáték útján előállított, kimerevedő póznak tulajdonított kifejezés szinte megkülönböztethetetlen lehet az egy-egy felfokozott pillanatban átélt állapot kifejeződésétől az arról készített felvételen. A tipikus, a sematikus vagy az éppen ideálisan elvárt viselkedés egy-egy jelenséggel kapcsolatban szintén visszahathat belső állapotunkra és gesztusainkra, amelyet egy élmény bennünk kivált. Pauer pathosformelei ezeknek – a művészet történetében már rég óta kutatott – összefüggéseknek egy-egy aspektusával foglalkoztak. Az 1978-ban Nagyatádon készült Táblaerdősítés (lásd ... oldalon) fotósorozat a monumentális mű elkészítésének magasztos feladatát tudatosító munkás szoborszerű pózain ironizál. A szintén ez időből származó A Fa megtekintése pathosformel (lásd ... oldalon) a Nagyatádi Híres Pszeudo Fa című szobor kiváltotta érzések sorozatát mu-





tatja, amelyek a mű pseudo-jellegét fokozatosan felismerő nézőben mennek végbe. Maga a Fa még nincs a helyén, Pauer mintegy megelőlegezi a mű befogadásának ideális módját. 1980-ban készült a Tudathasadás című pathosformel, amely kis- és monumentális méretű, barnított fotósorozat-változatokban is ismert Tudathasadás I. (Átváltozás) és a Tudathasadás II. címekkel.⁵⁴ Az egyik nagyobbik verzió látható volt az ötödik Pszeudoelőadáson, amely Képzőművészetszínház alcímet viselte (Derkovits Ifjúsági Központ, Budapest, 1981. november 5.). A felvételeket ez esetben is Fördös Gyula készítette, és készülés folyamatát gépirással dokumentálták. A pszeudoelőadások dokumentációihoz hasonló módon keletkezett, "Kiment a fürdőszobába" kezdetű szöveg önálló írásműként szintén a Tudathasadás címet viseli.⁵⁵ (A képeket és a szöveget lásd az ... oldalakon). A pathosformelen a szövegben is leírt, különböző előkészületi fázisokat mutató beállításokat látjuk a fésülködéstől a nyakendőkötésen át a zakó felvételig, miközben – a szöveg szerint – a fotós instruálása is folyt. Ezután Pauer egy másik szöveget adott elő, illetve Leonardóról, a művészeiről, és egyes jelentős műveiről beszélt, miközben előre megbeszélte vagy saját maga eldöntötte pillanatokban pózokba merevedett. Az előadás nem nyilvánosság előtt, színpadon, hanem műtermi (otthoni) körülmények között folyt, másrésztől viszont hasonló előadások zajlottak a Pauer Benczúr utcai lakásán 1979 vége-1980 nyara között működő – fentebb már említett – „Zöld színpadon” is. Az 1978 és 1981 között nyilvánosan megtartott öt pszeudoelőadás közötti időszakokban Maya története és a köré szervezett mindennapok egy intim, de sokak számára nyitott közösségben folytatódtak.⁵⁶ A „Zöld színpadon” adta elő Pauer 1980-ban az Átváltozás székke című, humoros akcióját (lásd ... oldalakon), és szintén a Benczúr utcában készült 1980 elején a Rajzolóművész című fotóakció, amely a pathosformelek egyfajta leágazását jelenti. Ez esetben Pauer nem merevedett pózokba, hanem egy villámgyors rajzolás akciót bonyolított le (a szoba falának domborulatairól frottázst készített), amelynek során egy önmaga és műve jelentőségének tudatában levő művész gesztusait utánozta, aki az őt megörökítő fényképezőgépnek megjátssza magát.⁵⁷ (Lásd ... oldalakon.) Ez esetben pillanatfelvételekről van szó, amit jól mutatnak az egyes képeken elmosódó mozdulatok homályos foltjai, amelyek a felvételekből



összeállított képsorokon a ködös káprázat jellegével ruházzák fel a művet. Végezetül a Metamorfózis című, és címevel Pauer egyik 1966 és 1968 között készült plasztikájának (lásd ... oldalakon) az elnevezését is felidéző akciót említeném, amelyet Pauer 1981-ben adott elő a MAFILM által szervezett Smink Fesztivál keretében⁵⁸ egy 1977-es ötlete alapján. A hagyományos színészi álcázás vagy átváltoztatás témájára Pauer body art-jellegű munkát készített, amelyben a Maya szobor és a pszeudoelőadások által felvetett „leleplezés” motívumát mutatta be a saját testén. A valóságfeltárást önmagára kiterjesztő gesztussal Pauer azt a korábbi kijelentését demonstrálta, hogy „az igazi valóság a szereplőben és a nézőben lapít”⁵⁹ Ebből a szempontból ironikusnak is tekinthető, ahogy a body art repertoárjában gyakori hajvágási procedúrát asszisztensei (Érmezei Zoltán és Pauer Henrik) a sminkesek vagy a fodrászok szertartásosságával végrehajtották. Pauer életében ez a szertartás azonban több volt mint paródia. Fokozatosan szabadult meg



az önmagáról korábban kialakított művészképet és művészetét is meghatározó szakállától és hosszú hajától, fokozatosan kapott új, csupasz arcú kinézetet, míg nem fejről az utolsó hajszálat is leborotvtálták. Végezetül, önmaga valós lényének kétségbeesett feltárásaként, mint egy belülről jövő kényszernek engedve, letépte arcáról a bőrt. A drámai erő, ami az akcióról készült utolsó képkockákból nem hiányzik (lásd ... oldalt), csupán a színészi játéknak és a sminknek volt köszönhető, és átvezet Pauer későbbi pályafutásához, azon szerepek sokaságához, amelyeket a nyolcvanas évektől kezdve különböző filmekben eljátszott.⁶⁰ A fontos azonban az, hogy végülis amit látunk csupán kép, miként végső megközelítésben (az előadás kezdetén kiosztott tájékoztatóban jelzett módon) a pszeudoelőadás is „csak” egy képet mutatott a valóságról a nézőknek. Ám, ha egy képből „drámai erőt” érzünk, akkor az a maga módján ott is van. A Maya története a szobor múzeumba kerülésével szakadt meg, 1982-ben vásárolta meg a

