

S Z I N H Á Z A K É 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 J A R A T K E P E K

AKKOR AMIKOR POMPAS AMDE NOCE

FOLYAMATOS - ESEMENY - LATSSZATVALTOZAS
KEPLOGIKA - MANIPULACIO MINT MODUL / EGYSEG /
FOLYAMATKEPEK
FOLYAMATKEPEK
EGY DOLOG MEGVALOSITASI FOLYAMATAT

MANIPULACIOK SORA HOZZA LÉTRE

A MEGVALOSULAS TÖRVENYEIT A MANIPULACIOK
SZABALYOZZAK A KIFEJEZŐ TÁRGYI MAGA A

SZEMELY AKI SAJAT HELYZETEVEL MANIPULAL

CSELEKVÉSKÉLTESZET / MAYA! RECEPT / ÚTÖR TÉNÉT
CSELEKVESSEL KÖZÖLT ERZESEK GONDOLATOK

+++++

JELENTESKÖRÉ KÖZVETLEN ÁTÉLES ALTAL MEGHATÁROZOTT
SZÍNHÁZIASÍTOTT KÉPZŐMŰVESZET

CSELEKVES FORMAJABAN KIFEJEZŐDŐ

GONDOLAT A KÉPZŐMŰVESZETBEN -

A KÉPZŐMŰVESZ BLSZAKAD A MŰTÁRGYTÓL

CSELEKVESSEL HELYETTESITI CSELEKVESMŰES
ÁLLAPOTLATVANY

CSELEKVES KAPCSÁN JELENIK MEG A KÉPZŐMŰVES
VESZÉI GOND O L A T !

...GONDOLATOM GONDOLATOM TÁRGYA.
A CSELEKVES A GONDOLKOZAS TÁRGYA

Színház a képzőművészetben (tárgyvers), 1980 (Szjsz185)

Szőke Annamária

„SZÍNHÁZIASÍTOTT VALÓSÁG”

PSZEUDOELŐADÁSOK, PATHOSFORMELEK
ÉS A MAYA, 1978-1981

1978-as nagyatádi tartózkodása alatt dolgozta ki Pauer a „pszeudoelőadás” koncepcióját, s ugyanitt, 1978 augusztusában került sor az *I. Pszeudoelőadásra*, amelyet 1981 őszéig, különböző budapesti helyszíneken, még négy követett,¹ és a nyilvános bemutatók között Pauer budapesti műteremlakásában, szűkebb körben is folytak előadások. A *Maya* szoborral és a szintén 1978-ban kialakított másik új műfajjal, a „pathosformel”-lel szoros összefüggésben álló pszeudoelőadások Pauer művészetében egy egységes korszakot jelentenek, jóllehet a pszeudoelőadások és az azok középpontjában álló „Maya-élmény” hatása későbbi munkáiban is meghatározó elemként tűnik fel. A pszeudoelőadások időszakában a Kaposvárról Nagyatádra, majd Budapestre költöző Pauer a Nemzeti Színház díszlettervezője, élettársával, Imre Emmával, aki a *Maya* szobor modellje, a „Maya-élmény” női aspektusának ihletője és a pszeudoelőadások egyik résztvevője volt, ideiglenes és átmeneti lakásokban lakik, amelyek a magán- és a társasági élet, valamint az alkotás színterei is egyben. Ebben az időszakban Krisna-tudatú baktákkal (szerzetesekkel) kerül kapcsolatba, olvassa a *Mahábháratát*, a *Bhagavad-gítát*, jógázik, és intenzíven foglalkoztatja az az életvezetési gyakorlat, amely az időben létezés, a profán cselekvés és a mindennapok ritualizálására törekszik. Jóllehet katolikus neveltetésével és hitével egy idő után a Krisna-tudatosságot nem tudja összeegyeztetni, a keleti tanok általában nagy befolyással voltak világnézetére és művészetfelfogására a hetvenes évek közepétől kezdve, mint ezt a *Maya* szobor témája és a szoborhoz mellékelt kommentárjai is mutatják. A körülöttünk lévő valóság látszatvoltának hangsúlyozása és egy mögöttes, transzcendens „lényeg” vagy „igazság” megtapasztalásának lehetősége, amit a hindu filozófia és vallásos gyakorlat kínált, a Pszeudo gondolatkörének egy újabb „terepét” jelentette a számára.

A pszeudoelőadások előzményei

A valóság megismerésének filozófiai kérdéseit a Pszeudo mindig is érintette, jóllehet mani-

fesztumszerűen ennek képzőművészeti vonatkozásai álltak az előtérben. 1978 szeptemberében a Nagyatádi Fegyveres Erők Klubjában tartott rögtönzött előadás keretében azonban Pauer már bővebben beszélt a Pszeudo-programról az oldaláról is: 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 Pszeudo-programnak neveztem. [...] A Pszeudo-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 megbizonyítani, hogy tudjuk pontosan, mikor érkeztünk 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...² Ebben az előadásban Pauer az episztemológia empirikus ágának alapproblémáját érinti, vagyis azt, 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 munkáknak, s épp ezért mondhatta Pauer, hogy a művészetek a tudományhoz és filozófiához hasonlóan részt vállalhatnak a valóság kutatásában. Míg a érzéksalódásra épülő pszeudo művekben a „vizuális problémát” szemléltette, a „pszeudoelőadásokban” a valóság/létezés és a színlelés/játék kettőssége került előtérbe. A hangsúly a műtárgyról a folyamatra, a történetre, az eseményre, vagyis az élőművészetre helyeződött át. Ennek előzményei Pauer korábbi képzőművészeti tevékenységében is megtalálhatók, amennyiben ezek a térbeli képzőművésztől az időbeli művészet felé mutató tulajdonságokkal vagy mozzanatokkal bírtak. A pszeudo szobor lényegének megértése szempontjából a befogadó aktív részvétele – a szobor megtapintása – elengedhetetlen; a művek bemutatása (1970-es *Pseudo* kiállítás) eseményeszerű, vagy maga a mű (*Mobilprojekt*) akciószerű volt, s a Pszeudo – túllépve a művészet szűkebb keretein – a manipulált egzisztencia létét bizonyítja.³ A befogadás folyamata mellett, egyes esetekben – mint például a *Pseudo tehetségmegszakítás* című akció és fotósorozat esetében – a mű elkészítése is a mű részévé vált. A Pszeudo-problematikának a színházi előadással való összekapcsolására a kaposvári Csiky Gergely Színháznál díszlettervezőként eltöltött fél évtizedet követően került sor. A színház eredendően olyan műfaj, amelyik jellegénél fogva tartalmazza a pszeudo hatást. A színházban túlnyomórészt közhelynek tűnnek a vizuális érzéksalódások – eleve imitált valóság – mondta Pauer 1979-ben.⁴ Ugyanakkor nem csupán a becsapás vagy a pszeudo effektusok, hanem a színpadon megjelenő valóságos tárgyak és mozzanatok közvetlen hatása is foglalkoztatta a díszlettervezés során. A kaposvári színháznál 1972/73-tól eltöltött időszakban, a progresszív vidéki színház viszonylag zárt közösségében Pauer munkája során nap mint nap szembeülhetett a színészi előadóművészet alapkérdéseivel, illetve az ezekkel kapcsolatban az ott dolgozó rendezők és színészek által megfogalmazott gondolatokkal, nem is beszélve a kor-

szerű színjátszás, színjáték és színház funkciójának napirenden lévő aktuális kérdéseiről. Pauer maga is hozzájárult a színház ezen legendás időszakában a „kaposvári arculat” kialakításához. Ennek egyik fontos aspektusa a tudatosan kimunkált, többértelműsége törekvő játékforma, amelyet Babarczy László „két-szintűnek”, „többértéűnek” vagy „polifónnak” nevezett: egy-egy darab előadása egyidejűleg volt komoly és parodisztikus, tragikus és komikus, mélyen átélt és „áttételes”. „Nem kielégítő definíciója ennek a módszernek, ha úgy fogalmazzunk, hogy a komikumban meg kell keresni a tragikusat. Többről van itt szó – a világ dolgainak klasszikus összerakhatatlanságát, különféle rétegek össze nem egyeztethető ütközését, a valóságról való képzeink hasadásait kell tudomásul venni, s ennyiben ez a módszer a valóságos összefüggések mélyebb felismeréséhez segíti a nézőt” – nyilatkozta Babarczy.⁵ A színháznál szerzett tapasztalatok közül a pseudoelőadások szempontjából Vekerdy Tamás *A színészi hatás eszközei – Zeami meseter művei szerint* című könyvét⁶ emelném még ki, amelyet Pauer 1975-ben olvasott, amikor Bertold Brecht *Kaukázusi krétakőr* című darabja⁷ előadásához készített díszlet- és jelmeztervein dolgozott.⁸ Ezeket kifejezetten Vekerdy könyvének hatására⁹ tervezte „keletiesre”, a színészek egyes nő-maszkokhoz hasonló álarokokat viseltek (a képeket lásd a ... oldalon). A könyvben a nő színházzal és a színészi előadással kapcsolatban leírt gondolatok, a színészi játék és a különböző távol-keleti filozófiai és vallásos elképzelések összefüggésének a hangsúlyozása, illetve ezeknek egyes huszadik századi színházi elgondolásokkal való összehasonlítása egyaránt hozzájárulhatott Pauer hasonlóan komplex pseudoelőadás koncepciójának kidolgozásához 1975 és 1978 között. Az egész színházi forma, gondolkodás is ráépíthető a Pseudo-koncepcióra. Ily módon mintegy megváltoztatott valóság, színháziasított valóság [jön létre]. Mintha a valóság jelenne meg a színpadon színházi formában... – mondta Pauer 1979-ben, a *II. Pseudoelőadás*on.¹⁰ Ha tehát a színház eleve „pseudo” (ál-valóság), akkor a „pseudo 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 Pseudo Manifestumból*: a PSZEUDO PSZEUDO is lehet, és a PSZEUDO-PSZEUDO is PSZEUDO, de még a PSZEUDO-PSZEUDO-

PSZEUTO is PSZEUDO. Új színházkonceptiójának megnevezésekor Pauer a színháziasított valóság, a valóságsház, a pseudoelőadás, a képzőművészetszínház fogalmakat, valamint a „színház a képzőművészetben”, „színház a szobrászatban”, színháziasított képzőművészet” kifejezéseket egyaránt használta, de az új műfaj végül is a pseudoelőadás elnevezést kapta. Az elnevezés jelzi, hogy jóllehet Pauer sok ösztönzést kapott a hagyományos színházról, a pseudoelőadásokban ezek a színházi elemek időjében kerültek (pszeudizálódtak), illetve nem csupán a szűken vett színházi előadás, hanem az „előadás” mint műforma általában vált ezen színlelt előadások témájává. A pseudoelőadásokat és különösen az ezekkel összefüggő pathosformákat, amelyek az emberi testbeszéd területéhez tartoznak, úgy is felfoghatjuk, mint az ábrázoló művészetek egyik legfontosabb tulajdonságát, az utánzás és megtévesztés képességét radikalizáló Pseudo-programnak az élő emberre, az emberi testre történő alkalmazását. Az 1970-es pseudo szobrok (vagyis: pseudo kockák, hasábok, félgömbök) és az utóbbi közötti kapcsolat a következőképpen fogalmazható meg: a pseudo szobor alapformája (valódi formája) egy sztereometrikus test, amelynek a felületén egy az alapformát meghazudtoló kép látható. Ha ezt a pseudo eljárást vagy elvet az élettelen tárgyak helyett, de azokhoz hasonló módon, az élő emberi testre alkalmazzuk, akkor nyilvánvalóan a testfestés vagy a test valamiféle álcázása az, ami megfelel a pseudo kockák esetének. Az ál-arc, a maszk, vagy áttételesebben a megjátszott gesztus és a mimika az, amelyek révén az ember meghazudtolva önmagát más láttat, mint ami ő valójában. Ezzel a színészi, színpadi játék alaphelyzetéhez jutottunk el, amely olyan kérdéseket is felvet, hogy a színész arckifejezése és gesztusai által kifejezett érzelmek milyen viszonyban vannak a színész valódi, belső érzéseivel, vagy még inkább leegyszerűsítve a kérdést: mi a látható külső és a rejtve maradó „belső” viszonya? A Diderot *Színészparadoxon*ban leírtak a színházban dolgozó Pauer számára is jól ismert gondolatok lehetnek: A színész „egész tehetsége nem abban van, hogy érezzen, [...] hanem hogy oly lelkiismeretesen találja el az érzelm külső jeleit, hogy [a néző] csalódjék benne.” A színész „nem az, akit játszik, csak játssza, még pedig olyan jól, hogy mi annak vesszük; az illúzió csak a számunkra van; ő nagyon jól tudja, hogy nem

az.”¹¹ Pseudóról akkor beszélhetünk, ha „többértéűség”, a látható álca és a színész nem látható valódi állapota egyidejűleg manifesztálódik a játékban.

Pauer az első Pseudoelőadásról

A pseudoelőadások képzőművészeti és színházi motivációira Pauer egyaránt utalt egy Mihályi Gábornak adott interjúban, amely az egyetlen korabeli, publikált nyilatkozata pseudoelőadásokról, ezért a vonatkozó részeket teljes egészében idézem.¹² Az interjú Mihályi 1984-es *A Kaposvár-jelenség* című könyvében jelent meg, és – eltérően a könyv tulajdonképpeni témájától – Pauer elsősorban képzőművészeti pályáját tekintette át, amelyen belül hosszabban beszélt az 1978-as nagyatádi művésztelepen készített munkáiról, így az első *Pseudoelőadás*ról is. A színház egy léptékel nagyobb, egy dimenzióval több, mint a képzőművészet – mert a képzőművészetet 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, amely a valóság megjelenítésének valamiféle felsőbb foka lehetne.

Már hosszabb ideje foglalkoztat a gondolat, vajon lehetséges-e pseudoelőadás. Elképzelem szerint egy olyanfajta valóság kerülne a 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.¹³

Úgy érzem, a színház a szó szoros értelmében végtelen lehetőséget ad a vizualításra mint kifejezési módra, és ez különösen akkor mutatkozhat meg, akkor érzékelhető, hogyan gondolkodik a színház, ha megszabadul azoktól a köztötségektől, amelyek a professzionalizmusból erednek. A pseudoelőadás, 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



I. Pszeudoelőadás, Nagyatádi Művelődési Ház, 1978 augusztus (Fotó: Dobos Gábor)

P S Z E U D O E L Ő A D Á S

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

Kedves Közönség !

Az itt következőkben szeretnénk 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 kényszeríthetőek csupán felismerhetők, valóságossága pedig abban, hogy igazságai kényszerítően hatnak, akár felismerjük őket, akár nem.

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

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

A KÉP, melyet mutatunk a "PSZEUDELOELŐADÁS" címet viseli. Lehet más címe is, mivel a valóság majdnem minden tulajdonságával rendelkezik, csak hogy mint mondottuk 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

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 töltenék ki, amikor a nézőnek meg kell fejtenie a csendet, az unalom okát, és ezáltal juthat el ahhoz, hogy megértse az előadás lényegét. A néző a megértés pillanatában élné 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 próbákban, majd hátulról figyeljük az előadásokat, magától értetődően el tudjuk különíteni, hogy mi az, ami valóság, igazi történet a színpadon, és mi az, ami játék. A pszeudoszínház a létezésnek, valóságnak és a játéknak ezt a kettősségét teremti meg sokkal durvább, hangsúlyozottabb formában.¹⁴

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 szereplősemnek is voltak kellemetlen melléközöngéi. [...] A [Tüntető]táblák botránya után a lelkekre kötötték, hogy csak szigorúan didaktikus jellegű előadást tarthatok, 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 pseudo jellegű színház. Ennek az elképzelésnek egy didaktikus előadás szintjére egyszerűsített változatát adtam le programként. Négy barátommal, négy munkatársammal¹⁵ 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.¹⁶ Ebben elmondtam, hogy amit látni fognak, az nem maga a valóság, csak egy arról mutatott kép. A szexualitás végül egy szép angolkerिंगő 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.

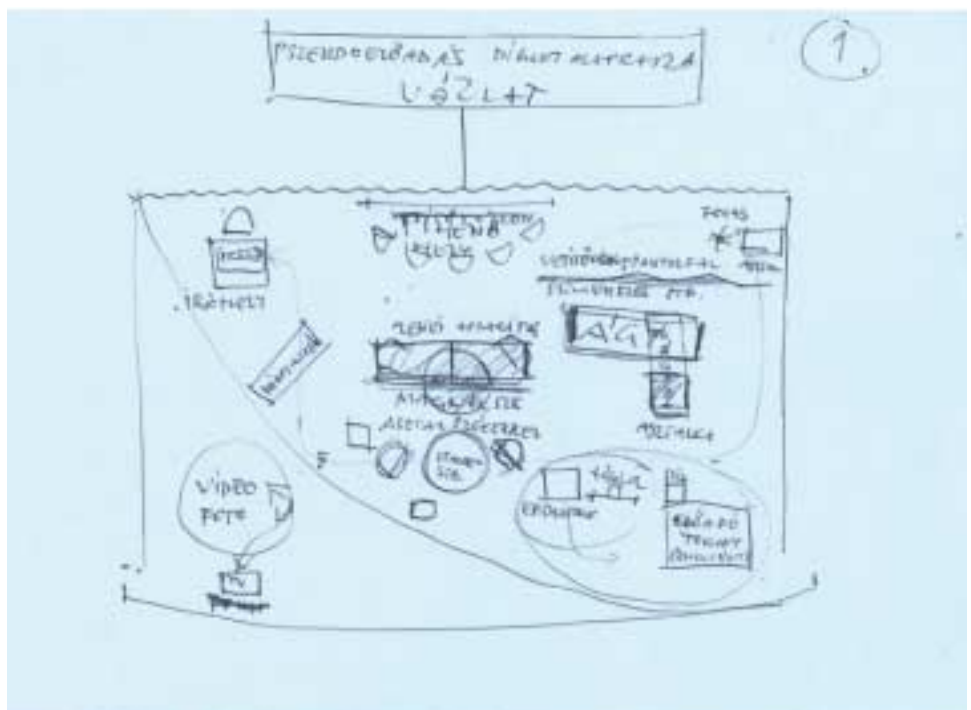
A nehezen elmesélhető előadás illusztrációk



I. Pszeudoelőadás, Nagyatádi Művelődési Ház, 1978 augusztus (Fotó: Dobos Gábor)

sorából állt. Felvázoltunk egy helyzetet, amelyből egy szabályos pseudo jellegű színházi előadás bontakozhatott volna ki, de itt megálltunk. A közönség soraiban volt egy idősebb szobrász,¹⁷ akit nagyon felhőborított, 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.¹⁸

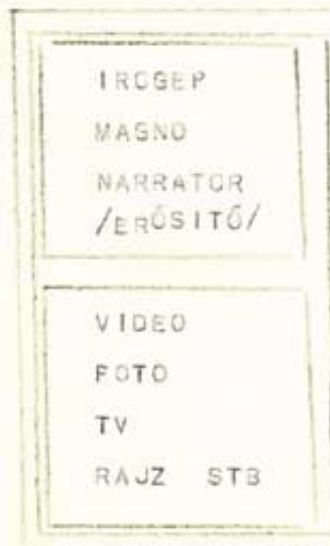
Vázlat az I. Pszeudoelőadáshoz, 1978 (vö. Szjsz173)



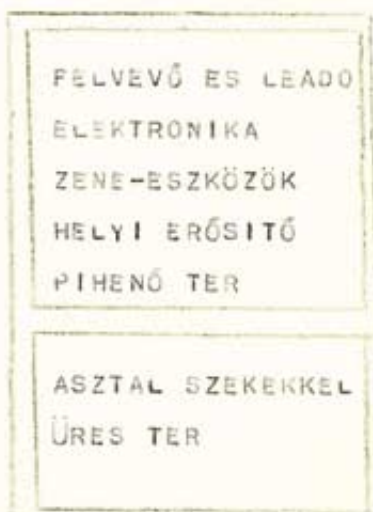
PSZEUDOCÉLÓDÁS

A DEMONSTRÁCIÓS TEREK SZERKEZETI VÁZLATA

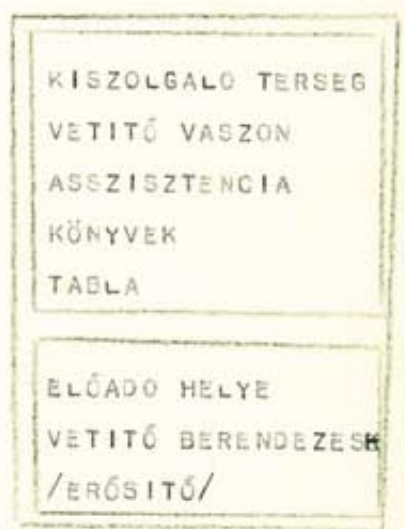
DOKUMENTÁKCIÓ



AKCIÓ



DISZLET



ELRENDEZÉS A HELYI SAJATOSSÁGOKNAK MEGFELELŐEN

AKCIÓ

DISZLET

HATTER-FÜGGÖNY

BUTOR

2 DB ALACSONY
ASZTAL

KELLEK

ERŐSÍTŐ HELYI!
MAGNO ROTOR
DOBGEP
HANGSZOROK
VISSZHANG
PILLEKEVERŐ
4 DB MIKROFON
FURULYAK
MELODIKA
GITAR CITERA
SZAKSZOFON
TEA KAVE VIZ
KÖNYV HAMUTARTO

KEREK ASZTAL

KAROSSZEK 1 DB

ÜLŐKE 2 DB

HEVERŐ 1 DB

EJJELI SZEKRENY

ALLÓLAMPA

LETERITETT EGYSZERŰ SZŐNYEG, RAJTA

FOLIA, CSOMAGOLÓPAPÍR, UJSAGOK

A demonstrációs terek szerkezeti vázlata (vö. Szjsz173)

DOKUMENT-AKCIÓN

DISZLET	BUTOR	KELLEK
FÜLKE /?/	IROGEPASZTAL	IROGEP
	TONETT SZEK	PAPIROK
100X100-AS	KAROSSZEK	MIKROFON
DOBOGO	KOTTAALLVANY	[ERŐSÍTŐ] / NAGY /
	ASZTALKA	MAGNO
		FENYKEPEZŐGEP
		VIDEOAPPARAT

TV KESZÜLEK LABAKON VAZAVAL

DIDAKCIÓN

DISZLET	BUTOR	KELLEK
	ETKEZŐASZTAL	JELMEZEK
		FOGYOKELLEK: VIZ,
		TEA, KAVE, SÜTEMENY
VETITŐVASZON	ISKOLATABLA	SZINES KRETA
100X100-AS	IRDASZTAL	MIKROFON MAGNO
DOBOGO	TONETT SZEK	KEZIRATOK
		DIAVETITŐ
		EPIDIASZKOP
		[ERŐSÍTŐ] NAGY!
		OLVASOLAMPA

SOK KÖNYV SZERTESZET



I. Pszeudoelőadás, Nagyatádi Művelődési Ház, 1978 augusztus (Fotó: Dobos Gábor)

színpadon történik, valóság-e vagy színpadi játék. Egyrészt arra biztatta a nézőket, hogy igazi valóságként éljék át a látottakat, másrészt a közönséghez címzett, stencilezett formában sokszorosított programban arra is felhívta a figyelmet, hogy amit a nézők látnak, az csupán a valóságról mutatott kép. A valóság azáltal válik képpé, hogy a kerete a színház, posztamense” pedig a színpad. A pszeudoszínház alaptémája a „művészi valóság” és az „igazi valóság” ketőssége, s ha a nézők a „művészi valóság”, a valóságnak látszó a kép vagy pszeudo réteg mögé tekintettek, akkor a színpadi térben azt látták, hogy az előadás résztvevői – a szétosztott program szerint – „a valóság anatómiájával” foglalkoznak. A tautologikus jelleg, amely Pauer korábbi pszeudo- és konceptműveit jellemezte, a pszeudoelőadások logikáját is meghatározta: a valódi vagy/és nem valódi határát feszegető kereteken belül az, amire a figyelem irányult, szintén valóság témájával foglalkozott. Az első *Pszeudoelőadás*on a tudományos vizsgálódás attitűdje, a szemléltetés, a demon-

stráció jelentős hangsúlyt kapott, és a valóság-probléma vizsgálata több szinten is megjelent.

„A valóság anatómiája”

A színpadon a valóság részekre szedése folyt, oly módon, ahogy azt *A demonstrációs terek szerkezeti vázlata*¹⁹ mutatja, amelyet Pauer az első *Pszeudoelőadás*hoz készített, és amely a későbbi előadások tér- és időstruktúráját is meghatározta. Eszerint a színpad vagy az előadás tere három különböző, de egymással szorosán összefüggő térrészre, az akció, a dokumentáció és a didaktikus tereire oszlott. Jóllehet a fentebbi nyilatkozat alapján a nagyatádi előadás didaktikus jellege külső kényszer eredménye volt, az itt megvalósított hármass felosztás a későbbiekben is megmaradt. A *Pszeudoelőadás* című, a közönség között szétosztott szöveghez készített későbbi kiegészítésben Pauer így írta le azt a „képet”, amely a „pszeudoelőadás címet viseli”: „Egy színpadi környezetet mutat. [...] Képzelnék el, hogy ebben a környezetben négy, öt, hat ember él. Személyisé-

gük 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 bármiről.

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.”²⁰

Az akcióter tehát a valóság naiv megélésének a helye volt, a mindennapi tevékenységé, amelybe a semmittevéstől az alkotásig (zenélés) minden beletartozhatott. Itt nem „színház” folyt, ám mivel ez a térrész is a színpadon helyezkedett el, az itt lévő 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, nem személyiségeket alakítottak, akár átéléssel, akár színleléssel, hanem végrehajtottak vagy csináltak valamit.

A III. Pszeudoelőadás, Magyar Nemzeti Galéria Klubja, 1979. december 11. Az írógépnél: Imre Emma, a közönség első sorában balra Erdély Miklós (Fotó: Dobos Gábor)





I. Pszeudoelőadás, Nagyatádi Művelődési Ház, 1978 augusztus: Pauer Gyula, Érmezei Zoltán és Imre Emma (Fotó: Dobos Gábor)

A színpad másik részén ezeket az eseményeket dokumentálták, s ennek révén a megtörtént (valós) dolgok dokumentumait hozták létre. A dokumentálás nem „színháték”, de a valóság megéléséhez képest alkotói tevékenység, nem hiányzik belőle az interpretáció mozzanata sem, és Pauer a dokumentálás módszerei közé olyan tevékenységeket is fel vett, amelyek az előadói művészet körébe tartoznak. A dokumentálás elvileg minden elképzelhető eszközzel folyhatott, jóllehet a film- vagy videófelvételek teljes hiánya, valamint a fotódokumentáció korlátozott volta utólag a rendelkezésre álló eszközök szűkösségét bizonyítja. A dokumentálás legegyszerűbb módjaként a szerkezeti vázlat a narrációt tüntette fel, amikor az egyik szereplő élőszóval leírta azt, ami történt. A dokumentálás adat- és tárgyyszerű, 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 tu-

dok pontosan és egzakt formában rátapogatni, hogy ne ejtsen ráncot. Ezért kénytelen vagyok [azt] mondani, hogy egy újabb réteget, egy lehetetlenül finom réteget fektettem a valóságra. A gyakorlatról beszélek, költészet nélkül, csak éppen ahogy kifejezem, már költészet: a valóságra ráfektettem egy vékony réteget, fátylat.²¹ 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 különbözi a költőiséget (vagy művészséget). Más megfogalmazásban: maga a műalkotás a valóság dokumentuma, illetve a dokumentálás maga alkotás. Épp ezért hívta Pauer e tevékenységet dokumentációnak, amelynek az eredménye folyamatdokumentáció. Evvel az elnevezéssel illette azokat a sorozatfelvételeket, amelyek egy-egy művének készülsi folyamatát mutatták be (*Maya*, *A Nagyatádi Híres Pszeudo Fa*), s amelyekről a mű története és értelmezése (értelme) elválaszthatatlan. A dokumentálás és a művészeti alkotás összefüggésének kérdése állt Beke László 1971-es konceptuális akciójának, az *Elképzelésnek* is a középpontjában, amelynek értelmében a mű = az elképzelés dokumentációja. Ennek keretében indított Pauer a *Műgyűjtési akciót*, amikor tizenhat magyar művészt egy-egy saját művét dokumentáló múzeumi kartoték elkészítésére kért fel, amely „a műtárgy létezését, azonosságát hitelt érdemlően igazolja”. (Lásd... oldal.) 1976-os *Filmkoncert* című tervének ideája: Filmet készíteni egy eseményről, amely egyúttal dokumentációját is tartalmazza²² (lásd... oldal), s Pauer később, 1984–1985-ben készült héjplasztikáiról, vagyis emberi testekről készült gipszmintáiról is mint dokumentarista

szobrain-ról beszélt.²³ 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 gépelte rá az előadásban elhangzó mondatredékeket, amelyeket aztán a közönség között széthordható műként²⁴ szétosztottak,²⁵ 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 természetesen / által megesett megtörtént / általam tudatosan irányított” – olvasható az egyik szórólapon.²⁶); 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 írta – könnyen elveszíthetik tájékozódó képességüket.

Ennek ellensúlyozására a résztvevők igyekeztek „kihangsúlyozni a »DIDAKTIKAI BLOKKOT«, ahol [...] mint előadók [...] voltak] értelmezhető”. A színpadnak ezen a részén, a „kiszolgáló térségben” vetítő vászon, könyvek, tábla, vetítő berendezések (erősítő), és az előadót kiszolgáló asszisztencia kapott helyet. Az előadó egy pulpitus vagy asztal mögött állva az események magyarázatát, értelmezését nyújtotta, és az előadónak a tárgyához való, távolságtartó, tudományos hozzáállása nagy hangsúlyt kapott. Ugyanakkor a látottakat és történéseket értelmezése – a didakció kifejezés szójátékszerűen utal erre – akciójellegű előadás formá-



ját öltötte, az előadó gyakran élt a szónoki beszéd, a színészi deklamálás alakzataival, de más előadói stílusokat, módozatokat is felidézhetett, mint pl. a prédikációt vagy az agitációt, etc. Bármilyen más is elő lehetett itt adni, de a ma ismert, pszeudoelőadásokon előadott szövegek legtöbbször a pszeudoelőadás vagy a Pszeudo egyes vonatkozásairól szólt, és ezek közül a Májja istennővel, valamint a *Maya* szobor készüléseivel kapcsolatosakat kell külön kiemelni. A didaktikus akciójellege folytán a gondolkodás, a folyamatok tudatosítása eseményszerűvé vált. A fogalmi-elméleti reflexió, az elemző vizsgálódás beleérzéssel és átéléssel, a valós élmények keltette belső érzések kifejezésével párosult, s ez főleg a *Maya* szobor szerepének az előtérbe kerülésekor vált hangsúlyossá, amiről – miként „didaktőr” és a „pathosformer” összefüggéséről is – a későbbiekben még szó lesz.

Megvalósítás és megvalósulás

A pszeudoelőadások rögzített keretein belül a történések improvizatív és spontán jellegűek voltak, s emiatt utólagos rekonstruálásuk lehetetlen. Csupán az előadások főbb témái és azok a szövegek, versek ismertek, amelyeknek az írott változatát adták elő (elsősorban Pauer maga, de néhány esetben más résztvevők is a pulpitus mögé léptek). Az első *Pszeudoelőadás*kor szétosztott program kiegészítésében említett, *Akadályoktól való megszabadulás* című versen²⁷ kívül a nagyatádi előadáson előadottak közül még három szöveg maradt fenn.²⁸ A „Most eljártsszuk mit csináltunk” eddig kezdetű az előadást magát értelmező írás, miközben formáját tekintve egy szabadversre hasonlít:²⁹

Most eljártsszuk 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 spontán, 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.

A szöveg kapcsán érdemes kitérni a valóságkutatás egy másik vonatkozására, amely a színpadra emelt eseményekkel van összefüggésben. 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 és Dobos Gábor életképszerű fotográfiákon örökítette meg, amelyek párhuzamba állíthatók a pszeudoelőadás akcióterében látható képpel, ahol bárki bármit csinálhat: zenélhet, pihenhet, szórakozhat, dolgozhat stb. A mindennapos tevékenységhez a műalkotások készítése folyamatának a dokumentálása, a készülő művekről folytatott beszélgetések is hozzá tartoztak, ekkor került sor az első, *Húzzát Uram át meg át* című előadói pathosformelre is (Szjsz172).³⁰ 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 tárgyversében³¹ 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 avantgárd tevékenysége folytán belekeült, hanem még ezen belül is számos csoportos együttműködésnek volt résztvevője vagy kezdeményezője. Fontos ebből a szempontból kiemelni az 1970-es *Pszeudo* kiállítását, amely-

nek 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 kápolnában Pauer és Szentjóbó 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.³² Ennek keretében állította ki Pauer többek között a visszacsatolásra építő *Mobilprojektjét*, valamint agitációs programot mutatott be, amelynek során a nézőknek felvilágosító jellegű előadást tartott a kiállított művekről.³³ A *Direkt hét* után került sor a Beke László szervezte cseh, szlovák és magyar művészeti találkozóra, amelynek szintén egy közös mű lett az eredménye,³⁴ Pauer pedig mások által készített *Pszeudoműveket* látott el saját szignójával.³⁵ A későbbi időszakból, az 1980-as évekből a *Szépségakció*, illetve P. É. R. Y Puci több alkotót egybefogó fiktív alakja és kollektív műve állítható a felsorolás végére, amely jól mutatja, hogy a hetvenes években Pauer érdeklődésének a középpontjában a mű és annak befogadási vagy készítési folyamatának, valamint a műalkotás és az alkotó viszonyának kérdései álltak. A változást jól tükrözik a Pauerról mint művészről készült fényképek is. Míg az ötvenes és a hatvanas években készült fotók a szobrát magányosan faragó vagy amellet büszkén pózoló művész típus képét közvetítik, addig a hetvenes években a művész szignója mint saját műve jelent meg, illetve maga a művész arca vált sajátos azonosító jellé, mint ez az egyik pszeudo kockán (Szjsz098), vagy az 1971-ben Balatonbogláron bemutatott pszeudo röpcédulán (Szjsz118) látható. 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.

A pszeudoelőadásoknál a színpadon folyó események egésze azt a valós élethelyzetet szimulálta, amelyben a Nagyatádon eltöltött időszak mindennapjai teltek, és ahol a műalkotások ké-



IV. Pszeudoelőadás: „Maya hasadása”, Bercsényi Kollégium, Budapest, 1980. április 15. (Fotó: Pauer Archivum)

sztítésének komplex folyamatában egy újabb, elvontabb szintű valóságkutatás is folyt, amelyet 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 MINTHA A MÚLTBAN LÉTREJÖHETETT / VOLNA EZ A MŰ. . . / MINTEGY ELŐHÍVOM A MÚLTBÓL A / JELENSÉGET AKTUÁLISSÁ TETT JELENSÉG; vagy: . . . ELŐJÖN A TUDAT MÉLYÉBŐL / ÉS REALIZÁLÓDIK. . .³⁶ Ezek a mondatok a pszeudoelőadásokban központi helyet elfoglaló *Maya* szoborra és magára az előadásra egyaránt vonatkozathatók. Az alkotás, a mű megvalósítása és a megvalósulás szinonimává 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 fotó is, amely Nagyatádon a megvalósításhoz használt eszközökről és szerszámokról készült (lásd a . . . oldalon). A tárgyak mint a mindennapok rítusainak, vagy – visszakanyarodva a „valóságkutatás” másik metaforájához – mint a valóság anatómiájának eszközei értelmezhetők.

A megfoghatatlan valóság: *Maya*

Gyakran a legközvetlenebbül adottat a legnehezebb megragadni, s ez a nehézség elősegíti a mitológiai képződését – olvashatjuk egy helyütt a Watzlawick–Weakland–Fisch szerzőtriásznak a *Váltásról* írt könyvében.³⁷ 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 ezek a szintek – a valóság megélése vagy a cselekvés, a valóság dokumentálása, valamint az értelmezés – egymásba folytak, egységes „akciót” alkottak, az egyes „logikai szintek” átjárása programszerű volt. Például az egyik szinten történt, valós és kézzel fogható tapasztalatról – lenyomatkészítés – egy másik logikai szinten olyan fogalmi leírást kapunk – egy hihetetlenül finom réteget fektettem a valóságra – amelyet vagy, mint lehetetlenséget, vagy mint költészetet értelmezhetünk. Az utóbbi, költői leíró mondat esetében

a valóságnak valóban egyfajta mitizálásáról van szó, vagyis a valóság úgy jelenik meg, mint egy emberi test, amelyre egy vékony réteg, fátyol helyezhető.

A *Maya* szobor Májá 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 Pszeudo-programnak egy magasabb szintre emeléseként is felfogható. Pauer a *Mayával* kilépett az európai kultúrkörből, amelynek keretében a valóság-megismerés problémáját a Pszeudóval programszerűen felvetette és a pszeudoelőadásokban mintegy tudományos vizsgálat tárgyává tette, és átlépett egy másik kultúrkörbe, ahol probléma nem probléma többé (pszeudo-probléma), és ahol a látszaton túli végső valóság megismerése nem ismeretelméleti, hanem vallásos kérdés. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az európai kultúrkörben 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 / KÍVÜLLÁLÓ VÁLASZADÁSBAN VÁLIK MŰVÉ! Pauer maga gyűjtötte ki és mellékelte a szoborhoz Baktay Ervin *India művészete* című könyvéből³⁸ azokat az idézeteket, amelyek a Májá istennő alakjával és a hindu képfelfogással foglalkoznak, s amelyek a *Maya* szobor értelmezési körét kijelölik. Májá 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 elrejtí a valóságot. A *Maya* szobor témáját tekintve tehát a létezésre vonatkozó meglátások szimbóluma. Az ábrázolás módja, a pszeudo technika ezt a „meglátást” – „*nem az*, aminek látszik” – vizuálisan közvetlenül megtapasztalhatóvá teszi. A szobor funkciójára az előadások keretében szintén Baktay szavai világítanak rá: „A hindu felfogás szerint az istenség lényege valósággal jelen van az ábrázolásban. De a képtisztelet alapja a jelképeség, a szimbólumok lélektani tartalma, s a bölcs tanokban jártas hívő a faragott vagy festett képet nem téveszti össze a megfoghatatlan valósággal, amit az ábrázolásokon át sejtelmesen 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 közvetítheti. [. . .] 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 világerőtelmezésének, az emberi eszmélésnek az eszköze. A *Maya* szobor funkciója a pszeudoelőadások intenzív átéléssel párosuló mindennapiságában, profán szertartásosságában éppen ez volt. És ezen a ponton érintkezik Pauer Pszeudoelőadása a nő színházzal, ahogy azt Zeami mester nyomán Vekerdy Tamás leírta. „A kimondhatatlan igazságnak [. . .] kinyilvánítására törekszik a japán művészet – ezen belül a nő.”³⁹ Vekerdy a „hóben” sintoista fogalmát hozza összefüggésbe a nővel: „A hóben az *igazság* – a rejtett, teljes igazság – *megjelenítése*. Az igazság megjelenítése olyan formában – hasonlatban, példázatban; mozdulatban – amit a képzetlen, a be nem avatott hallgató is hallhat, néző is láthat.” „A nő-színész tehát benső megvilágosodásban megismerte a valóságot – és most ezt a valóságot megismerteti a közönséggel is.”⁴⁰ „A színész [. . .] szellemi eszközökkel »szívét az igazság fokára emeli«, e tisztult állapotban átváltozik, és megjelenít; és hat a közönségre” – idézi ebben az idézetben Vekerdy Zeami mestert, könyvének „Világkép” című fejezetében.⁴¹

Az végső valóság

A *Maya* szobor, mint az állandóan változó valóság szimbóluma és mint maga is folyamatosan alakuló alkotás volt jelen egy olyan térben, amely folyamatos-esemény-látszátváltozások (*Színház a képzőművészetben*) színhelye volt. Pauer több szövegében összefoglalta, és pszeudoelőadásokon előadta a szobor különleges történetét, az első figurális pszeudo szobor keletkezésének és bemutatásának történetét,⁴² amelyek közül a *Receptleírás figurális selyembevonatú tölgyfa-pszeudoszobor készítéséhez* és a *Maya. A világ első figurális Pszeudo-szobra* című e kötetben is olvashatók. Az utóbbiban a mű készítésével kapcsolatos



Maya „vetkőztetése”, 1979–1980 (Fotó: Vető János)



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, kenderkötéssel lágyan átkötözve, öltöztetve-vezetgetve, lassan beszélgetve róla hajnalig... [...] 1979-ben Maya a Nemzeti Galériában. Pszeudoelőadás (figurális pszeudo szobor szakmai bemutatója): kapkodás, késés, tompaság. [...] Végül fontos lehet még az, hogy a nagyatádi *Pseudoelőadásban* Maya mint felöltötöttest próbababa jelenik meg elkészületlenül, vagy hogy a Kassák Házi előadás csúcsműként tárgyalja, de nem mutatja be. Visszont 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 pszeudoelőadás: *Maya hasadás*. . . Ezt semmiképpen nem szabad mellékesnek tekintenie annak, aki komolyan meg akarja érteni ezt a káprázatos tárgyat.

A *Maya*-mitológia tehát fokozatosan kapott egyre nagyobb hangsúlyt a pszeudoelőadások során, jóllehet valamilyen formában mindegyiken szerepelt. A nagyatádi előadásban próbababa volt, nem került sor egyes rétegeinek felfejtésére, de ekkor a színpadkép egészében voltak megtalálhatók „rétegszerűség” elemei. Az előadás elkezdése előtt a színpadot fenyőillattal illatosították; a színpad padlója csomagolópapírral volt fedve, s az előadás folyamán a résztvevők egymást festékekkel fújták be. Az előadás végén a kompresszor szelepét valaki kihúzta, és kiáramló levegő a papírt széttépte, s ugyanekkor sor került egy függőnytáncra, amikor is a színpad függönyét zenére fel- és lehúzták. 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 szobor illuzionista selyembevonata fölél 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, látszólag 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

Erőltetettek, pathosformel, 1980 (Szjsz191) (Fotó: Fördös Gyula) – a sorozat a következő oldalakon folytatódik

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.⁴³ A megfoghatatlan valóságot takaró rétegek fokozatos lefejtésében résztvevő személy 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 átszellemültségben az is sejthetővé válik, hogy az igazi valóság a szereplőben és a nézőben lapít.⁴⁴

Az „igazi valóság” misztikus megtapasztalása elsősorban az 1980. április 15-én a Bercsényi Klubban megtartott, a *Maya hasadás* alcímet viselő, *IV. Pszeudoelőadásnak* volt a témája. Jóllehet a faszobor már 1978 őszén megsadt, a véletlen, jobban mondván a fa anyagi törvényszerűségei következtében végbement változás ekkor vált a szobor jelentését meghatározó tényezővé, vagy ahogy Pauer fentebb fogalmazott: a *Maya* ekkor készül el teljesen mint pszeudoelőadás. Két szöveg is fennmaradt a *Maya hasadásával* kapcsolatban,⁴⁵ s ezek közül az egyik vers, amely lírai képekben, egyfajta ellágyult ezeregyéjszaka hangulatban meséli el egy lány megejtését / meglesését egy pillangó által egy kerítés szálkás deszkapalánk hasadékán át, miközben a többértelmű szöveg Májára, Buddha anyjára is utal, akinek méhébe 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 meglíbbentődött egy icit Ó én jószágoste nem
Te nem
Te nem is tenem tenem iste nemis voltálmár ott talán
A lány is káprázat volt csupán mozdulattalan? 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 csön-
des tavaszon
S te vászonba csavarod a maradék kenyeret
hogya hoogy ho h
hogya ki ne száradjon virradat előtt
mint selyem bevonatú faszobrok
hasadózó tölgyei langyos tavaszi este pattogva
Rets-tecssss [...]

A hasadás, amely kettészakította az illuzórikus selyemréteget, és bepillantást engedett a faszobor valódi anyagába, az igazság feltárulásának aktusaként a szobor mitikus történetének része lett. Megvan rajta az a rés / vagy hasadék, amin / belelát az igazságba – olvasható az egyik szórólapon.⁴⁶ Mint a fentebbi Baktay-idézet révén Pauer hangsúlyozta „a valóság tiszta ténye az értelem és a szó számára megközelíthetetlen”, azonban az „előadónak”, a történések értelmezőjének, az átélt eseményekről beszélnie kellett. Kettős szerepénél fogva, egyrészt kísérletet tett arra, hogy *Maya* élményét „kifejezze” és élményét közvetítse a nézők felé, másrészt annak is tudatában volt, hogy erre racionálisan képtelen. A rendelkezésére álló kifejezőeszközök, a „szavak” elégtelenek arra, hogy tapasztalatát elmondhassa, de mivel beszélni kénytelen, kétségbeesetten próbált kapcsolatot teremteni a közönséggel, vagyis a befogadót „megérinteni”. Ezt a helyzetet elsősorban a *Hasadás* című előre megírt szöveg szemlélteti legjobban az előadásokat utólag értelmezni próbálók számára, amelyet Pauer ezen az előadáson adott elő. Az írógép-pel, többségében ékezet nélküli, csupa nagy betűvel írt, központozások nélküli textus a papírlap egyik szélétől a másikig halad, a lap széle szinte elmetszi a szélső betűket. A fennmaradt szöveg tipográfiai értelemben egyedi műnek számít, a szövegalakzat vagy íráskép úgy jelenik meg, mint egy végtelen betűfolyamból kiharított szövegtest. Az előadott szövegben Pauer a *Hasadásról* és az érzékcsalódást „tárgyává” emelő képzőművészetről beszélt, amely nyúlfarknyi időre roppant nagy odafigyelést igényelne a hallgatóságtól. Az előadó, aki magáról mint az igazság birtokosáról szöveg, folyamatosan kísérletet tett arra, hogy a közönséggel való pillanatnyi szellemi egyesülés állapotát elérje: HASADAS: KEPZOMUVESZET MELYNEK ERZEKCSALODÁS A TARGYA VAGYIS A TARGY TARGYA TARGYALASARA TAMADT KEDVÜNK EZERT MOST ÁLLITHATOM

KIVETELESEN ERRE AZ EGYETLEN ALKALOMRA ES IGAZAN MEG RAFOGHATOAN SEM MINDOSSZE NEHANY PERCROL LENNE SZO HOSSZU IDORE ICURKA-PICURKA FIGYELMUKET KÉREM ONOKET LEGYENEK OLYAN SZIVESEK FIGYELJENEK KEREM RAM ÉN AKI A TOKELETES IGAZSAG BIROT BIRTOKOLOM A TELJESENTOKELETES IGAZSAGOT ES EGYALTALAN NEM VAGYOK SZUKMARKUNAK MONDHATO MEG SOHASEM VOLTAM ILYEN HOSSZADALMAS HA AZT AKARTAM ELERNI HOGY RAM IS FIGYELJENEK HOGY EGY KICSIT RAM KEREM VEGRE NATEHÁT EN AKI MINT MONDOTTAM MAR MINEK VAGYOK BIRTOKABAN TOBB EVE FOG FOG FOGLALKOZTATNI KEZDETT EZ HA A HALL HALLATLANUL KULONOS KELLOKEPPEN MELY ES MEGIS NAGYON SZELLEMES VALOSAG SZEMLELETMOD ELGONDOLKOZTAM VAGY TALAN EL IS MEREDTEM.... A szöveg botladozásainak, megbicsaklásainak, lapszélről lapszélre futó végtelen sorainak megfelelően, az előadó mintegy folyamatosan gondolatai szövevényébe csavarodott, mondatai habogásba fulladtak, példázva a nagy pillanatról való beszéd képtelenségét. Az ismétlések, a fonetikai torlódások és a töredékszavak ugyanakkor az előadás során önálló hangalakzatokká válhattak, és ez lehetővé tette, hogy az öntörvényű, költői-zenei hangépitmény akusztikája az előadót is magával ragadja, és ezáltal az előadás kommunikációs akadályán túljusson. (*Akadályoktól való megszabadulás* – ez volt a címe Pauer egy másik írásának vagy versének, amelyet az *I. Pseudoelőadás*on adott elő.⁴⁷) Az értelemhez szóló előadás helyett egy látszólag értelmetlen hangalakzat kiegészülve az előadónak a saját belső állapota által meghatározott látványával, komplex akusztikai és vizuális formában kínálhatta 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 fölőlsleg / és / egyetlen törvényszerűsége / sem kizárólagosan meghatározó; Esetleges törvényszerűsége / törvényszerű esetlegességek⁴⁸

„Állapotlátvány”

A *Hasadás* előadásáról nem maradt fenn sem hang-, sem fényképfelvétel, így arról utólag csupán a szöveg és a Pauer hasonló előadói helyzetben mutató pathosformelek alapján lehet „képet” alkotni. Nagy valószínűséggel erőteljes mimika és gesztikulálás jellemezte az elragadtatott állapotokban, amelyek a szöveg-





ben való elmerülés nyugodtabb, csendesebb, „elmerengő” vagy koncentrált állapotaival váltakoztak. Vizuális síkon ezen különböző állapotok látványát követhette a néző, Pauer maga is „állapotlátványról” beszélt az 1980 elején írt, *Színház a képzőművészetben* című szövegében: „A képzőművész elszakad a műtárgytól, cselekvéssel helyettesíti. / Cselekvésmű és állapotlátvány. / Cselekvés kapcsán jelenik meg a képzőművészeti gondolat!⁴⁹ A „képzőművészeti gondolat” Pauer esetében a Pszeudo, és annak alapképlete: a látható felszín és az ezáltal elfedett „belső” vagy „mögöttes” viszonya, vizuális egymásba játszása, és egymásnak ellentmondó kettősségének a ténye.

A pszeudoelőadásban tehát nem csupán az előadott téma – az „igazi valóság” és annak az emberi tapasztalat számára adott, „látszat” volta – hanem az előadás módja vagy az előadás maga, az előadó látványa is egy pszeudo helyzetet mutatott be. Az átélés révén ideálisan elérhető „igaztudás”, a „belső” tapasztalat megismertetése a közönséggel, amelyre az előadó kísérletet tett, vagyis az előadónak a nő színházi értelemben vett „átváltozása” egy „külső”, kívülről látható átalakulás, amelynek a „belsővel” való kölcsönhatása nem egyértelmű. Szintén a *Színház a képzőművészetben* című szövegben olvasható, hogy „a kifejező tárgy maga a személy, aki a saját helyzetével manipulál”, vagyis az előadó, aki – a „manipulál” szó jelentéseinek megfelelően – egyrészt a saját helyzetét (testét és belső állapotát) mint anyagot formálja, alakítja, másrészt „mesterkedik”, harmadrészt „befolyásol”, hatást gyakorol a befogadóra. „Egy dolog megvalósítási folyamatát manipulációk sora hozza létre. / A megvalósulás törvényeit a manipulációk szabályozzák” – olvashatjuk ugyanott. Felvetődik a kérdés: amennyiben a manipuláció sikeres, a mű „megvalósul”? Ez azt jelentené, hogy egyfajta azonosulásról lenne szó az előadó és néző részéről is a kifejezendő tárgy és látható kifejezés viszonylatában. Nyilvánvaló azonban, hogy az előadó látható, „külső” gesztusai vagy szavai nem azonosak a belső állapotával, és nem is hasonlítanak ahhoz, hanem „kifejezik” azt. Ez a gondolatmenet az ábrázolás, a kifejezés, az utánzás, a másolás, vagyis a mimézis történetileg és etimológiailag is igen bonyolult problémájához⁵⁰ vezet, amely a Pszeudo sok irányba elvezető elméleti vonatkozásainak egyike. A pszeudoelőadásoknál maradvány, a másolat, a leképezés és a hasonlóság jelenségeinek a kifejező gesztusok-



kal és mimikával való összefüggése az didakciós térben „akciózó” előadó „képében” érhető tetten, valamint az ezt önállóan, képzőművészet formájában bemutató pathosformeleken. Pauer a „kép” fogalmával kapcsolja össze a képző- és az előadói művészetet: az egyik tulajdonságait és problémáit mintegy ezen keresztül viszi át másik területre. A *Színház a képzőművészetben* szövegben találkozhatunk egy erre utaló kifejezéssel: ez a képlögika. A pathosformelek legáltalánosabb témája, amely a pseudoelőadások elsődleges céljával megegyezően a hatásmechanizmusok valamiféle egzakt, »tudományos« vizsgálatát is jelenti, az a felismerés, hogy egy kifejező gesztus legfeljebb egy másik gesztusra hasonlíthat. A gesztus nem kifejezés, hanem megjátszás, tettetés – Pauer szóhasználatában: póz.

Pathosformelek

Pauer Gyula 1978 és 1981 között készített *Pathosformelei* elnevezésének jelenlegi tudá-

sunk szerint semmi közük nincs az Aby Warburg (1866–1929) művészettörténész nevével elválaszthatatlanul összekapcsolt kifejezéshez, amellyel a képzőművészetben alkalmazott kifejező gesztusokat nevezte el. Warburg elképzelése szerint az egykor érzelmileg feltöltött állapotokat, szenvedélyeket vagy ősi félelmeket kifejező gesztusok képpé (pathosformellé, szimbólummá) válva – jóllehet ezekre a továbbiakban is emlékeztetnek – a művészet és a kultúra részeként elveszítik eredendően fenyegető jellegüket. Pauer esetében a pathosformel elnevezést saját leleményének tarthatjuk, a szó megkreálása mögött azok a szellemi hatások és művészeti problémák álltak, amelyek az e névvel jelölt műforma kialakításához, megalkotásához vezettek. A pseudoelőadások a valóságot többféle módon leképező (dokumentáló) és analízáló szerkezete, a *Maya*-élmény, a Pseudo-program, a színházi előadás hatásmechanizmusainak vizsgálata sorolhatók ide, valamint az a gyakorlat vagy tapasztalat,

Élet a *Zöld színpadon*. Pauer Benczúr utcai lakása, 1979–1980: előző oldalon: fekete műanyag fóliába burkolt Maya; Pauer Gyula és Pauerr Henrik előadás közben; ezen az oldalon Pauer fuvolás közben; egy ismeretlen, Vető János és Söskúti Tibor. A háttérben fotók Maya készülésétől; Imre Emma. A háttérben pathosformel-fotók és egy pseudo felület (Fotók: Pauer Archívum)





Metamorfózis, 1981 (Szjusz198) (Fotó: Kende János)

amelyre Pauer a színpadon mint előadó, mint „rétor” szert tett saját szövegei előadásakor. Ebben az összefüggésben szövegközpontú műveit is meg kell említeni, különösen a nagyatádi szoborparkban felállított, majd elpusztított *Tüntetőtábla-erdőt*, amelynek a szójátékszerű vagy költői feliratai, szóalkotásai között⁵¹ a „pathosformel” szó is szerepelt.⁵²

Pauer pathosformelei fotósorozatok, amelyeken a művész maga látható különböző pózokba merevedve. Négy típust különböztethetünk meg. Egy: a nagyatádi művésztelepen két készülő munkájával, a *Híres Nagyatádi Pszeudo Fával* és a *Tüntető-táblaerdővel* kapcsolatosak, amelyeken a művész egész alakjában látható. A *Fa megtekintése* című pathosformelről

a *Pszeudo fáról* szóló fejezetben már volt szó, a másik, a *Táblaerdősás* a *Tüntetőtábla-erdő* ásása közben mutatja Pauert különböző beállásokban, egyrészt munkavégzés közben vagy pihenőállásban ásójára támaszkodva, másrészt az ásót jelképként használva a munkás hős szoborszerű testtartásába merevedve (lásd a ... oldalon).

A következő típusba az értelem taglejtéssel kísért szövegmondó vagy előadó pathosformelek tartoznak, így a Legény Péter verssorára készült *Húzz át Uram, át meg át!* (Nagyatád, 1978, fotó: Érmezei Zoltán), valamint a *Tudathasadás* – egy variációjában: *Átváltozás* – (1980) és az *Erőltetettek* (1980) címűek. Mindegyik esetben a szöveget mondó, előadó,

szavaló, deklamáló Pauer látható mellmagasságban vagy derékig a fotókon, a hangsúly a mimikán és a gesztusokon van. A *Tudathasadás* című fotósorozaton a művész egy pszeudo felülettel borított fal előtt, – amelyre a *Húzz át Uram, át meg át!* egyik, Pauert az ég felé nyújtott kezekkel ábrázoló képkockája is fel van erősítve – mellmagasságig látható, amint egy pulpitus mellett állva átöltözködik, majd értelem gesztusok kíséretében előadást tart. A fotósorozat a Pauer budapesti, Benczúr utcai lakásában 1979 vége és 1980 nyara között működtetett *Zöld Színpadon* készült, a fotókat Fördös Gyula készítette. Az akció közben elhangzó mondatokról Imre Emma lejegyzésében szöveges dokumentáció is készült, amely később *Tu-*

dathasadás (Kiment a fürdőszobába ...) címmel önállóan is megjelent.⁵³ A szöveg az „előadott” mondatokat és a fotózási akció egyes mozzanatait örökítette meg, amelynek révén képet kaphatunk arról, hogy miként és zajlott le az esemény (lásd ... oldalon). Az *Erőltetettek* című pathosformel felvételére hasonló körülmények között került sor. Pauer az azonos című, előre megírt szöveget⁵⁴ adta elő egy pulpitus mögött, szónoki pózait szintén Fördös Gyula fényképezte le. A fotósorozatból egy színes fotótekercs készült, és bemutatásra került a Bercsényi Kollégiumban megtartott, *Maya hasadása* című Pseudoelőadáson 1980-ban, amelynek az *Erőltetettek* előadása is része volt. A harmadik típusba a pillanatfelvételek sorából álló *Rajzolóművész 1–2* (1980) sorozatok tartoznak, amelyeket Vető János fényképezett. Ez esetben Pauer nem merevedett pózokba, hanem egy villámgyors rajzolási akciót bonyolított le (a szoba falának domborulatairól frotázst készített), amelynek során egy önmaga és műve jelentőségének tudatában levő művész gesztusait utánozta, aki az őt megörökítő fényképezőgépnek „megjártssza magát”. Egy ehhez hasonló „előadást” Bereményi Géza *Tanítványok* című filmjében is lehetett látni (a látványtervező Pauer volt), amelynek egyik jelenete háttérben a Károlyi grófot játszó Cserhalmi Györgyöt az Érmezei Zoltán (aki Pauer első pathosformeleinek fotósa volt) által alakított festő festi vagy skicceli fel a rutinos művész hatásos mozdulataival az állványon álló festővászonra.

A negyedik típust a *Zöld színpadon* 1980-ban előadott *Átváltozás székke* című, humoros akciója képviseli, amely a Pauer művészetében gyakori székmotívumokkal, vagy egyes, a jeleneteket pillanatok alatt átalakító díszleteivel is összefüggésbe hozható. A pathosformeleket nem nyilvánosság előtt, színpadon, hanem műtermi (otthoni) körülmények között készültek, azonban abban az időben, amikor a fentebb már említett *Zöld színpadon* (amely nevét a szobában leterített nagy zöld járószőnyegről kapta), az 1978 és 1981 között nyilvánosan megtartott öt pseudoelőadás közötti időszakokban Maya története és a köré szervezett mindennapok egy intim, de sokak számára nyitott közösségben folytatódtak.⁵⁵ A „színháziasított valóság” kifejezés, amely Pauer szintén ekkor írt szövegeiben fordul elő, tehát nem csupán a „valóság” színpadra állítását jelenti, ahogy ez a pseudoelőadásokban megvalósult, hanem annak fordítottját is. A műterem és a

mindennapok jelképes színpadra állítását, annak a határvonalnak a folyamatos kikapogatóását, amely a művészet és az élet között húzódik, noha csupán látszólagos.

Jóllehet nem tekinthető kifejezetten pathosformelnek, hanem csupán egy akció fotósorozatban megörökített dokumentációjának, de a témával szorosan összefügg a *Metamorfózis* című akcióról készített sorozat is. Az akciót Pauer 1981-ben a MAFILM által szervezett *Smink Fesztivál* keretében⁵⁶ mutatta be egy 1977-es ötlete alapján. A hagyományos színházi álcázás vagy átváltozás témájára body art-jellegű munkát készített: asszisztensei segítségével fokozatosan szabadult meg az önmagáról korábban kialakított művészképet és a pathosformeleit is meghatározó szakállától és hosszú hajától, és új, csupasz arcú kinézetet kapott, mígnem fejről az utolsó hajszálát is leborotválták. Végezetül, önmaga valós lényének kétségbeesett feltárásaként, mint egy belülről jövő kényszernek engedve, letépte arcáról a bőrt. A „bőr” természetesen smink volt, ez azonban a képeken nem látszik, csak az, amit a művészet eszközeivel közvetít: az átalakulás. Visszautalva az ál-arc és a Pseudo összefüggésével kapcsolatban korábban mondottakra, Pauer ebben az akcióban mintegy lehántja magáról az álság rétegeit, hogy feltárja, leleplezze valós önmagát. Az álarc azonban ez esetben nem mesterséges álca, hanem a testre természetes módon ráakódó bőrfelület és hajzat. A valóságfeltárást önmagára kiterjesztő gesztussal Pauer a *Színháziasított valóság* című írásában leírt kijelentését is demonstrálta: az igazi valóság a szereplőben és a nézőben lapít,⁵⁷ és a Pseudoelőadások keretében a Maya szobron végrehajtott leleplezés motívumát mutatta be a saját testén.

„Megvalósítható ábrázata másolat”:⁵⁸ az előadói pathosformeleket

A továbbiakban csupán az előadói pathosformelekkal foglalkozom, elsősorban a *Tudathasadással* és az *Erőltetettek*-kel, amelyek készülésük kontextusát tekintve is szoros kapcsolatban állnak a pseudoelőadásokkal. A *Fa megtekintése* annyiban hozható ezekkel összefüggésbe, hogy ebben az esetben is egy befogadói állapot szemléltetéséről van szó. A pathosformeleket tehát első megközelítésben úgy értelmezhetjük, mint valamely mű (szöveg vagy kép), avagy azzal összefüggő élmény kiváltotta hatás, érzés, állapot kifejeződéseként az ábrázolását az emberi testen.





A pszeudoeladás, mint kép egy didaktikus festményként is felfogható, ahol az ábrázolás tanító jelleggel kerül bemutatásra. Tautologikus jellegű is, mivel az, amire a figyelmet felhívja, az ábrázolás, a bemutatás, az előadás eszközeinek sajátos természete és kétértelműsége. A valóság/létezés és a színlelés/játék kettőssége szemléltetésében, a pszeudoeladás, mint „kép” kompozíciójában kiemelt szerepe van a didakció terében az előadónak, aki az egyetlen személy, aki a nézőkhöz szól, miközben értelmezi az eseményeket. Szerepe hasonlítható az egyes festményeken látható, a néző felé forduló, és a nézőt az ábrázolt jelenettel összekötő, közvetítő figurához. Alakja egyértelműen összefüggésben áll az előadói pathosformelekkal, amelyeket úgy is felfoghatunk, mint a pszeudoeladások képéből kiemelt és önálló műfajjá emelt motívumokat. A pszeudoeladások során nem csupán Pauer, hanem mások, például Imre Emma vagy Pauer Henrik is előadott, a pathosformeleken azonban csakis a művész, Pauer Gyula jelenik meg. A pszeudoeladásokban az előadó a beleérző előadásmód kifejezőeszközeinek merőben formai/formális jellegére is rámutatott, a hatásmechanizmusok valamiféle egzakt, »tudományos« vizsgálatát végezte el. Erre az *Erőltettek* című szöveg előadása a jó példa, amelyre a *Maya hasadás* keretében került sor, és amelyet egy önálló, hosszú fotótekercs formájában tárgyiasított fotósorozatban megvalósított pathosformelként ismerünk. Az *Erőltettek* a bizonyíték arra, hogy a didakció terében az egész előadást értelmező előadó saját előadására is reflektált, – ezt támasztja alá, hogy a fotótekercs is bemutatásra került a Bercsényiben megtartott pszeudoeladáson. A pathosformel az írott szöveg (vers) előadásának egyes fázisait fotószekvenciákon örökíti meg. A folyamatdokumentálás során az előadás folyamatát részeire szedték szét, aminek az eredménye nem a valóságról készített pillanatfelvételek sora lett, hanem önálló gesztusok elszigetelt képeken megjelenített sorozata. Az egyes képeken olyan ábrázolásokat látunk, amelyek a spontán, belülről irányított érzelmkifejezés 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 belső állapotára. 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 az előadó artikulálására és a szavak, mondatok jelentésére is. Pauer felfogásában a mozdulat-elem olyan, mint a szóban a szótag, fizikai értelemben pedig a közlés atomi formájáról van szó.⁵⁹

ERŐLTETETTEK ÉS NEM ERŐLTETETTEK TETTEK
EZEK A TETTEKTETETT TATOTTTETTEK
ÖNÁLTALAM ELINDÍTTATOTTAK
ELHAGYOTTASODOTTAK ELSZOMORÚSODOTTAK
ESŐSÓDÓ IDŐBEN ÖZÖNLŐ KÖZÖNYÖS ÖRÖMÖK
LETTEK
A TETTEK
VALAHOGYAN EGYSZERRE CSAK FELTÁMADTAK
MEGTÉLTETETTEK
ÖRÖMITTASODOTTAK
LETTEK
BEKÖTÖTTEKIKÖTÖTTEBEKÖTÖTTEKIKÖTÖTTEBEKÖTÖTTEKI
KÖTÖTTE
BEKÖTÖTTEKIKÖTÖTTEBEKÖTÖTTE
A LEHETŐSÉGEK (KOPOTTRÓZSASZÍN) HARISNYATARTÓJÁT
CSAK FEL CSAK FEL CSAK FEL CSAK FEL CSAK FEL CSAK FEL
MERT MEGMONDATTATOTTAK S TÖBBSZÖRTE ELFUVATTATTAK
SZÍNTISZTA A SZÍNTISZTASZÍN TISZTA SZÍNTISZTASZÍNŰ
MÉCSFÉNYVILÁGSZÍNŰBEN LEFESTETTETETTETETTEK
AHAHAHAHA AHAH AH AHAHAHAH AHAH AH AHAHAHAH
HAH AHAH AH
LESZNEK
S ISMÉT MEGÜRESEDETTEK
VALAMI FEKETESZERŰ CSENDESSÉGGEL TALÁNC CSAK
ELLEHELTETETTEK LETTEK
ELSELYMESÍTETTEK
ELSELYMESÍTETT TESTEK SZÜRKE SELYEMFÉNYESTE
CSEND
MUNALM UNALMU NALMUNALMA MUNALM UNALMU
NAMUNALMU NALMA
S A SZERELEM ÁLGYÉKTESTHAJLÉK MELEGE
BELENGETTE BELENGETTE BELENGETTE
A TETTEKET
S LETTEK ETTŐL PONT

A „póz” kifejezés az *Erőltettek*-hez részben hasonló, *Tudathasadás* című pathosformel „felvétele” során készített, „Kiment a fürdőszobába” kezdetű szöveges dokumentációban olvasható. A pathosformel képsorozatán a szövegben is leírt, különböző előkészületi fázisokat mutató beállításokat látjuk a fésülködéstől a nyakkendőkötésen át a zakó felvételeig, s ez az „átvedlési” ceremónia indokolja részben a pathosformel egyik változatának az alcímét is:



/KIMENT A FÜRDŐSZOBABA.../

HOZZAVALOK: /IRD!/
NYLONZAGSKO

GUMIGYÜRÜ

HAJKEFE

MAJD KIHUZOD, HA UGY ERZED, HOGY FELESLEGES
EGYEZZÜNK MEG ABBAN, HOGY TE KIMEREVEDSZ, MIKOR UGY GONDOLOD,
HOGY JO A POZ.

ELSIMITOM A HAJAM.

NYAKKENDŐKÖTES--- MAJD MEGMUTATOM, HOGY MELYIK FAZIST.

TEHAT A PESÜLKÖ DES MEBVOLT.
VAN A ZAKO, MOSTMAR EGYPOLYTABAN ZAKO LESZ.
MOST ELÓADOM A HAT NEM...
LEFOGOTT HANGON FOGOM CSINALNI...
AHOL POZ
RENDET POZ
SZOBOR POZ
EZT A LAMPAT KELLENE EGESZEN AZ ARCOMBA VILAGITANI. HENRIK!
GYERE!



/ABRANDOZAS/
ELABRANDOZOK NEHA POZ
VISSZA A LAMPAT A HELYERE
LEONARDO POZ
AKI /EZ JO/ POZ
FESTETT NEHA /EZ IS JO/ POZ
EGY-EGY : EZ JO MAJD JÖN A POZ--- MONA LISÁT
SZIKLAS MADONNAT POZ
MEHET? MEHET!
MEG MIT IS MEG
DEHAT MINDEGY POZ
ANNY IFELEKEPPEN LEHETNE POZ

MEG VAN EGY KEP, EGY UTOLSOT!
HAT MEGHAJLAS VAGY MI...
VISSZAMONDOM A HAT NEM-ET
MAR--- MEGHAJLASPOZ
ANNYIFELEKEPPEN LEHETNE
MA... /AKKOR FENYKEPEZZ/
MEGEGYSZER MEGISMETELNI, MIKOR FÖNTRŐL JÖN A FENY.
BELE A SZEMEMBE, VARD MEG AMIG JOL ELABRANDOZOM.
TE VARSZ



PETER SZOL
TE EXPONALSZ
KEZDHETSZ ABRANDOZNI...
/NEM A REND, A HATALMAT AZ A SZOBOR.../
ABRANDOZZ, MAJD SZOLOK MIKOR JO!
EZ NAGYON JO! NEM...MEG NEM!
MOST!!!
.....
A LELEK NEM VOLT AZ ARCAN! TE NE TATSD A SZAD!
NEMA CSÖND
MOST MAR ELABRANDOZTAM...



Átváltás. Ez után következnek azon a képek, amelyekben a néző felé forduló Pauer látható előadás közben, amelynek témája a leírt dokumentációból kikövetkeztethetően Leonardo, a művész, és az ő egyes jelentős művei voltak. A folyamatdokumentáció alapján a szónoklatról nem mondható el, hogy meggyőzően lett volna felépítve, viszont az egyes képek egy egyszerre extro- és introvertált rétor mutatnak, aki érvel, erőteljesen hangsúlyoz, az arckifejezések és a gesztusok hatásos eszköztárat veti be, hogy meggyőzze és meghassa a közönségét, adott pillanatokban maga is meghatódik vagy elábrándozik. Az érzelmek széles skálája, ami az előadó arcán tükröződik (a szövegben egy helyütt elhangzik: „A lélek nem volt az arcán!”), vagy hogy a Pseudo technikájához közelebb álló kifejezést használják, a hullámzó érzelmek változatos lenyomata az arcon, kiegészül a fejmozgás és a jobb kéz mozdulatainak hasonlóan hullámzó mozgásalakzataival. A „Kiment a fürdőszobába” kezdetű szövegből tudható, hogy Pauer, miközben ezeket műveleteket végezte, folyamatosan instruálta a fotóst és az asszisztenciát. Mintha egy tükörben látott kép nyomán, amely által ellenőrizni tudja az általa előállítani kívánt formaalakzatot, vagy valamely belső képet követve, amelyet leutánczott, amikor a látvány számára megfelelőnek tűnt, pózba merevedett, és ugyanabban a pillanatban exponált a fotós is. (Pauer a kaposvári színházban töltött években maga is gyakorolta a színészeknél gyakori pózolásokat tükör előtt, s egy ilyen „próbát” fotókon is megörökített. Ezeket lásd a ... oldalon) Az expresszió ábrázolása, a pozitúra és az expozíció tehát egybeesett. Ugyanakkor a patetikus formulák, amelyeket Pauer előállított, a készülés folyamata során teljesen leváltak a kezdetben még egyes szavakban vagy mondatokban megfogalmazott tartalomról, s az előadó egy idő után „elvesztette a fonalat”: „Meg mit is még / de hát mindegy póz / Annyiféleképpen lehetne póz” – olvasható a szöveges dokumentációban. Belső állapotának és a testével, valamint a testének felszínén színlelt képnek az elválása, illetve az, hogy ez a „felszínes” kép mégis valami olyat mutat, ami mélyebb dimenziókra enged következtetni – ez a Pseudo alaphelyzete. Élő ember esetében, vagy arra alkalmazva – *Tudathasadás*.

A pathosformel mint tabló

A „tudathasadásról” készített felvételeket Pauer több sorozatban tette közzé,⁶⁰ a *Tudat-*



hasadás I. és a Tudathasadás II. (Átváltás) című összeállításoknak nagy méretre felnagyított változatát is elkészítette,⁶¹ s ezek közül az egyiket először az *V. Pszeudoelőadás*on, amely *Képzőművészetszínház* alcímet viselte, az újpesti Derkovits Ifjúsági Központban mutatta be 1981. november 5-én. Ezek a pathosformelek (a csupán különböző publikációkban megjelentekkel együtt) önálló alkotások, nem feltétlenül társul hozzájuk az a szöveg, amely a felvételek készítésekor elhangzott, s ma már a pszeudoelőadások kontextusából is kiválva, kisebb vagy nagyobb méretű fotósorozatok formájában, képként funkcionálnak. Az előadói gesztusok, pózok, metakommunikációs jelek ebben a formában talán még inkább többértelművé válnak. A rétori pozíció a néma fotósorozatokon esztétizálódik, vagy – mivel mozdulatalakzatok sorjázásáról van szó – mintasorokká absztrahálódik, amely forma- és vonalritmusával is vonzza a szemet. Erre lehet példa és analógia az a képsor, amely Gustav Mahler sziluettjét és néma mozdulatait ábrázolja vezénylés közben. A mozdulatokat kiváltó vagy inspiráló művek, gondolatok, hangok, szövegek eltűnésével a képi formában rögzített mozdulatok újabb műveket, gondolatokat, hangokat és szövegeket inspirálhatnak, vagyis a néző a kiüresedett vagy absztrahálódott gesztuskészletet kifejező tartalommal tölti meg „szemlélődő részvétele” által. Ernst H. Gombrich használta ezt a kifejezést (németül: „Anteil des Beschauers”, angolul: „the beholder’s share”) a *Művészet és illúzió* című könyvében, s egy másik tanulmányában így írta le: „Hajlunk arra, hogy a kimerevített képbe életet és kifejezést vetítsünk bele, és saját tapasztalatunkból fűzzük hozzá azt,



Tudathasadás, pathosformel, 1980. A teljes fotósorozatból készített összeállítás fényképe (vö Szjsz187a) (Fotó: Fördös Gyula)

ami a valójában nincs jelen.” Portrék esetében a fotográfus és a festő a néző projekcióját, belevetítési képességét hozza mozgásba, „a rögzített arc többértelműségét kell kihasználnia, hogy a lehetséges olvasatok életszerűséget eredményezzenek. A mozdulatlan arc különböző lehetséges kifejező mozgások csomópontjának kell tűnjön.”⁶² Pauer pathosformelei esetében a fotográfus (az ábrázoló) maga a művész, jóllehet az expozíciót kiváltó gombot valaki más nyomta meg. Önábrázolásokként nem elszigetelt „portrék” (és főleg nem „önképek”, hiszen testét csak eszközként használja), hanem fotószekvenciák, s ezáltal a folyamatosság és szakaszosság megjelenítésének formai sajátosságai is jellemző rájuk. Ugyanakkor nem egy valóságos mozgás (mozdulatsor) vagy mozgókép fázisairól van szó.⁶³ Különböző érzelmek és állapotok bemutatását látjuk, de nem beszélhetünk elszigetelt érzelmeket ábrázoló képekről sem, mint a kifejezéstan mintakönyvek esetében, amelyek Charles LeBrun alapvető munkája óta jól ismertek a művészettörténetből, s amelyek elsősorban az arckifejezések gyűjteményét nyújtják művészek, pszichológusok, színészek, vagy manapság leginkább a virtuális világok építői számára. A pathosformelek érzelmek skáláját mutatják, és a néző beleérzőképességét már maga a képsorozat

kon látható testtartások és gesztusok alkotta ritmikus hullámmás is működésbe hozza, hiszen az absztrakt formák iránya és dinamikája önmagában is kifejező erővel bír. A dekoratívva mintázatokká stilizált sorozatosság kifejező összehatását példázhatja egy olyan fényképfelvétel is, amelyen – a kép felirata szerint – az emberi érzelmek skáláját szemléltető nőmaszkok láthatók.

A pathosformel mint képköltészet

Ugyanakkor felmerülhet az a kérdés is az előadói pathosformelekkal kapcsolatban, hogy a rétori pozícióból adódó kommunikatív aspektusát e sorozatos képeknek a befogadó miként

értelmezi. Gombrich egy másik tanulmányában⁶⁴ az 1995-ben elhunyt amerikai karikatúrista, CEM (Charles Elmer Martin) egy humoros rajzát hozza példaértékű cáfolatnak azon naiv felfogás ellenében, amely az értelem kifejezése és az érzelmek felébresztése közé egyenlőségjelet tesz, s amely a művészet egyes elméleteiben is megfogalmazódik. Pauer pathosformeleit értelmezhetjük úgy is, mint a művész/érzés (állapot, indulat) – kifejezés/mozdulat – kép/látvány – kifejező gesztus/forma – befogadás/reakció vonalán leírható a kommunikáció- vagy kifejezéseméleti séma metszetében elhelyezett ábrázolásokat, amelyek miközben e naiv befogadás azonosulással vagy

Az emberi érzelmek skáláját szemléltető Nő-maszkok, 14–15. század (közli: Ingelore Ebeling: *Masken und Maskierung. Kult, Kunst und Kosmetik. Von den Naturvölkern bis zur Gegenwart.* Dumont, Köln, 1984. 103.)





beleérzéssel párosuló tapasztalatára építenek, és ezt a tapasztalatunkat mozgósítják, az erősen teatralizált gesztusok sorozatos ismétlésével a kifejezések felszíni mintázatára irányítják a figyelmet, és ezáltal ugyanabban a pillanatban nevetségessé is teszik a kép értelmezésére tett erőfeszítéseinket. Képzletünket mégis fogja tartja a szekvenciák formai dinamikája és az is, hogy a képkockákon látható „test” mégiscsak hozzánk beszél, s ez ismét újabb – ha egyértelműen nem is azonosítható – értelmezésekre sarkallja a nézőt. Amikor a befogadót ez a kép „megérinti”, átvitt értelemben a fordítottját játszódik le, mint a pseudo kockák esetében, ahol a nézőt a látott kétértelműség (a felület és a sztereometrikus forma ellentmondása) arra indítja (és a művész arra szólítja fel), hogy a tárgyat fizikailag megérintse. A *Fa megtekintése* című pathosformelben Pauer pantomim-szerű mozdulataival azt példázta, hogy a mű konkrét jelenléte nélkül, az általa keltett reakciókat kifejező testmozgások megjelenítése révén azt mégis oda képzeljük, és ugyanígy képzelünk el valamit a pathosformelek előadójának látványa mögé is, ha a mű, vizuális eszközei révén, megérintett minket.

„Man theilt sich nie Gedanken mit, man theilt sich Bewegungen mit, mimische Zeichen, welche von uns auf Gedanken hin zurückgelesen werden” (Az emberek soha nem gondolatokat, hanem mozdulatokat, mimetikus jeleket közölnek egymással, amelyeket mi magunk gondolatokként olvasunk vissza) – írta egyik töredékében Nietzsche.⁶⁵ Pauer az optikai effektusoknak és a vizuális vagy nemverbális kommunikáció elszigetelten többértelmű jeleinek az összekapcsolásával az emberi érzelmek és értelem becsaphatóságára, manipulálhatóságára mutatott rá, ahogy ezt már az *I. Pseudo manifestumban* is megfogalmazta más vonatkozásban. Az előadói pozíció hangsúlyozásával egyrészt a költői/színészi szavalat, másrészt a szónoki beszéd alakzatait formalizálta, s mind az előadó, a művész, mind pedig a mű befogadója, a néző szempontját érintve szemléltette a kifejezés kettős természetét. Írásom korábbi részében a pathosformeleket első megközelítésben úgy értelmeztem, mint valamely mű (szöveg vagy kép), avagy azzal összefüggő élmény kiváltotta hatás, érzés, állapot kifejeződésének az ábrázolását az emberi testen. Ebben az értelemben a pathosformel mindig a művészetben belül marad, vagyis a művészet hatásmechanizmusára reflektál. Pauer a



pathosformelt utólag úgy határozta meg, mint „átszellemült, áttelekült kifejezési formulát”, s ebbe az is bele tartozik – mint ezt a *Tudathasadás* esetében láttuk is –, hogy „valaki semmit nem mond, csak hadonászik”.⁶⁶ Pauer előadói pathosformelei legközelebbi formai analógiáit azokon a felvételeken lehetne megtalálni, amelyekeken hasonló kép kivágatban és szintén sorozatban megörökített előadók vagy szónokok láthatók, akiknek a mondandóját már nem ismerjük, vagy a róluk készített fényképfelvételek hasonló módon kiemelhetők, „kivághatók” az eredeti történeti kontextusból, mint ahogy Pauer pathosformelei is kiváltak a pseudoelőadások keretéből. Szintén Gombrich hoz egy ilyenre példát egyik, már hivatkozott tanulmányában, jóllehet ő az Emanuel



Shinwell angol politikust beszéd közben ábrázoló képsorral arra mutat rá, hogy az arckifejezések erőteljes megváltozása esetében is képesek vagyunk felismerni ugyanazt a személyt.⁶⁷ Még találhatóbb lehet egy ilyen összehasonlítás abban az esetben, ha a politikus is a hatásos és begyakorolt színészi gesztusok teátrális tárházával él szónoklatai során, mint Hitler.⁶⁸ Egy róla készült fotósorozat egy 1989-es újságkivágáson a pathosformelekkel való formális összefüggése miatt Pauer archívumában is megtalálható. Gerhard Paul, német történész és társadalomtörténész, aki több könyvében a történelmi események képi „vetületeivel”, a „vizuális történelemmel” foglalkozik, a náci propagandát „egy hatásos, az érzelmeket uraló látszatvilág teátrális–esztétikai inszenírozásaként” definiálta,⁶⁹ s e meghatározás szavai ugyanazok, amelyek önmagukban, illetve eltérő mondatfűzésben Pauer pszeudoszínházával kapcsolatban is alkalmazhatók. A diktátor kiszámított pózairól készült pillanatfelvételek és Pauer megformált pózainak sorozatai technikájukban, szándékukban és funkciójukban különbözőek, miként az inszenírozásnak, a „színpadra rendezésnek” vagy a „színpadias”, színészkedő jelenetezésnek, az érzelmek, az indulatok megjátszásának a célja is. A társadalmi, politikai „valóságból” és a művészetből vett mozdulat-elemek összehasonlítása Aby Warburg képtörténeti munkásságához is elvezet. A képként nézett valóságselemek, a képes újságokból kivágott mindennapi pathosformelek leírásai, értelmezései Warburgnál költői, metaforikusan tömör szöösszetételekben és mondatokban nyertek kifejezést, amelyek közül most azt idézném, amely először keltette fel a figyelmemet azzal, ahogy egy mozdulatképről szerzett benyomását szavakba önti: „die Katharsis der Kopffägerin in Gestalt der Golfspielerin” („a fejjavadásznő katarzisa a golfjátékosnő *gestalt*ájában”).⁷⁰ Az ember spontán, természetes megnyilvánulásai közé tartozó mozdulatok, miként a kulturális elsajátított, „betanult” gesztusok elszigetelt, „képszerű” szemlélete az ábrázoló- és az előadóművészetek gyakorlatában és elméletében egyaránt igen jelentős helyet elfoglaló, az utánzással és a kifejezéssel összefüggő, a meggyőzés, a

megértetés, az elbeszélés és a hatáskeltés érdekében alkalmazott, valami jelen nem lévőnek a megjelenítését és a bemutatását szolgáló művészeti és kommunikációs „eszközök” vizsgálatához vezethet el, amelyek egyik eleme a látvány szavakkal történő leírása. A szavakba öntés „képtelensége” paradox módon néha szóképek megalkotásához vezet. Pauer pszeudoelőadásainak és előadói pathosformeleinek egyik vonatkozása ezt a jelenséget, de a szó és a kép kapcsolata a témája a nagyatádi időszak másik főművének, a *Tüntetőtábla-erdő* című szabadtéri environmentjének is. A *Táblaerdő* feliratainak egy részét a látszat és a valóság problémájával, a művészet kifejezőeszközeivel, az alkotófolyamattal, a művek keltette benyomással, a látvány többértelműségével kapcsolatban megtapasztalt jelenségek sokszor paradox megfogalmazásai tették ki, amelyek kifejezetten költői szövegekkel, felkiáltásokkal, mondókákkal, hangutánzó szavakból álló verssorokkal váltakoztak. Az egyik táblán a „Pathosformel” szó is olvasható volt. A szövegek egyik legszembetűnőbb, nem csupán fogalmilag, hanem tipográfiai is hangsúlyozott tulajdonsága a képszerűség és a szövegszerűség rétegeinek egymásba csúsztatása volt, amire az egyik tábla szövege is utal: „A KÉPZŐMŰVÉSZET BELOPTA MAGÁT / A BETŰBE / ÉS VISSZAHAT A JELENTÉSRE / HALMAZATILAG”. A *Táblaerdő* szövegei tehát egyben képként is funkcionáltak volna, s a táblák között sétálva nézve a betűk, szótagok, szavak és mondatok formai-fogalmi jelentését, értelmét, és adott esetben indulatát a szövegek látvány- és tartalmi elemeinek, valamint a saját mozgása és mozdulatai keltette benyomások összekapcsolásának komplex élménye révén fogadhatta volna be. Mindeközben maga is részévé vált volna ennek a kép- és textus-kompozíciónak, amelyet Pauer mint egy víziószerű képet, egy utcai tüntetés képét fogta fel, természeti környezetbe helyezve. Nem tudjuk, hogyan néznének ki azok a pathosformelek, amelyeket véleményem szerint Pauer nagy valószínűséggel elkészített volna, ha *Tüntetőtábla-erdő* nem pusztul el a kedvezőtlen történelmi és társadalmi körülmények következtében. A befogadás és a megértés alakzatainak megörökítése és rögzítése bizo-





nyosan a *Tüntetőtábla-erdő* ásását, a *Híres Nagyatádi Pszeudo Fa* megtekintését, a *Húzz át Uram, át meg át!* verssor vagy az *Erőltettek* című szöveg előadását mutató pathosformelekhez lett volna hasonlatos. S vajon milyen lett volna a „Pathosformel” szóképp hatását kifejező átszellemített formula?

A Maya-élmény utóélete

A pszeudoelőadások, a pathosformelek és a *Maya*-történet időszaka a szobor múzeumba kerülésével, 1982-ben zárult le. Sebők Zoltán elképzelése szerint a *Maya* szobor teljes értelmezés[e] egy végtelen leírás lenne, amely „a jövőben sem tévesztené szem elől.⁷¹ A „végtelen leírás” kifejezés eszembe juttatja Michael Ende *A végtelen történet* című regényét, amelyben a regényt olvasó kisfiú élete és az általa olvasott regénybeli történet, a képzelet és a valóság fokozatosan egymásba hatol, egymás részévé válik. Hasonló módon Pauer számára is az emlékek és a képzelet, nem a *Maya* szobor, hanem a *Maya*-élmény volt az, ami történetyszerűvé vált. Jóllehet rendhagyó módon 1991. április 26-án Pauer a szobrot a múzeumból kihozatta, és bemutatta egy előadás keretében, amely már nem a *Pszeudoelőadás*, hanem a *Pauer-est a Kossuth Klubban* címet viselte, és amelynek apropója a művész 50. születésnapja volt. A színpadon, egy pulpitus mögött állva, művészettörténészek és barátok beszéltek Pauer munkásságáról, az előtérben – ahogy ebben az időben péntek esténként Pauer műtermében is – gombfocizás folyt valódi „szépségek”, hivatásos modellek közreműködésével, az eseményeket videófelvételeken dokumentálták, és végül a *Mayát* is leleplezték. Mindez azonban inkább a *Maya* utóéletéhez mint történetéhez tartozik. A *Maya*-élmény történetét Pauer 1993-ban vázolta fel, amikor *Egyszemélyes színház*-tervén dolgozott. A tervek között található az a család-fa vagy diagram, amely az új színházi elképzelés leszármazását mutatja a Pszeudo élménytől kezdve a *Tüntetőtábla-erdőn* át a *Maya*-élményig, amelytől a Torinói leplen és annak Pauer által elkészített szobrán, a *Szépségakción*, és P. É. R. Y *Pucin* keresztül vezet az út az *Egyszemélyes színház*ig, amely nem csak az út végén, hanem annak kezdetén is megjelenik. Az *Egyszemélyes színház*ban Pauer mesterséges eszközökkel, képekkel, hangokkal, szagokkal kívánt volna hangulatokat felidézni a nézőkben, aki maga határozhatta volna meg a hatás- vagy hatóelemek kombinációit. A példa-

ként felsorolt kombinációk leírása mind megannyi költői kép jelenik meg előttünk, egy-egy kiragadott pillanatnak tűnik egy filmből, egy költeményből, vagy a valóságból magából. Tulajdonképpen elég beleolvasni a példatárba, és az ember fel tudja idézni magában a hangulatot, el tudja képzelni a situációt.

Egyszemélyes színház címmel Pauer 1995. szeptember 15-én a Múcsarnokban lépett fel, ez azonban nem a fentebb leírt elképzelés megvalósítása volt, hanem egy hagyományos előadást, amelynek során azonban kisebb eseményekre is sor került: a függöny mögül időnként az ott helyet foglaló Antal István hangos nevetése volt hallgató, a színpadon pár pillanatra megjelent Pauer fia, Gellért, és torna gyakorlatokat hajtott végre. A nyolcvanas évek óta Pauer rendszeresen „előad”, „fellép”, „szerepel”, „színészkedik”, és ezekben a produkciókból gyakran feltűnnek azok az elemek, amelyek a pszeudoelőadásokból és a *Maya*-élményből származnak. Emlékezetes marad az 1980-as években a Szkéné Színházban megtartott Erdély Miklós-esten való szereplése, amikor Erdély *Antiszempont* című versének tükörfírással és fejjel lefelé írt záró sorait mondta el – valóban visszafelé, a szavakat befelé szíva. Legutóbb 2002-ben megjelent verseskötete bemutatón adta elő korábbi szövegeit és verseit Antal Istvánnal, illetve az általa felkért színészekkel: Helyei Lászlóval és Jordán Tamással közösen.⁷² Jelen sorok írója közreműködött művészettörténészként abban a C3 Központban megtartott, ismeretterjesztő jellegű előadásban, amelynek felépítését Pauer szintén előre megíratta és kiosztotta a hallgatóság között.⁷³ Pauer mindig is gondoskodott művei értelmezéséről és arról, hogy a leírások és az értelmezések a műnek lényeges alkotóelemeivé váljanak. Én magam 1982-ben ismertem meg személyesen Pauer Gyulát és egyetemi hallgatóként róla tartott első előadásomat szintén Imre Emma „dokumentálta”.⁷⁴ Az előadás Beke László szemináriumának keretében hangzott el, akinek Pauerről szóló, 1976-ban publikált, és a jelen kötetben újraközölt írása volt az, ami Pauer Gyulához elvezetett. Mindezen személyes élményeimért említem, mert az 1982 óta szinte folyamatos Pauer-élményem nélkül ez az írás nem jöhetett volna létre. A nála töltött péntek-esték, a vele folytatott hosszú beszélgetések, az együttlétek intenzív pillanatai, esetlegességei és elrövedezései mind-mind közvetítettek valamit abból, ami a pszeudoelőadásokon is megtörténhetett.⁷⁵

JEGYZETEK

- 1 Adatokat lásd a műtárgyjegyzékben: Szjsz173, Szjsz183–184, Szjsz193, Szjsz199.
- 2 Rögtönzött előadás a Nagyatádi Fegyveres Erők Klubjában 1978 szeptemberében. Az előadásra az 1978. szeptember 15-én megnyílt *Bencsik–Mizser–Pauer* című kiállításához kapcsolódóan került sor, amelyen Pauer a *Maya* szobrot állította ki. Az előadás szövegének gépiratos változata megtalálható a Pauer Archivumban. A leírt szövegnek a *Maya* szobornál... kezdetű, Kivonat a Nagyatádi Fegyveres Erők Klubjában tartott előadás szövegéből aláírással ellátott részlete megjelent in: *Pauer. Fotó- és szövegdokumentáció. Összeállította: Szőke Annamária. Pauer Gyula kiadása, Budapest, 1985. 88.* (a továbbiakban: *Pauer 1985.*) Ezt a részletet, valamint az előadásból vett egyéb részleteket is Pauer előadta a későbbi pseudoelőadásokon.
- 3 Az *I. Pszeudo manifestumot* (Szjsz099) lásd jelen kötet... oldalán.
- 4 *II. Pszeudoelőadás.* Kassák Lajos Művelődési Ház, Zugló, Budapest, 1979. okt. 5. Az előadás az ugyanitt 1979. szept. 15. és okt. 7. között megrendezett *Szürenon 1969–1979* című kiállításához kapcsolódott, amelyen Pauer egy *Lepedőt* állított ki: Az 1979-es Szürenon-kiállításon egy gyűrött lepedőt állítottam ki, amely valójában ki volt feszítve – a gyűröttség képzetét kizárólag festői eszközökkel értem el. (Pauer Gyula mondja. In: Mihályi Gábor: *A Kaposvár-jelenség.* Műzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1984. 165. – továbbiakban: *Mihályi 1984*) Pauer az előadásában mind a *Lepedőre*, mind pedig Gulyás János *Pszeudo* című 1970-es filmjére is utalt, amely ekkor levetítésre került. Az előadásáról hangfelvétel készült, amelynek egy gépiratos átirata megtalálható a Pauer Archivumban. Pauer a *Maya. A világ első figurális pszeudoszobra* című szövegében (lásd a ... oldalon) említi, hogy jöhet a *Mayát* a Kassák Házi előadás csúcsműként tárgyalja, de nem mutatja be. Az előadás ebben az értelemben eltért a többi pszeudoelőadástól, amelyekben a *Maya* szobor központi szerepet játszott. Pauer a színház és a Pszeudo kapcsolata mellett az érzécsalóadásról, a megismerő tevékenységről és a Pszeudo egyes aspektusairól beszélt.
- 5 *Mihályi 1984.* 201–202. A könyv *Az új stílus nyomában* című fejezetében Babarczy László mellett (197–203.) Pogány Judit beszél még az új játékstílusról (196.), az „áttételes” és a „többértelmű” kifejezés tőle származik.
- 6 Vekerdy Tamás: *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint. Lélektani elemzés.* Elvek és utak sorozat. Magvető Kiadó, Budapest, 1974. (A továbbiakban: *Vekerdy 1974.*)
- 7 Rendező: Ascher Tamás. Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1975. okt. 2.
- 8 Pauer Vekerdyvel 1974-ben ismerkedett meg, amikor a kaposvári színházban bemutatták az író és pszichológus *Jelenetek Rákóczi életéből* című darabját, és később is kapcsolatban álltak. Vekerdy egy alkalommal külön meghívást kapott a Pauer budapesti műteremlakásában megtartott egyik pszeudoelőadásra is 1979–1980 körül.
- 9 Pauer Gyula közlése.
- 10 Lásd 4. jegyzet, i. m.
- 11 Paradoxon a színészetéről, in: *Diderot válogatott filozófiai művei II.* Fordította és bevezetéssel, magyarázatokkal ellátta: Alexander Bernát. Filozófiai írók tára, 13. kötet. Franklin Társulat, Budapest, 1915.² 10.
- 12 Pauer Gyula mondja. In: *Mihályi 1984.* 162–174. Az interjú 1979 és 1981 között készült (lásd i. m. 4.), abban az időszakban, amikor érdeklődésének középpontjában a pszeudoelőadások álltak.
- 13 Vö.: A kecskeméti *Téli regének* tervezésekor *tüll-emberekben* gondolkodtam. Számomra a színész egyébként *egy kicsit élő szobor.* (kiemelések – Sz. A.) L. L.: A Pszeudo Koncept megteremtője. Díszlettervezés – képköltészet. In: *Somogyi Néplap*, 1977. febr. 2. 5.
- 14 *Pauer Gyula mondja*, i. m. 169.
- 15 Az előadásban Paueren kívül Bálint Zsuzsa, Dobos Gábor, Érmezei Zoltán, Imre Emma és Legény Péter működött közre.
- 16 A *Pszeudoelőadás* című, „Kedves közönség!” kezdetű szöveget lásd a könyv... oldalán. A nézők között szétosztott stencilezett szöveg egy-egy példány megtalálható Pauer Gyula és Beke László tulajdonában. Ezt a szöveget Pauer később kiegészítette a pszeudoelőadás részleteinek a leírásával. A bővített szöveg gépiratos változata a *Bercsényi 28–30 (70-es évek* című tematikus szám), Budapest, 1980/2. 27. oldalán hiányosan jelent meg, teljes közlésére a *Pauer 1985.* 94–95. oldalán került sor. Ez alapján publikálta a szöveg szedett változatát Pap Tamás in: Szógetető. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumai-ból. *Jelenlét*, 1989/1–2 (14–15). 237.
- 17 A nézőközönséget a rendőrfőnöknő és a helyi tanács kulturális osztályvezetőjén, Dezső Lászlónén kívül a művésztelepen tartózkodó művészek alkották. Pauer szerint a meghívókat nem küldték szét, csupán a művésztelepen osztották szét példányokat. A meghívók kibontatlan csomagjaira Pauer a pincében bukkant rá.
- 18 *Pauer Gyula mondja*, i. m. 169–172.
- 19 Első publikálása in: *Pauer 1985.* 90–93.
- 20 Lásd a 16. jegyzetet.
- 21 Rögtönzött előadás, i. m. VI. old.
- 22 Publikálva in: *K 3 forgatókönyvek.* BBS, 1977. 4.; *Pauer 1985.* 70–71.
- 23 *Az álcázott látszat. Pauer Gyulával beszélget Antal István.* In: Magyar Napló, 1993. júl. 9. 15–17.
- 24 Mint tudjuk – vagy nem tudjuk? –, Pauer *Villányi Pszeudo Reliefje* elpusztult. A mű 1971-ben készült és 1978. július végén nekem már csak ez a kis darab jutott belőle. Valószínűleg mások birtokában sem lehetnek sokkal nagyobb darabok. Villányban is maradt talán még egy ugyanekkora darab. Kérdés, hogy a 80-as évek elejére ebből az előadásból mi marad? Javaslom, hogy már most kezdjük széthordani e művet, mert könnyen úgy járhatunk, hogy egy-két év múlva semmi sem marad belőle. Legény Péter: *Széthordható művészet.* Felolvasva a nagyatádi pszeudoelőadás 1978 augusztusában. Publikálva in: *Pauer 1985.* 98., lásd jelen kötet... oldalán.
- 25 Szórolapok szövegei pszeudoelőadásokról. In: *Pauer 1985.* 135–139.
- 26 In: *Pauer 1985.* 138.
- 27 In: *Pauer 1985.* 96., lásd jelen kötet... oldalán.
- 28 *Nehéz pontosan meghatározni* (in: *Pauer 1985.* 97.); *A szobrászat primitív I-II.* (in: *Pauer 1985.* 99–100.); *Most eljártsszuk mit csináltunk eddig* (in: *Pauer 1985.* 101.; Antal István–Pauer Gyula: *Pauer-versek és -írók.* Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2002. oldalszámozás nélkül – a továbbiakban: *Pauer 2002.*) A szövegeket lásd jelen kötet... oldalán.
- 29 Lásd a 29. jegyzetet. A vers központozása és sortörései eltérőek az eddig megjelent két publikációban. Jelen átirásban a 2002-es verziót követtük, azonban a központozásokat értelem szerinti kitéttük.
- 30 Reprodukálva in: *Bercsényi 28–30 (70-es évek* című tematikus szám), Budapest, 1980/2. o. n., valamint in: *Kemény és lágy. Posztkonceptuális tendenciák. Tendenciák 1970–1980 – 6.* Kiállítási katalógus. Óbuda Galéria, Budapest, 1981. o. n.
- 31 Eredetileg előadva a *Zöld Színpadon*, Pauer Beniczúr utcai lakásán 1980 elején. Publikálva in: *Pauer 1985.* 113. (Lásd jelen kötet... oldalán.) A szöveg átirása: Színház a képzőművészetben. / Színészet a szobrászatban. / Akkor érzem jól magam amikor jól érzem magam. (Főhős) Hangulatképek. / Akkor amikor pompás ámde node. / Folyamatos-esemény-látszátváltozás. / Képlógika. / Manipuláció mint modul (egység). / Folyamatképek. / Egy dolog megvalósítási folyamatát manipulációk sora hozza létre. / A megvalósulás törvényeit a manipulációk szabályozzák. / A kifejező tárgy maga a személy, aki saját helyzetével manipulál. / Cselekvésköltészet (Maya! Recept) Műtörténet. / Cselekvéssel közölt érzések, gondolatok. / Jelentéskör közvetlen átélés által meghatározott. / Színháziasított képzőművészet. / Cselekvés formájában kifejeződő gondolat a képzőművészetben. / A képzőművész elszakad a műtárgytól, cselekvéssel helyettesíti. / Cselekvésmű és állapotlátvány. / Cselekvés kapcsán jelenik meg a képzőművészeti gondolat!
- 32 In: *Pauer 85.* 52. Lásd jelen kötet... oldalán.
- 33 „A balatonboglári kiállítást ugyanis különféle akcióprogramok, happeningek egészítették ki. Nekem egy agitációs programom volt, ami abból állt, hogy a kiállító terembe öt-hat széket tettünk egymás mellé, és velük szembe egy másik széket, amin én ültem. Akik leültek ezekre a székekre, azok végighallgathatták magyarázataimat a látottakról. Tulajdonképpen felvilágosító munkát végeztem, hogy azok az emberek, akik bejöttek a kápolnába, véletlenül se menjenek el úgy, hogy nem értik, amit láttak. Maguktól el alkotóktól kérdeztem meg, hogy mit érdemes mondani a kiállított munkájukról, de ki is egészítettem ezt a magam impresszióival, nézeteivel.” *Pauer Gyula mondja*, i. m. 167.
- 34 Fotósorozat, amely a csehszlovák és magyar művészek kézfogásait ábrázolja. Pauer ennek egy részletét később felhasználta: *Hozzászólás a Lépcsőház akcióhoz*, 1973. június (Szjsz149). A mű a boglári fotósorozatból kivágott, Pauer kézfogásait mutató sávból és egy felirattal áll: A Lépcsőházakció hírére már majdnem bizonyos volt előttem, hogy hol bukkanak majd Krisztus nyomá-

- ra... NEM CSALÓDTAM! In: Csutoros Sándor–Haris László–Molnár V. József *Lépcsőházakciójához* kapcsolódó, önálló lapokból álló kiadvány, Budapest, 1973.; *Pauer 1985*. 59.
- 35 „Pauer '72” aláírással 11 db *Pseudomű* maradt fenn Pauer Gyula tulajdonában, amelyből kettő megjelent in: *Pauer 1985*. 56–57. Lásd jelen kötet ... oldalán (Szjsz142)
- 36 In: *Pauer 1985*. 136.
- 37 Paul Watzlawick–John H. Weakland–Richard Fisch: *Változás. A problémák keletkezésének és megoldásának elvei*. Gondolat, Budapest, 1990. 109.
- 38 Megjelent in: *Egyéni utak. Tendenciák 1970–1980 – 5*. Kiállítási katalógus. Óbuda Galéria, Budapest, 1980. o. n. Lásd jelen kötet ... oldalán.
- 39 *Vekerdy 1974*. 21.
- 40 *Vekerdy 1974*. 25.
- 41 *Vekerdy 1974*. 24.
- 42 Szórolapok szövegei Pseudoelőadásokról. In: *Pauer 1985*. 138.; valamint 137.
- 43 „A jelenség / többrétegűsége / (szobor–ember– mítosz–történet).” Szórolapok szövegei Pseudoelőadásokról. In: *Pauer 1985*. 137.
- 44 Pauer Gyula: *Színháziasított valóság. Pseudo-színház projekt*. Publikálva In: *Pauer 1985*. 102–103.; *Pauer 2002*. o. n. Lásd jelen kötet ... oldalán.
- 45 Mindkettőt 1980 elején írta Pauer. Az egyik a negyedik pseudoelőadás szövege, amelyet a Bercsényi Kollégiumban felolvasott (Publikálva in: *Pauer 1985*. 119.), a másik, a *Hasadás* című vers megjelent in: *Pauer 1985*. 117.; *Pauer 2002*. o. n. A szövegeket lásd jelen kötet ... oldalán.
- 46 Szórolapok szövegei Pseudoelőadásokról. In: *Pauer 1985*. 135.
- 47 Lásd a 27. jegyzetet.
- 48 Szórolapok szövegei Pseudoelőadásokról. In: *Pauer 1985*. 137. és 138.
- 49 Lásd a 31. jegyzetet.
- 50 Vö. Sörbom, Göran: *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*. Scandinavian University Books. Svenska Bokförlaget, Bonniers, Uppsala, 1966. 11–14.
- 51 A *Tüntetőtábla-erdő*ről lásd Érmezi Zoltán, Beke László és Szőke Annamária írásait in: *AL/8*. Galántai/Artpool, Budapest, 1984. febr., 27–56., valamint Dékei Kriszta: Egy tárgy megtisztítása. In: *Beszélő*, 2001/6. 106–113.
- 52 A *Tüntetőtábla-erdő* szövegeinek első publikációi: *AL/8*. 1984. február; 34–44.; *Pauer 1985*. 79–84.; Szógettő. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból. *Jelenlét*, 1989/1–2 (14–15). 240–250.; *Pauer 2002*. o. n. Az eredeti szövegek lásd jelen kötet ... oldalán.
- 53 In: *Pauer 1985*. 127–129.; *Pauer 2002*. o. n. Lásd jelen kötet ... oldalán.
- 54 In: *Pauer 1985*. 114–115.; *Pauer 2002*. o. n. A szövegnek az utóbbi kiadványban közzétett változata egyes részleteiben eltér az eredetitől, amelyet lásd jelen kötet ... oldalán.
- 55 Pauer saját elmesélése szerint később zöld tónust adott egyes dolgoknak, amelyek itt zajlottak. Az itt folyó tevékenységben többen részt vettek, illetve számos művész megfordult ebben a környezetben, többek között: Imre Emma, Legény Péter, Érmezi Zoltán, Hajas Tibor, Vető János, Károlyi Zsigmond, Kelemen Károly, Ascher Tamás, Vekerdy Tamás, Jovánovics György, etc. Fontos aktivitás volt az ún. ház-

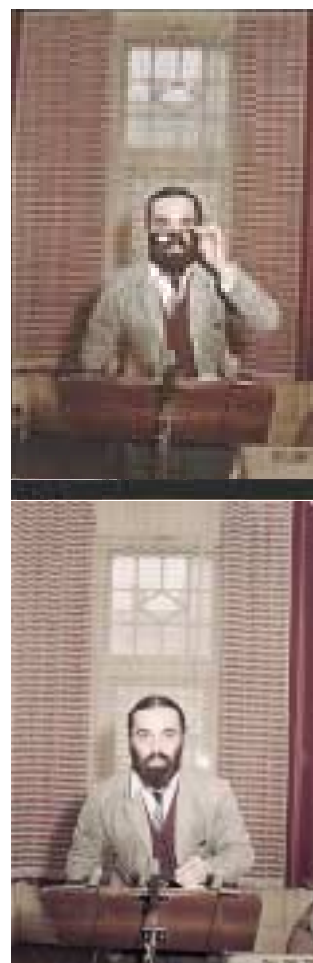
izenelés, amelyről hangfelvételek is készültek (a kazetták jelenleg Legény Péter és Pauer Gyula tulajdonában vannak).

- 56 Az akcióról több fotósorozat és videófelvétel is készült. Reprodukciókat lásd: Fábrián László: *Maszkabál*. In: *Film, Színház, Muzsika*, 1981. máj. 30. 24–25.; valamint: Bódy, Veruschka: Video in Ungarn und anderen osteuropäischen Ländern. In: *Kunstforum International*, Bd. 77/78., 1985/9–10, Jan./Febr. 54.; *Pauer 1985*. 130.
- 57 Lásd a 44. jegyzetet.
- 58 Részlet a *Hasadás* című szövegből. Lásd a 45. jegyzetet.
- 59 Pauer Gyula megfogalmazása, 2006. január.
- 60 Ezek közül a *Tudathasadáshoz* készített teljes fotósorozat (15–15 db-os összeállítás lefotózva, 2 db, Beke László tulajdona) megjelent in: *Kemény és lány. Posztkonceptuális tendenciák*. Tendenciák 1970–1980 – 6., Kat. Óbuda Galéria, Budapest, 1981. o. n.; *Bercsényi 28–30 (70-es évek című tematikus szám)*, Budapest, 1980/2. 25., 30.
- 61 Ezek ma a BTM Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeumban vannak, legutóbb Pauer műcsarnoki életműkiállításán voltak láthatók, 2005 nyarán.
- 62 Ernst H. Gombrich: *Maske und Gesicht. Die Wahrnehmung physiognomischer Ähnlichkeit im Leben und in der Kunst*. In: Ernst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Blanck: *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Suhrkamp, Frankfurt/M., 1981². 29–30., angolul: *The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and the Art*. In: E. H. G.: *The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*. Phaidon, Oxford, 1982. 116–117.
- 63 Hozzá kell tennem, hogy Pauer 2005-ös Műcsarnokban megrendezett kiállításán ezeket a szekenciákat digitálisan animálták, ami egyrészt a pathosformelek bemutatásának egy új módja lehet, másrészt viszont az eredeti cselekmény lefolyásának „rekonstrukciójaként” is hat. A performance művészet területén maradványként, egy valóságos mozgásnak, egy költemény előadásának egyes fázisait mutatja például az a jól ismert képsorozat, amely Kurt Schwitters örökítette meg az *Ursonate* előadása közben.
- 64 Ernst H. Gombrich: *The Visual Image: Its Place in Communication*. In: *The Image and the Eye*, i. m. 159.
- 65 *Fragmente XII* (1888), Umwertungsheft Frühjahr 1888. 119 (i). Idézi Norbert Borrmann in: *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*. DuMont, Köln, 1994. 11. A töredéket lásd: http://www.friedrichnietzsche.de/?REM_sessionid=0a5c0091d267bf4f008b886e84d7f7f3
- 66 2006. januári meghatározás.
- 67 Lásd a 62. jegyzetet, i. m. 12–13.
- 68 Heinrich Hoffmann Hitlert különböző érzelmi állapotok kifejezésének teatrális pózaiban ábrázoló pár fényképét lásd: http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?analyse_id=464&id_sel=748&type=contexte
- 69 „Theatralisch-ästhetische Inszenierung einer emotionsmächtigen Scheinwelt.” Idézi Christian Schicha: *Das „Ereignismanagement” des nationalsozialistischen Regimes. Zur Theatralität des Führerkultes*. In: *Politikvermittlung in Unterhaltungsformen. Medieninszenierungen zwischen Populartät und Populismus*. Hrsg. von Christian

Schicha, Carsten Brosda. Münster, 88–110. Lásd: www.schicha.net/fileadmin/user_upload/Texte/ereignismanagement.pdf

- 70 *Aby Warburg, Mnemosyne*. Kiállítás a Transmedialen Gesellschaft Daedalus szervezésében, Akademie der Bildenden Künste, Wien, 1993. január 25–március 13. A szerző jegyzete Warburg egyik tablójáról. Hasonló megfogalmazásokból egy csokor olvasható magyarul Horst Bredekamp *Mellőzött hagyomány? A művészettörténet mint képtudomány* című tanulmányában, in: *BUKSZ*, 2003. ősz, 256.
- 71 Sebők Zoltán: Pauer Gyula pseudo Maya-szobráról. In: *Mozgó Világ*, 1981/12., újraközölve in: S. Z.: *Médiomok és a művészetek*. Gemma Könyvek 15., Fórum Könyvkiadó, Újvidék, 1982. 26.
- 72 Antal István–Pauer Gyula: *Pauer-versek és -íráskok* című, a Magyar Műhely által kiadott könyvnek bemutatója. MAMÚ Galéria, Budapest, 2002. jún.13., Magyar Írók Szövetsége Székháza, jún. 17.
- 73 Előadás / beszélgetés *A konceptuális művészet hatása Magyarországon* című előadássorozat keretében. C3 központ, Budapest, 1997. szept. 26.
- 74 In: *Pauer 1985*. 5–8.
- 75 Én magam csupán az 1979-ben a Nemzeti Galériában megtartott harmadik pseudoelőadást láttam.

Erőtletettek, pathosformel, 1980 (Szjsz191) (Fotó: Fördös Gyula) – a sorozat vége



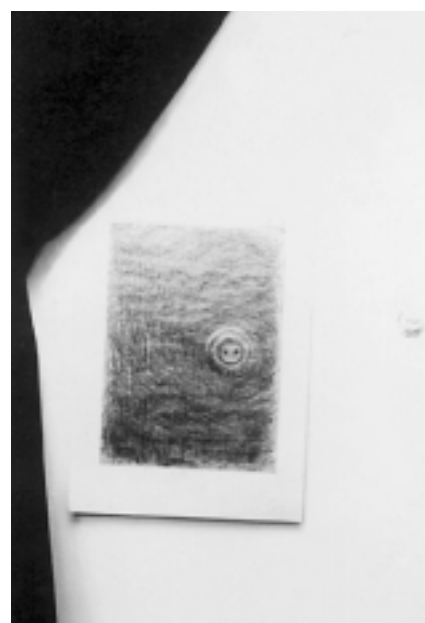
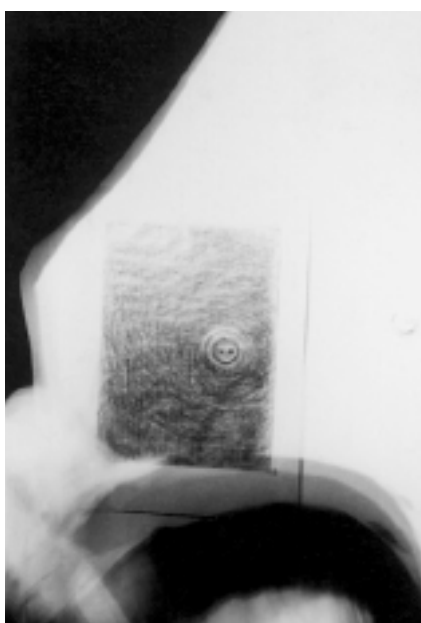
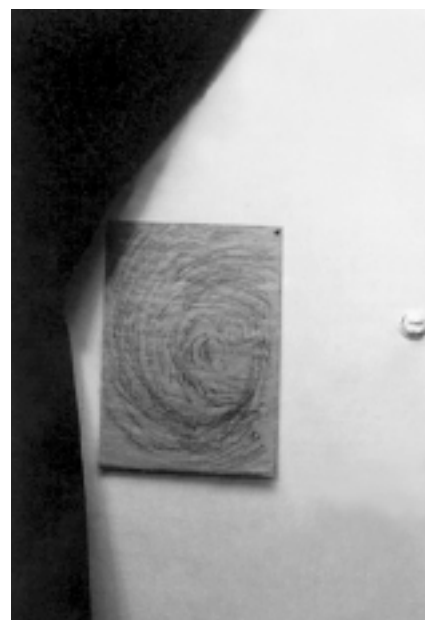
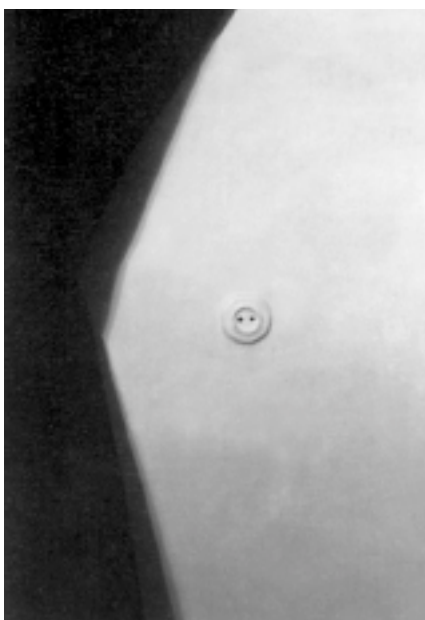
IV. Pszeudoelőadás: „Maya hasadása”, Bercsényi Kollégium, Budapest, 1980. április 15. (Fotó: Pauer Archívum)



„Húzz át Uram át meg át”, pathosformel, 1978 (Fotó-tárgy: Érmezei Zoltán)



Rajzolóművész I, pathosformel, 1980 (Szjsz189) (Fotó: Vető János)



Rajzólóművész II, pathosformel, 1980 (Szjsz190) (Fotó: Vető János)



Átváltás székké, pathosformel, 1980 (Fotó: Érmezei Zoltán)

ÉVSZAK	NAPSZAK	IDŐJÁRÁS	HANG	HÖMÉRSÉKLET	ILLAT	KÖRNYEZET	SZEMÉLY
TAVASZ	HAJNAL	BÁRÁNYF.	HARANGZÚGÁS	MELEG	FÜILLAT	RÉT	KIABÁLÁS
NYÁR	REGGEL	NAPOS	ESŐ	HIDEG	SZALMA	GYÁRTELEP	TÁNC
ŐSZ	DÉLELŐTT	FELHŐS	SZÉLZÚGÁS		AVAR	TÉR	ÉNEK
TÉL	DÉL	KÖDÖS	TÜCSÖKCRIP		ÁZOTT FÖLD	HÁZTETŐ	VERS
	DÉLUTÁN	HOLDVILÁG	MENNYDÖRGÉS		ORGONA	UTCA	PRÓZA
	ALKONY	ESŐS	MADÁRCSIRIP.		BÚZ		NÉMA CSEL
	ESTE	CSILLAGOS ÉG	LOMBSUSOGÁS		IBOLYA		FÉRFI idős, fiatal
	ÉJEL	NAPKELTE	KUKORÉKOLÁS		AKÁC		NŐ idős, fiatal
		VIHAROS					GYEREK
		ZÁPOR					NEVETÉS
		BORÚS					
		HAVAZÁS					

Egyes példák

Egy napos, meleg, orgonaillatú tavaszi hajnalon egy férfi verset mond a háztetőn.

Egy csillagos meleg nyári éjjel, ciripel a tücsök, egy férfi és egy nő táncol.

Őszi alkonyon susog a lomb, harangzúgás hallatszik, ázott föld illata érződik, valaki énekel.

Téli hideg éjjel holdvilágnál végigsétál valaki a háztetőn.

Tavaszi reggel báránfelhős az ég, meleg van, madarak csiripelnek, ibolyaillat száll, egy kislány énekel az utcán.

Nyári délután viharos az idő, szél zúg, mennydörög, az utcán emberek futnak és kiabálnak.

Téli este borús az ég, havazik, üres az utca.

Őszi hajnalon ködös az idő, kel a nap, avarillat száll, gyerekek mennek a téren.

Téli délelőtt süt a nap, az ég felhőtlen, egy nő táncol a hóban.

Ködös téli éjszakán idős férfi megy át a téren.

Nyári este, záporosó esik, zúg a szél, mennydörög.

Nyári délelőtt, báránfelhős az ég, susog a lomb, füillat száll, valaki füvet nyír.

Hideg őszi reggel, kakas kukorékol, borús az ég, egy asszony kosarat cipel.

Téli éjjel süt a holdvilág, felhős az ég, szél zúg, égett fa bűzlik, valaki áll a téren.

Meleg nyári este, csillagos az ég, lomb susog, tücsök ciripel, illatozik a szalma, egy nő nevetése hallatszik.

EGYSZEMÉLYES SZÍNHÁZ

PAUER GYULA BESZÉLGETÉSE ANTAL ISTVÁNNAL (RÉSZLET)

Pauer – Olyan szobát vagy fülkét készítek, amelyek szimulálják a természeti jelenségeket. [...] Szimulálja a tavaszt, nyárt, őszt, telet. Gombnyomásra lehet benne reggel, dél, este és éjszaka. Ha akarod, tavasz lesz. Tavasz reggel kukorékolással, lombsusogással. Akarhatsz tavaszi tücsökciripelést is szélzúgással, mondjuk, este. Felhővel, felhő nélkül, esővel, tisztán. Amit csinálok: fülkeszínház. De csak látvány van benne. Nincsen színész, nincs látható szereplő. [...] Ez önálló, autonóm színház lesz: díszletszínház. [...] Egyszerű, színházi megoldásokat használok. Adva van, mondjuk egy horizont, amiből választható téli égbolt és nyári égbolt, meg őszi és tavaszi. Van báránfelhő, viharfelhő, hófelhő és felhőtlen ég. Általában négyes blokkok. A fülkében mindig csak két személy lehet, akiről a többi néző nem tud, mert láthatatlanok. Illetve nem feltétlenül láthatók. A háttérben díszletmunkások mozgatják az egész apparátust. Szó sincs automatikáról. »Hintás legények« dolgoznak, és nyomatják a programot. Megcsinálják *neked*. Furcsa érzés lesz benne ülni.

Antal – Színházat teremtesz a valóságból, amit mások igényei szerint mesterségesen mozgatnak.

Pauer – Így van. Azért érdekes, mert amikor a fülkébe belépsz, egy másik világba kerülsz. Nem pusztán nézed a színházat, mint a nézőtérben, ahol ott van előtted a színpad vagy a vászon, hanem benne vagy. Te vagy a szereplője.

Antal – Körbe is vesz téged?

Pauer – Igen. Henger alakú. Egy ötméteres átmérőjű henger, ami kétszintes. Van egy kapcsolótábla fenn a munkásoknál, és van egy előtted, aki a fülkében ülsz. Amikor te megnyomsz egy gombot, a főnti pasinál kivilágosodik egy másik, amiről tudja, hogy melyik elemet kell beemelnie. Mókás, és tulajdonképpen semmire sem jó. Technikai bravúr nincs benne.

Antal – Úgy ültetsz be embereket egy szimu-

lált világba, hogy talán részeg bűnések lógatják be a kellékeket. Akár össze is keverhetnek mindent.

Pauer – Igaz, de te is összekeverheted. Épp ez a nagy dilemma. Tudniillik mi van, ha lenyomod egyszerre a tavaszt, a nyárt, az őszt és a telet? Merthogy négy gombot mindenképpen lenyomhatsz. Ilyenkor a gép szirénázni vagy csilingelni kezd, és jelzi, hogy a kérésed marhaság.

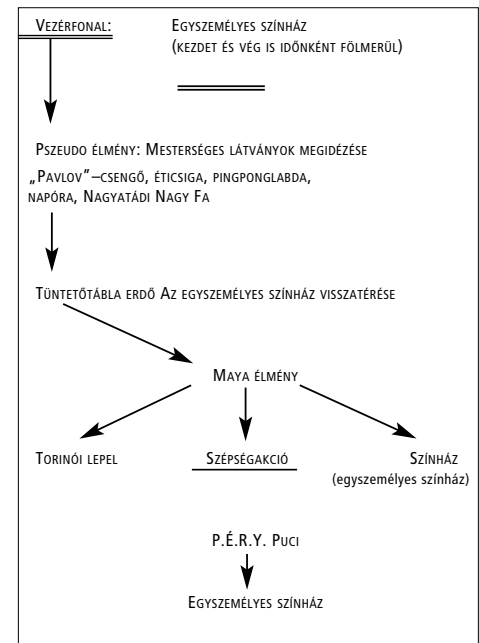
Antal – Mit csinálnak a melósok?

Pauer – Megnyomják a gombot, amelyik azt villogja, hogy marhaság.

Antal – Olyan ez az egész, mint a belső világod kivetítése. [...] Nem arról van szó, hogy örült káosz van benned, és annak találsz meg a játékos kidobási formáit?

Pauer – Szeretnék rendet teremteni az összevissza dobált élményeim, másrészt az érzelmeim és a gondolataim közt. Szeretném azt látni, hogy a valóság – ami számomra érthetetlen – modellezhető. Ezért gondoltam a szimulátorszobára is: ha bemegyek, bármikor képes legyek megidézni magamban egy tavaszi estét tücsökciripeléssel. Annak idején is csináltam egyszemélyes villamost otthonra. Meg is van. A tüntetőtáblaszövegeim között is van egy ilyen program. Vagy a lift. Az egy tipikus helyzet. Belépsz egy fülkébe, és két kis nyílason fut fölfelé a kép. De csak amikor már megnyomtad a gombot. Ez egy festett háttér két hengerre tekerve, mint egy mángorlóra. Így lehet forgatni kívülről. Az érzés tökéletes. Még egy finom berregést is kapsz, miután megnyomtad a gombot. [...]

Az embernek úgy kell elképzelnie az életét, hogy a szeme nem mutatja meg pontosan, mi a pálya. Meg kell tanulnia, hogy ne bízson meg a szemében. És ne bízson meg a fülében sem. Egyáltalán, az érzékszervei nem alkalmasak arra, hogy a maga teljességében felismerje velük a valóságot. Ezért föl kell készülnie arra, hogy valamilyen csalódás éri. Erre a csalódásra hívom föl a figyelmet, amikor azt



Az Egyszemélyes színház leszármazási családfája (Szjsz395)

mondom, hogy vigyázz, ez csak úgy néz ki, mintha olyan lenne, de nem olyan. [...] Egy tájkép úgy néz ki, mintha egy táj képe lenne. Közhely, de a festészet azt csinálja, hogy sík felületre imitálja a teret. Senki nem gondolkodik el azon, hogy minél tökéletesebben, minél hűségesebben adja elő a dolgot, annál jobban átvág téged, és én annál jobban szeretem, minél jobban átvágnak. Örülök, ha becsapnak. Ez egy játék. Játékos hazugság, amely az élet fenntartására fejlődött ki az emberrel együtt. Érdekel az is, hogy egy ember meddig képes másképpen előadni magát, mint amilyen. [...] Elképzeléseimben messzebb rugaszkodom, mint a valóságban. Az élet kiábrándítóbb, és lefáraszt nagyon. Ezért akarom a fülkeszínházban szétbontani a hermikus változásokat, amelyek a természetben lezajlanak. Tehát ahogyan lemegy a nap, vagy tél van, és esik a hó. Ezt szimulálni akarom neked egy fülkében. Teljesen átlátszóan, elemeire boncolva, hogy a megismerést szolgálja. És érezni fogod, hogy tőled egy méterre ott szuszog valaki, aki az egészséget csinálja. De ezt már nem látod.

