



Az *Oszlop (Istennyila)* a pestlőrinci lakótelepen (Szyszkó081). A háttérben balra a *Feszültség*, jobbra a *Spirál* részlete látható, 1969 (Fotó: Ughy Gábor)

Szőke Annamária

„ÉVEKIG TARTOTT AMÍG KIALAKÍTOTTAM A MAGAM MŰVÉSZI VILÁGÁT”

STÍLUSKÍSÉRLETEK ÉS NONFIGURATÍV SZOBROK AZ ÖTVENES ÉVEK MÁSODIK FELÉTŐL 1969-IG¹

A címben egy mondat erejéig idézett, 1980/81 körül tett nyilatkozatában Pauer Gyula így folytatta azt a tömör összefoglalót, amit korai szobrászati próbálkozásairól és elért eredményeiről adott: „Tulajdonképpen egyszemélyben végigjártam az összes zsákutcát, minden elképzelhető tévutat, amíg egy sor kudarc után végül is eljutottam egy olyan útra, amelyről úgy érzem, hogy ez az én utam. Csináltam realista és kubista szobrokat, készítettem pornográf rajzokat, formaterveztem iparművészeti tárgyakat. Minden elképzelhető őrületbe belevágtam, kerestem a magam lehetőségét, hatott rám mindenféle izmus, stílus, anélkül, hogy bármelyik mellett kikötöttem volna. Volt egy időszak, amikor Giacomettire emlékeztem, lírai szürrealista kisplasztikák kerültek ki a kezemből, nem valami tudatos koncepció alapján, hanem egyszerűen érzéki vonzódást éreztem a függőleges, vékony kis tömegek iránt. Innen jutottam el fokról fokra az absztrakt nonfiguratív szoborformáláshoz. Ezeket az alkotásaimat már ki is állítottam. Tulajdonképpen én voltam az [egyik] első magyar, aki a [’69-es pécsi II. Országos] Kisplasztikai Biennálén nonfiguratív szobrokkal jelentkeztem.”² Az idézet végén említett, 1966/67 és 1968 között antimontból készített absztrakt vagy nonfiguratív kisplasztikákat, összesen 11 darabot, Pauer először 1968-ban³ mutatta be két alkalommal, majd 1970-ig több csoportos kiállításon is szerepelt egyes darabokkal.⁴ A szobrok közül négy darab négy éven belül múzeumokba került⁵, a többi magántulajdonban⁶ van, illetve lappang.⁷ Jelentőségüket Beke László így méltatta 1976-ban: „Az egyébként kevés nagy eredményt felmutató magyar absztrakt szobrászat késői, de igen jelentős termékei ezek az ólmos fényű, jobbra fekvő formátumú, rendkívül tömören fogalmazott szobrok – éppen erőteljességük és sűrített feszültségük különbözteti meg őket a korábban alkotó magyar művészek (pl. Barta Lajos, Jakovits József) könnyedebb, elegánsabb plasztikáitól.”⁸ Ezekkel a műveivel, valamint 1969-ben készített négy nagyméretű

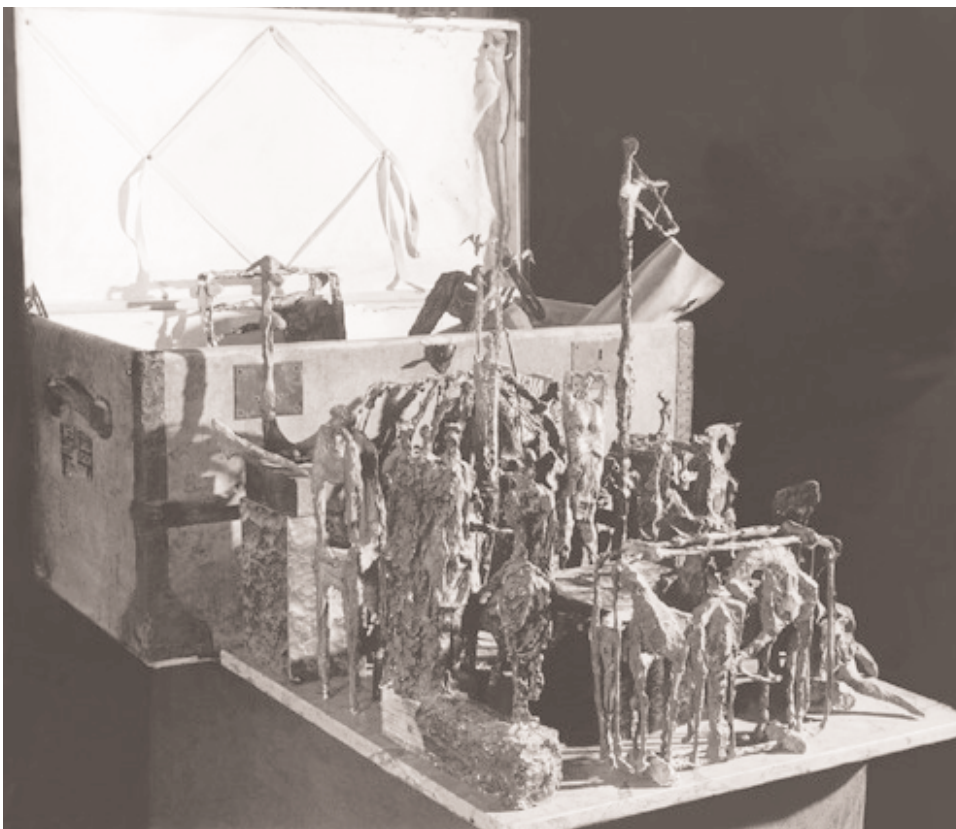
gipsz szobrával (*Oszlop [Istennyila]*, *Feszültség*, *Torzó*, *Spirál*)⁹, amelyek sajnálatos módon mind elpusztultak, Pauer a hatvanas évek végén a magyar progresszív vagy avantgarde szobrászat egyik legfontosabb képviselőjévé vált. Németh Lajosnak a modern magyar művészetről írt, 1970-ben megjelent összefoglaló művében neve egyértelműen ezen absztrakt szobrai révén került említésre a hatvanas évek új szobrászgenerációjának felsorolászerű áttekintésekor.¹⁰

Németh Lajosnak egy későbbi megfogalmazását idézve, ekkor Pauer előtt „volt még a nagy ugrás, a »Pseudo« grandiózus kísérlete”¹¹, az a művészeti/szobrászati „felfedezés”¹², amely „nevét ismertté [...] tette”¹³. Az 1970-ben először kiállított pszeudo kockák, az 1970. októberi *Pseudo bemutató* és a későbbi kritikákban, művészettörténeti tanulmányokban gyakran idézett Pseudo manifesztum, valamint Pauer 1970-es pszeudo művei¹⁴ mellett a korábbi absztrakt szobrok háttérbe szorultak, nem is beszélve a fentebbi Pauer-idézetben is említett még korábbi szobrászati kísérleteiről és figurális, „giacomettis” szobrairól, amelyeket 1966-ban önálló kiállításon mutatott be. Annak oka, hogy az 1966 előtt készült szobrok-

ról ma már keveset lehet tudni, egyrészt az, hogy a pestlőrinci Hazafias Népfront székházában megrendezett kiállításáról korabeli kritika nem jelent meg, katalógus nem készült, és a szobrokra legföljebb azok emlékeznek, akik látták a kiállítást vagy Pauer műhelyébe látogattak el¹⁵; másrészt pedig az, hogy e korai szobrok egyrésze elpusztult vagy évekig ládában hevert egy kísérletező, útkereső periódus rekvizitumaként. 1984/85-ben jelen sorok írója szakdolgozatának előkészítésekor vette elő Pauer a megmaradt szobrokat a ládából és ekkor kerültek elő a szobrokról készült korabeli fényképek is.¹⁶ 1985-ben a *101 tárgy* című kiállításon¹⁷ *Egy láda szobor* címmel mutatta be mesterséges pókhálóval átszőve a „talált” műveket, amelyet aztán a BTM Kiscelli Múzeuma vásárolt meg.¹⁸

A szakirodalomban található utalásokat arra, hogy nagyméretű gipsz szobrai közül a *Feszültség* és a *Spirál* a Pseudo előzményének számítanak¹⁹, és jómagam szintén egy prepszeudo korszak termékeiként elemeztem a korai szobrokat 1985-ben, a Pauerral folytatott beszélgetések nyomán arra helyezve a hangsúlyt, hogy a szobrok készülményeiben érelődtek meg azok a plasztikai és vizuális

Pauer a *Női akton* (Szjsz013) dolgozik, 1960-as évek eleje (Fotó: Pauer Gyula tulajdona)



Egy láda szobor, 1962/66–1985 (Szjusz219) (Fotó: Farkas Árpád)

problémák, amelyek megoldása és jelzése a Pszeudo volt. Az 1966-ban kiállított szobrok utólagos, „pszeudo centrikus” értelmezése a formai problémákon túl abból is adódott, amit Pauer az 1970-es Pszeudo manifesztumban akként fogalmazott meg, hogy a „PSZEUDO szobor nem a szobrászatról beszél, hanem a szobrászat helyzetéről”.²⁰ Vagyis ezek a Somogyi József, Schaár Erzsébet, Henry Moore, Giacometti vagy Marino Marini reminiscenciákat mutató kisplasztikák nem csupán a korabeli stílustendenciákat komolyan próbálgató fiatal szobrász önálló törekvésének termékei, hanem egyben rámutatnak a szobrászat akkori lehetőségeire és korlátaira is. A szobrok értelmezésének ezt az utóbbi aspektusát hangsúlyozta Pauer azzal az 1984/85 körül szóban tett kijelentésével, hogy gipszből készített, ám patinázott, és ekképp bronz kisszobrok hatását keltő műveivel szándékában állt „egy pont ugyanolyan csinálni, mint »egy Somogyi«”. 1997-ben pedig úgy fogalmazott, hogy „elhagytam a lírai realiztikus, kicsit ironikus szocreál dilimet, amivel inkább csak kicsúfolni akartam az itt lévő irányzatokat. Nagyon nem tetszettek a magyar szobrászok. Átbillentem az absztrakt szobrászatba és azután a non-figurációba.”²¹ Utólag lehetetlen megítélni, hogy 1964–1966 körül Pauer hogyan gondolkodott, és hogy az általa ismert szobrászathoz való afirmatív

vagy a kritikus, reflektáló hozzáállás milyen arányban motiválta a szobrok elkészítését, illetve az azoknak tulajdonított jelentést. Mindenesetre Pauer, aki pszeudo műveivel a későbbiekben állandóan a valódi, az igaz és az ál, a hamis értékek határmezsgyéjét „pontozta körül”, és e korai alkotásaiban az általa akkor érvényesnek tartott formákat kereste, pontosan érezhette az általa elsajátított formák erőtlenségét is. Nem csupán abban az értelemben, hogy adott esetben egy szobor nem sikerült, hanem abban az értelemben is, hogy a szobor által felvetett probléma többé már nem volt aktuális. A képzőművészet problémacentrikus elméleti megközelítése, a formaproblémák megoldásának középpontba állítása Adolf Hildebrand óta meghatározta a szobrászatról való gondolkodást is, és a 20. században csupán a talált vagy a készen vett tárgy kiállítása jelentett egy ezzel szöges ellentétben álló, nem-szobrászati (bár utólag a szobrászat történetébe sorolt) alapállást. Az e kötetben először publikált beszélgetésben, amelyet 1970-ben Beke László folytatott vele, Pauer többször is utalt azokra a problémákra, amelyekkel a szobrászatban foglalkozott, amelyeket ebben az időben kutartott.²² „Én kutató szobrásznak érzem magam, [...] a tömeggel, a formával, a fényvel és ezekkel az általam szobrászi elemeknek tartott valamikkel foglalkozom, és ezeknek a változásai-

ból vagy ezeknek az alakításából bizonyos következtetéseket [vonok le].” A Pszeudo maga is e kutatások eredménye volt, szobrászati problémaként logikusan következett a szobrászat alkotóelemeivel való foglalatosságából, amelyek Pauer felsorolásában „a következők: anyag, egységes forma, méret, arány, tömeg, tér és fény.” Az újabb és újabb problémák felvetése Pauer művészi és emberi habitusából következett, mint mondta: „Mivel szerelmes vagyok a problémába, eljátszom vele, nem unom meg egykettőre. A megúnás sem úgy történik, hogy az ember elveszti a kedvét, hanem mivel egy új problémába kezdett bele, a dolog elveszti az aktualitását.” Másrészt viszont az aktualitás nem csak szubjektív szempont, hanem általánosabb kortünet is lehet. A beszélgetésben a művészettörténész szájából hangzott el az a megfogalmazás, hogy „aktuálisnak lenni a művészetben körülbelül annyit jelent, hogy egy olyan problémára [adunk] egyéni választ, amely a szobrászatnak egy pillanatnyilag általános és talán legfontosabb problémája.” S ezt Pauer is egyetértett, amikor később így reflektált a fentebbi megfogalmazásra: „Azzal nem hozok újat, ha új kifejezési formát találok az anya gyermekkel problémára, mert a probléma itt az, hogy az anya gyermekkel téma szobrászi felvetése elvesztette az aktualitását.” 1970-ben Pauer nem csupán saját, 1966-ban kiállított *Anya gyermekével* című szobrát (Szjusz042) érezte már érvénytelennek, hanem a kérdésfelvetés aktualitását általában. Korai munkái tehát nem csupán a szobrászati problémák tekintetében, hanem a szobrászat funkcióját és érvényességét érintő kérdések vonatkozásában is előkészítették a Pszeudót. (Zárójelben jegyzem meg, hogy az afirmatív és a kritikus/reflektáló hozzáállás kettősége, a kétértelműség, a szűkebben vett pszeudo-műveken túl a későbbiekben is jellemző műveire, mint például az 1985-ös *Szépségakcióra*.) Pauer – amint azt a fentebbi idézetben említette – az 1950-es évek végétől a 60-as évek közepéig egy olyan tanpályát járt be, amelyen végigpróbálta a szobrászati stílusok és a plasztikai lehetőségek széles skáláját, az egyiptomi szarkofág „faragástól” az akadémikus fejtanulmányon és a maiollos duzzadó idomú nő alakokon át egészen a 20. század különböző szobrászati irányzataiig. Tizennégyévesen felvételizett a Képző- és Iparművészeti Gimnáziumba, ahol ebben az időben a szobrászathoz Somogyi József, Martsa István és Matzon Frigyes oktarta. Az iskola ebben az időben egyrészt előkép-



Pauer pestlőrinci műtermében, 1969 körül. Az előtérben a *Feszültség* készülés közben (Fotó: Pauer Gyula tulajdona)

zést nyújtott a művészeti főiskolára, másrészt a művészeti ipar számára középfokú szakképzést adott. Ennek megfelelően szakiskolaként a képzőművészeti tagozat mellett egy iparművészeti tagozat működött, amelyen belül díszítőszobrászatot is oktattak²³, s Pauer az utóbbit választotta.²⁴ „Ez abban az időben közönséges ipari foglalkozás volt, a munka elsősorban az épületszobrászatra szorítkozott. Egy olasz származású mester, Debattista Alajos keze alatt sajtátítottam el a szakma fortélyait. Művészként keveredtem Magyarországra. Ez a szakma az ő idejében még művészet volt, és ő is hivatásként űzte a maga mesterségét. Engem is megtanított sok gyönyörű dologra, amire csak tudott. Amit manuálisan meg lehetett tanulni, arra ő vezetett rá. A tanintézet egyébként jó iskola volt, ma is működik hasonló iparitanuló-iskola” – mondta Pauer 1980/81 kö-

Hegedűs, 1962/3–1966 (Szjsz024) (Fotó: Pauer Gyula)



rül.²⁵ 1958-ban szakmunkásvizsgát, később mestervizsgát tett, és e képesítéssel különböző építőipari vállalatoknál dolgozott. 1959-ben felvételi a Képzőművészeti Főiskolára adminisztratív okokból nem sikerült²⁶, és mint mondta, „később, amikor már láttam, hogy mire jutottak, mit tanultak az itt végzett növendékek, egyre kevésbé csábított a főiskola. Én az ideológiai oktatást az élettől kaptam, s az elméleti irodalmat pedig a magam ízlése, felfogása szerint válogatva, egyedül olvastam el.”²⁷ 1960-1962/3 között a Képzőművészeti Alap Kivitelező Stúdiójában²⁸ dolgozott, ahol a gimnáziumot már elvégezte, de a Főiskolára felvételt még nem nyert fiatalok²⁹ és idősebb szobrászok egyaránt kaptak munkát. „Ez nem volt munkakönyves állás, de sok kitűnő képzőművésszel lehetett ismeretséget kötni. [Ekkor ismerkedett meg többek között Csutoros Sándorral és Jovánovics Györggyel is.] Itt mindenféle munkát végeztem. 1956 után nagyon jól lehetett keresni, gyors ütemben folyt a szétlőtt, sérült épületek helyreállítása” – mondta Pauer³⁰, aki fiatalon, húsz éves korában megnősült, és családja eltartása miatt is kénytelen volt pénzkereseti források után nézni. Ebben az időben Pestlőrincen, a Lakatos úti lakótelepen lakott, ahol körülbelül 1964-től kezdve kisebb, műteremként használt helyiséget bérelt. Kezdetben terrakotta kisplasztikákat készített, rajzolt és festett, majd az 1962/3 és 1965/66 közötti időszakban, amikor a filmgyárban volt kivitelező, gipszből készítette szobrai. Később így emlékezett erre az időszakra: „[a filmgyárban] a legkülönbözőbb szobrászati munkákat végeztem, attól függően, hogy mire volt szükség egy-egy film forgatásához.³¹ Amikor nem akadt éremfaragás vagy más képzőművészeti feladat, kiküldtek bennünket téglát pucolni. Idővel ezt is otthagytam, és elhatároztam, hogy szabadúszó leszek. Már a filmgyárban, ebédszünetek idején vagy amikor valahogy meg lehetett úszni a trógermunkát, szobrocskákat faragtam, csak a magam öröme. Ezeket kiloptak a gyárból, és amikor egy kiállításra való anyag összegyűlt, bemutattam a szobrokat egy hivatalos [lektorátusi] zsűrinek. [...] Ekkortól fogva kezdtem el szobrászattal, képzőművészettel gyakorlatban és elméletben is foglalkozni. Így indultam el a tulajdonképpeni művészeti pályán.”³² A 18. kerületi Hazafias Népfront vezetőségének a felkérésére megrendezett első önálló kiállítását a pestlőrinci székházban³³ Laborcz Ferenc szobrász nyitotta meg, akivel Pauer ebben az időszakban ismerkedett meg.³⁴

A kiállításon több grafika³⁵ mellett harminc kisplasztikát³⁶ mutatott be, amelyek azonos technikával, drót vázra felrakott gipszmintázással készültek, és amelyek felületét – mint fentebb már említettem – Pauer „patinával vont be”. A szobrok mind figurálisak³⁷, ember- vagy állatalakokat ábrázolnak, ám többségük egy asszociatív, metaforikus felfogást reprezentál. Az alkalmazott technikából adódóan a szobrok mindegyikére jellemző a vázszerűség, valamint a drót váz által a térbe rajzolt alakzat „üressége” és az arra felvitt anyag „teltsége” közötti viszonynak az ábrázolástól független vagy legalábbis függetlenedő kezelése. Egy másik közös jellemzője a szobroknak, vagy jobban mondva plasztikáknak, hogy Pauer a kitöltött helyek felületén a gipszet „festőien”³⁸ mintázta meg, az sokszor sűrű festék benyomását kelti. Ennek eredményként a fellazított, rücskös felületek fény-árnyék viszonyai a váz adta alakzaton belül szintén önálló életet élnek. A festészeti hatásoknak a szobrászatban való alkalmazása egyrészt bevallottan Rodin hatására vezethető vissza, de Pauer elmondása szerint ez a probléma már 17-18 éves korában is foglalkoztatta, olyan agyagszobrokat csinált, amelyeknél nem a forma dominált, hanem az árnyék.³⁹ A fény-árnyék a központi „témája” a pszeudo szobroknak is, és a kérdésre vonatkozó reflexiókkal Pauer legújabb művei között is találkozunk.⁴⁰ Az általános jellemzők mellett a szobrok e csoportján belül Pauer hozzávetőleg még négy különböző szobrászati problémát ve-

Szék-alak (*Legősibb szék*), 1962/3–1966 (Szjsz035) (Fotó: Pauer Gyula)





Pauer a *Bolond lány* című (Szjsz037), acélbeton szobrával Cseh István, szobrász pestlőrinci kertjében, 1966 körül (Dia: Pauer Gyula tulajdona)

tett fel. Az elsőt a rövidség kedvéért a Giacometti/Schaár Erzsébet problematikának hívnám⁴¹, jóllehet Giacomettiről Pauer csupán elvékonyodó plasztikáinak elkészülte után hallott⁴², és Schaár Erzsébetnek az övééhez hasonló munkáit szintén csak később ismerte meg. Fokozatosan jutott el a darabos, két nézetre komponált *Akton* (Szjsz021), a Marini lovasait idéző *Lovason* (Szjsz022) keresztül a *Hegedűs*ig, ehhez a drót vázig lecsupaszított, elanyagtalánított figuráig, amely a gipsz szobrok sorozatának egyik első darabja volt, s amely a kiállítás meghívókártyáján szerepelt. Másrészről *Magány* című szobra (Szjsz044) címével és kompozíciójával, a kis figurák közötti tér érzékeltetésével az emberi kapcsolatok és érzelmek hasonló kifejezésére törekedett, mint az említett két művész egyes műveivel. *Székek* című alkotása néhány évvel megelőzte Schaár

Egy kapcsolat története című, meglepően hasonló tematikájú sorozatát (1967-72). Pauer a mű címével nem hangsúlyozta annak emberi, lélektani vonásait, más műveivel összevetve viszont nem nélkülözi az antropomorf vonásokat. A második probléma ugyanis, amely Pauer ebben az időben foglalkoztatta, éppen az emberalak és a tárgy kapcsolata volt. Vilt Tibernak a hatvanas években készült egyes szobraival összefüggésben használt⁴³ „ember-tárgy kentaur” kifejezés illik Pauer olyan műveire is, mint a *Guillotine* (Szjsz034), a *Szék-alak* (*Legősibb szék*), a *Szék-pár* (Szjsz040), az *Anyá gyermekével* vagy a *Család* (Szjsz041). Az az asszociatív gondolkodás, amivel Pauer egy férfi és az ölében ülő nő kettőséből egy kettős támlájú széket teremtett, vagy a vetkőző lány képében a guillotine-t idézte fel, a tárgyak néhol költői, néhol szurreális átlényegítései a

metamorfózis és a kétértelműség jelenségét is tartalmazzák, amelyek a későbbiekben egyes akciókban (pl. *Átváltozás székké*), költői- és akció-szövegeiben, valamint színházi gyakorlatában váltak fontossá.⁴⁴ Max Ernst szurrealista szobrászatát juttatja eszünkbe a *Bolond lány*, amelynek nagyméretű acélbeton változatát is elkészítette.⁴⁵ Az ülő helyzetű alak karószerű felsőtestén csupán az egy állathoz hasonlító fej és két hevenyészett kebel foglal helyet, alsótestét a két széttárt lábszára között kifejlesztő, öblös lepel alkotja, amelyben pár kerekded forma, golyó látható. A formák öblösödése a *Legősibb szék* és a *Szék-pár* esetében is megfigyelhető, s ez átvezet a harmadik problémához, a külső és a belső tér problémájához, amelynek szisztematikus felvetése és témává tétele elsősorban Henry Moore nevéhez köthető. Moore műveit reprodukciókról Pauer már 1966 előtt megismerhette, és azokról 1967-ben a Műcsarnokban megrendezett Moore-kiállításon⁴⁶ közvetlen élményeket is szerzett. A külső és belső forma problémája az 1966 után készített absztrakt szobrainál figyelhető meg egyértelműbben, de a király és a királyné érzelmi és eszmei összetartozását a két alak formai összeolvastásával kifejező *Királyi pár* (Szerelmespár, Szjsz043) már Moore *Király és királyné* című alkotásának hatására készült. A fentebb említett két, szék-témára készült plasztika, szemben a többi szobor frontalitásával és egysíkúságával, több egymást metsző, a drótváz által kijelölt síkból épül fel, de az egyes „lapokat”, mint kereteket kitöltő „mezők” – vagyis a szék támlái és ülőlapjai – „festői” felületei és a lekerekített vonalak az alapkonstrukció szabályosságát ellensúlyozzák. Ezek a „helyek” emberi ölként vagy családi oduként kínálják fel belső tereiket, míg a *Fej I* és *Fej II* című szobroknál a fejformát kijelölő vonalak

Székek, 1962/3–1966 (Szjsz051) (Fotó: Pauer Gyula)



mintegy a meditáció ürességét rajzolják körül. Elsősorban ezen utóbbi műveivel érintette Pauer a legegértelműbben a modern szobrászat egyik központi formaproblémáját, vagyis a telt és az üreg, a „belső és külső” forma, vagy más elnevezéssel: a pozitív és negatív forma kettségét hangsúlyozta, illetve az üreget, a negatív formát plasztikai minőségként fogta fel.⁴⁷ A tömörszerű, „belső lényegét” a burkoló felület nyugodtsága mögé rejtő szobor tapintható tömegének „érzéki valóságával” szemben a „kitöltetlen helyeket”⁴⁸ a mű térfogatának egészen belül formalkodó elemként kezelő szobrászat „érzéki látszata” került előtérbe. Mindez a szobor befogadásának mikéntjét is megváltoztatta. A mű a „valódi” (tapintható, tömörszerű, pozitív) formák és az ezek jelzéseként csupán a szem számára érzékelhető anyagtalan, negatív formák, valamint a befogadó közötti tér változó függvényében „valósult meg”.

A vizuális látvány és a tapintható anyag kölcsönös viszonya tehát Pauer korai, háromdimenziós szobrainál már alapvető formaalkotó tényező volt, és a Pseudo a mű eleminek redukálása által tulajdonképpen ezt a lecsupaszított problémát jelenítette meg, azonban a hangsúly a vizuális látvány és a tapintható anyag közötti kölcsönhatásról, az ezek közötti ellentmondásra helyeződött. A háromdimenziós szobrok vizuális befogadásának kérdése mindig is érintette a szobrászat és a kétdimenziós festészet összefüggéseit, és Pauert ez kétség kívül már ekkor izgatta. Jól mutatja ezt a tárgyalt műcsoportban az a két mű, amelyek esetében az eddig felsoroltaktól eltérően teljesen újszerű problémafelvetéssel találkozhatunk.⁴⁹ Ezek a kétrétegű szobrok, a *Lovak II* (Szjsz049) és a *Kalászszedő*, időben a fentebb tárgyalt szobrokot követték, de a vázat alkotó síkok nem metszik egymást, hanem egymás mögött párhuzamosan helyezkednek el. Pauer tulajdonképpen a színházi kulisszák elvét alkalmazta a szobrászatban. A párhuzamos síkokon az ábrázolt figura egyes részei megosztva helyezkednek el annak megfelelően, hogy egy rögzített nézőpontból nézve közelebb vagy hátrább található-e a nézőtől. Pauer a szobrászat térbeliségét a festészet perspektivikus ábrázolásmódjával helyettesítette, aminek következtében a nem látható testrészek (takarások), amelyek egy képen nem láthatók, itt is hiányoznak, s ezáltal az üresség, a hiány egész különös módon vált szoboralkotó tényezővé – résként a második és a harmadik dimenzió között. A festészeti illuzionizmusnak ez a térbeli



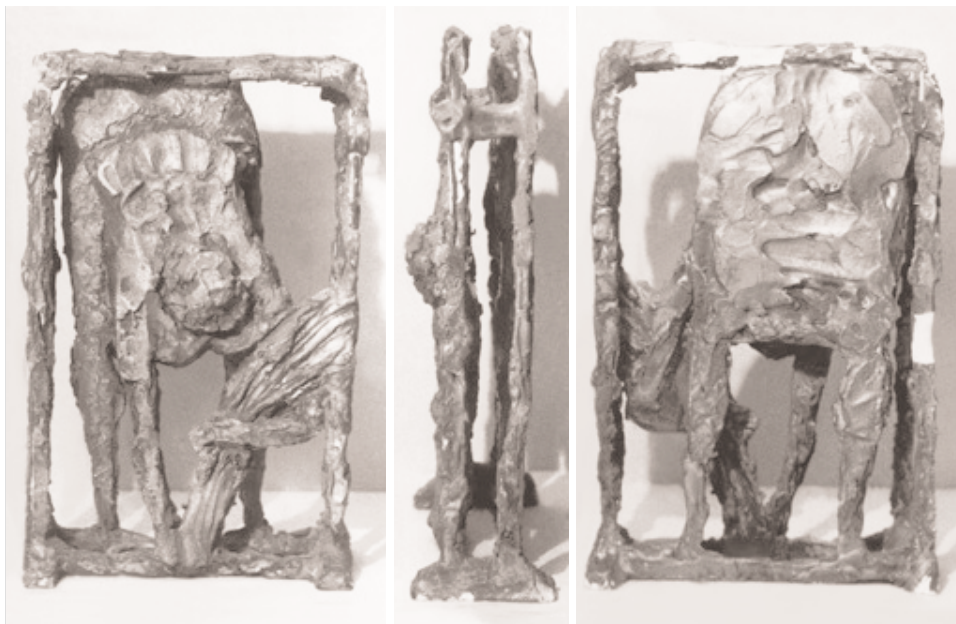
Fej I (Szjsz038), *Fej II* (Szjsz039), és a *Bolond lány* kisméretű változata (Szjsz036), 1962/3–1966 (Fotó: Pauer Gyula)

kivetítése olyan gondolkodásmódra vall, amely elsősorban a formák vizuális megjelenésére helyezte a hangsúlyt a szobrászaton belül, és azoknak a tapasztalatoknak volt az eredménye, amelyeket Pauer a huszadik századi szobrászat főbb problémáit érintve saját szobrászati gyakorlatában szerzett, ám amelyekből egy teljesen új következtetést vont le. A kétrétegű szobrokban jelezte a szobrászati alkotóelemek szételését, amelyek függetlenedve a tömegtől, önálló térbeli formák kiindulópontjai lettek, de ennek révén a hagyományos tömeg illúzióját keltette fel úgy, hogy közben igen hangsúlyosan rámutatott a tömeg hiányára is. A szobrászati formák látványában és látszatában, vala-

mint a vizuális érzékelés sajátosságaiban olyan problémát látott meg, amely sokkal fontosabb volt a számára, mintsem hogy kifejezetten az úgynevezett szobrászati minőségekre koncentrált volna.

Mielőtt azonban végképp ennek a kérdésnek szentelte volna magát, megalkotta absztrakt szobrait. Az ábrázolt alaktól független plasztikai minőségek iránti érdeklődés már 1966-ban kiállított műveinél is megfigyelhető, a váltás logikus lépések eredménye volt. A fokozatos átalakulást a *Bika* című szobor három változatán követhetjük nyomon, amelyek közül csak az első, gipsz változat szerepelt az 1966-os kiállításon, a másik két antimon⁵⁰ szobrot – az

A *Kalászszedő* három nézőpontból, 1962/3–1966 (Szjsz050) (Fotó: Szőke Annamária)





Bika I, 1962/3–1966 (Szjsz054) (Fotó: Gulyás János)



Bika II, 1966 (Szjsz055) (Fotó: Gulyás János)



Bika III. (Determináció), 1966–68 (Szjsz058)
(Fotó: Gulyás János)



Keletkezés, 1966–68 (Szjsz062) (Fotó: Gulyás János)



Torzó, 1966–68 (Szjsz059) (Fotó: Gulyás János)

elsővel együtt –1968-ban mutatta be. A *Bika I* és a *Bika II* esetében a korai szobrokra jellemző vázszerűség már nem a forma anyaggal kitöltendő keretét adta, hanem az állat lecsupaszított csontvázát alkotta. Az inkább valami fantasztikus lényre emlékeztető, csavart testű, fekvő alak többnézetű, bonyolult, néhány nézetből teljesen kiismerhetetlen formái azokat a tanulságokat is tartalmazták, amelyeket Pauer a szobrok felületének festői hatásokat eredményező megdolgozásából vont le. Az erős fény–árnyék játékot eredményező felületek tovább tagolták a csontok váza következtében egyébként is a pozitív és a negatív formák kapcsolata által meghatározott teret. A bika-téma három különböző feldolgozása során Pauer a vázat csontvázal, majd a csontvázat egy csontka csontozattal helyettesítette, és a *Bika III* már nem más, mint törött felületű csontok kicsavarodott összekapcsolódása. A mű alcímével – *Determináció* – utal arra, hogy az absztrakciós eljárás végén az eredeti motívumból „kivont” képződmények élettani folyamatok analógiáiként foghatók fel, és a formák oksági kapcsolata a biológia növekedés és fejlődés meghatározottságát „szemlélteti”.

Jelen összefüggésben, metaforaként értelmezve a „determináció” szót, térek ki arra, hogy a Pauer műveiben végbement változás nem csupán a belső, formai szükségszerűségek, hanem környezeti hatások eredménye is volt. 1966 és 1968 között számos művésszel és művészkörrel került kapcsolatba. Elmondása szerint szűkebb környezetében, Pestlőrincen is élénk élet folyt, itt lakott Hencze Tamás, Molnár Gergely, Haraszti Miklós, Legény Péter, és kicsit tovább, Kispeszt felé Haraszty István. Türk Péter fiának, Pauer Henriknek volt a rajztanára. „Lehetett volna egy külvárosi művészársaság is, de mindenki inkább bement a városba. Ott kerestük meg egymást, ugyanakkor megszerveztünk egy csomó kiállítást. [...] Lőrinc egy nagyon izgalmas hely volt, és akik ott laktunk, naponta találkoztunk egymással. Műhelynek lehetett mondani. [...] Akár most is, rengetegen jártak hozzám. Eljöttek⁵¹, aztán eltöltöttek fél napokat, meghánytuk-vetettük a dolgokat, megbeszéltük a problémákat. Közben én is bejártam [Lőrincről] a városba hetenként legalább kétszer-háromszor.”⁵² A belvárosban Pauer a Kárpátia, a Tokaj borozó, a Corso, a Bajtárs asztaltársaságait látogatta, és ezeken a helyeken ismerkedett meg többek között Szentjóbgy Tamással, Erdély Miklóssal, Körner Évával, Veszelszky Bélával. „Ez a kör volt az én iskolám.

Rám nem is annyira műveikkel, képeikkel, szobroikkal hatottak, mint inkább a mai világot megérteni és kifejezni kívánó, új utakat kereső művészi vágyaikkal, emberi magatartásukkal” – mondta Pauer az ebben az időszakban megismert avantgarde művészekről általában.⁵³ 1966/67-től Zuglóba is eljárt, a Hazafias Népfőnt székházába, ahol Kassák Lajossal és az egykori Európai Iskola tagjai közül is több művésszel lehetett találkozni. „Gyarmathy volt rám nagyon erős hatással, aki bemutatott többek között Bálint Endrének, Korniss Dezsőnek. Úgy mutogattak be engem egymásnak ezek az idősebb művészek, mint egy nagytehetségű, nagyreményű szobrászt, aki abban a szellemben gondolkodik, [mint ők].”⁵⁴ A székház pinceklubjában pedig a fiatalabb generáció képviselőivel találkozott, akik a fentebb említett idősebb mestereket „tekintették példaképüknek, maguk is absztrakt vagy szürrealista képeket festettek, vagy más modernista, avantgarde irányzatokhoz kapcsolódtak”⁵⁵, így például Csáji Attilával, Csiky Tiborral, Hencze Tamással, Halmi Miklóssal, illetve Papp Oszkárral. 1968 májusában megrendezett kiállításának megnyitására Pauer Gyarmathy Tihamért kérte fel, aki egyik ekkor kiállított absztrakt szobrát haláláig gyűjteményében őrizte.

Moore neovitalista⁵⁶ szobrászata mellett elsősorban az utóbbi, Pauer egyéni szóhasználatával élve, „zuglói körben” szerzett élményei befolyásolták gondolkodásmódja fokozatos megváltozását.⁵⁷ Gyarmathytól, akivel megismerkedésük után egy időben napi telefon-kapcsolatban volt, közvetlenül értesülhetett az absztrakciónak arról a fajtájáról, amely Kállai Ernő nyomán a természeti és művészeti formák analógiáját hangsúlyozta. 1969 februárjában Gyarmathy így nyilatkozott Beke Lászlónak: „Vég-eredményben *A természet rejtett arca* magában foglalja az egész gondolatkört [mármint az absztrakciót és szürrealizmust⁵⁸], melyen belül persze mindenkinek kialakult a maga szubjektív elképzelése.” Mindemellett a művészettörténeti szakirodalomban valóban Zuglói Körnek nevezett másik kör „motívumrejtő absztrakciójával”⁵⁹ is összevethető Pauer absztrakt szobrai, amelyek között két vagy három törekvést lehet felismerni. Egyrészt, a *Bika*-szobrokhoz hasonlóan az emberi alakra visszavezethető *Torzó* (Szjsz059), valamint a *Vertikális ritmus* is a csontozat transzformációjával foglalkozik. Másrészt a *Defloráció* (Szjsz061) és a *Keletkezés* címeik révén általánosabb természeti folyamatokra utalnak, míg formáik révén az em-

beri (női) test kinagyított belső részeire és nővényi formációkra egyaránt asszociálhatunk. Szabálytalan törésfelületekből épül fel a szintén csontalakzatokat idéző *Morf* című vertikális irányú szobor (Szjsz064), amelynek elnevezése etimológiailag a görög 'forma' (morphé) szóra vezethető vissza, és ennek horizontális, cím nélküli változata is. A törésfelületek a szobrok fém anyagának sajátosságait hangsúlyozzák. Mindezen szobrok formavilágának természeti eredetét Pauer gyökerekről és kövekről készült korabeli rajzai (Szjsz056-057) mutatják, ám a művek időbeli sorrendjében a természeti kiindulástól való fokozatos eltávolodás is megfigyelhető. A *Reláció*, amely címmel a két vagy több dolog, részlem közötti viszony általános fogalmát „tárgyasítja”, gépi alkatrészeknek tűnő, egymáshoz kapcsolt tengely- és tárcsaformákból épül fel, s csak a fekvő forma két kicsúcsosodó végén láthatók csontokra emlékeztető törésfelületek. Ez a mű nagyméretű szobrainak, a *Feszültségnek* és a *Spirálnak* a szerkezetét előlegezi meg.

Pauer részben életkörülményei folytán kényszerült olcsó anyagokból kis méretű szobrok készítésére, mindemellett azonban már 1966-ban kiállított szobrai kapcsán is foglalkoztatta a monumentális felnagyítás gondolata – részben ezzel is magyarázta szobrai „bronzosítását”. 1969-ben, a progresszív művészek kiállítása előtt, három nagyméretű gipsz szobrát ideiglenesen a pestlőrinci lakótelepen állította fel, és tervezte hasonló, ám hosszabb távú „lakótelepi” elhelyezésüket is.⁶⁰ 1969 körül több olyan rajzot is készített, amelyek nagyobb léptékű szobor-elgondolásokra engednek következtetni, s amelyeknél kisszobrai formavilágát variálta. Két „mágikus szobortervében” (Szjsz082-083) a *Bika* elvékonyodó fej- és farkformáit, valamint a gépalkatrész-jellegű motívumokat ötvözte, a szobor felületét pedig – kicsit meglepő módon – dekoratív mintákkal díszítette. Talán ilyen jellegű műveire gondolhatott Pauer elsősorban, amikor a bevezető sorokban olvasható idézetben útkeresésének zsákutáira utalt. Kevésbé nevezhető rosszemlékeztető zsákutcának, de csupán rövid epizód maradt egy másik kitérő, amelyre 1968 augusztusában nyílt alkalma a Bonyhádi Zománcművészeti Szimpóziumon⁶¹, amelyre Gyarmathy Tihámér ajánlotta, mint fiatal művészt. A szimpózium, vagy más elnevezéssel „Épületzománc Alkotótábor”⁶² célja az volt, hogy kéthetes tanulmányi munkájuk során a résztvevők könnyűszerkezetes épületek díszítéséhez kor-

szerű képzőművészeti alkotásokat kísérletezzenek ki, amelyek „jó formai, szerkezeti egységben van[nak] az épület egészével, ugyanakkor tartós[ak] mind a külső, mind a belső felületeken”.⁶³ Pauer itt készült munkái részben az absztrakt-organikus szemlélet jegyében készültek, és annak dekoratív kifizési lehetőségeit sejtették, amelyről a művek elkészítése után úgy gondolta, hogy ki is merítette. Monumentális, öt méter széles „falborítása” (Szjsz078), amelyet később a pécsváradai Művelődési Központban állítottak fel⁶⁴, és itt mind a mai napig látható, „egy elképzelt belső átvezető tér hosszúságú oldalfalára készített igen plasztikus terv”⁶⁵ volt, amely kékes-zöld alapon különböző nagyságú gömbökből áll. A eltérő átmérőjű résekkel ellátott gömbök belseje narancsszínű, külseje szintén kékes-zöld volt, és a hordozó felület közepe felé haladva méretük nőtt, illetve a gömbök fokozatosan összeháztak. A fal színe ennek következtében a szélek

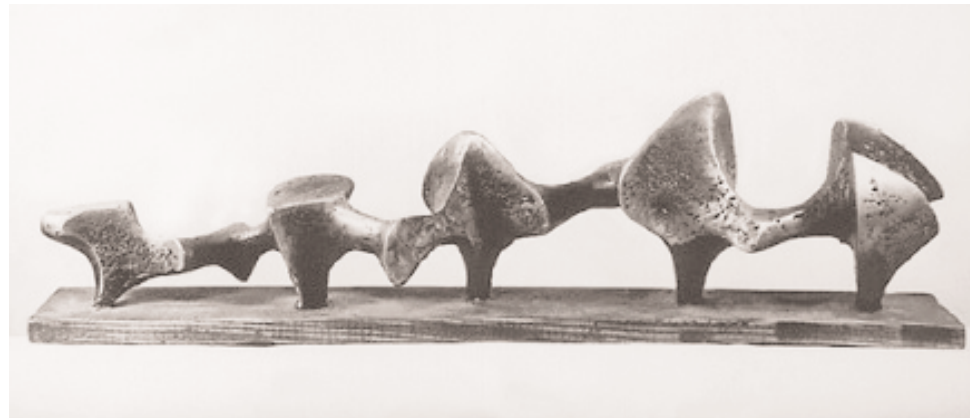


Vertikális ritmus, 1966–68 (Szjsz063) (Fotó: Gulyás János)



„.....”, 1966–68 (Szjsz065) (Fotó: Gulyás János)

Metamorfózis, 1966–68 (Szjsz067) (Fotó: Gulyás János)



Reláció, 1967 (Szjsz066) (Fotó: Gulyás János)



felé „elnarancsosodott”, míg a közepe felé egyöntetűbb kékes-zöld árnyalatokba ment át. A másik három alkotás alapanyaga, mint a falé is, a gyárban talált „hulladék” volt⁶⁶, amelyet Pauer azonban csak a lavórokból álló oszlopban (Szjsz079) és a „Hegesztés”-ben (Szjsz076) dolgozott fel assamblage-ként (bár ezek felületét szintén zománccal vonta be), a belső és külső térben egyaránt elképzelhető díszszobor, a „Szőlőfürt” (Szjsz077) estében még az organikus szemlélet volt a formaszervező. 1968 végén és 1969 folyamán készítette el négy nagyméretű gipsz szobrát, amelyekkel a kisplasztikákból levont tanulságokat összegezte. A fehér anyagában meghagyott *Torzó* és a festett („patinázott”) *Feszültség, Oszlop (Istenyila)* és *Spirál* ezen időszak legjelentősebb alkotásai voltak, amelyeket – a *Spirál* kivételével – 1969 folyamán a két *Progresszív törekvésű festők és szobrászok kiállításán* és a Szüreneon csoport⁶⁷ kiállításán mutatott be. „Bár különböző aspektusokból, de minden egyes művész szembenéz az organikus-szürreális problémakörrel”⁶⁸ – mondta Beke László az első „Progresszív...” kiállítás megnyitójában összefoglalásul az egyes művészek munkáihoz adott jellemzéseinek, amelyben Pauerről szólva a „biomechanizmus” megjelölést használja: „jobb híján így nevezhetjük Pauer Gyula *Feszültség* című szobrát. Monumentális alkatrészek kulcsolódnak össze és lényegülnek át egymásba – engedelmessé a deformáló belső erőknél. Dinamikus átmenet a konstrukció és a szerves forma között.” Újabbban előkerült Pauer saját maga előadta interpretációja *Feszültség* című szobráról, amelyben a formák leírásának bonyolultságával küszködve, ám világosságra törekvő tagolással próbálta közvetíteni azokat a gondolatokat, amelyek a művel kapcsolatban foglalkoztatták.

„A megfeszült idegpályák, a függőhidak szer-

kezete, az organikus és geometrikus formai intuíciók” [együttes élménye inspirálta a szobrot]. „Sajátosságai nem új természetélményből, hanem egyfajta természetélmény sajátos realizálásából fakadnak. Ha térben két egymástól távol álló függőleges egységet lerögzítünk, és ezeket megpróbálom egy vízszintessel (egyenessel) összehúzni, vizuális értelemben létrejön egy speciális feszültség-alaphelyzet. Akkor, ha a két függőleges egység különböző pontjait kötöm többszörösen össze, ez az alaphelyzet differenciálódik. Ha pedig az összekötő egységek, erővonalak között teremtünk kapcsolatot, a hatás fokozódik. Az erővonalak egymáshoz közelítésekor kis erőközpontok jönnek létre, eltávolodás esetén a két szélső, függőlegesen ható erőket érzékeltük elsősorban, a differenciálás következtében figyelmünk az erőközpontok felé irányult. Valóságos dráma alakul itt ki, hiszen a különböző erőközpontok által kifejtett hatás megteremt az erő formába öltözött dialógusát. [...] Szobromat, miután téri kiterjedése erősen frontális, az optimális nézőpontoknak megfelelően látványegységekre osztottam, melyekben két kitaró pillér között a szobortörténetnek egy egységnyi részlete játszódik le. Ez három okból is jelentős: Így érhettem el, hogy két látóegység viszonylatában az ezen belüli erő(k)... egyértelműsége megváltozik, illetve [hog] különböző nemű és alakú formaalakulatokká rendeződhetnek, a racionális fizikai értékek megsértése nélkül. Szeretném hangsúlyozni, hogy sohasem ellenőriztem fizikai helyességét szobromnak, mindig csupán esztétikai, vizuális értelemben gondolkodtam.

A másik ok az volt, hogy ily módon látványegységeket addig szaporíthatok, míg az élmény maradéktalanul megvalósul. Létrehozhattam egy olyan szerkesztési módszert, mely lehetővé teszi a bevezetés–tárgyalás–befejezés

hármását. Természetesen szigorúan formai értelemben, amely nem zárja ki, hogy a bevezetés esetleg befejezés is lehet, hiszen a kifeszített rugó éppúgy húzza a bal kezemet jobb felé, mint viszont. Kompozíciós értelemben ez a reláció törvényszerű. Mégis ha a történet során bekövetkezik a kulmináció a különböző irányú erők összezapásának helyén, a szobornál formai értelemben valaminek el kell dőlnie, ami meghatározhatja a plasztika kezdetét és befejezését, természetesen az előbb említett egyensúly megsértése nélkül. A kibontakozás késleltetése, a tömegek szükségzerű csoportosítása, az erők begyűjtése adja ritmusát, harmóniáját, dinamikáját egy ilyen mozdulatlan, elemi küzdelemnek. A győztes mindig az erő. Az alakzatokban ésszerűen csoportosított erő – a rendszerezés során alárendelődött, félresiklott, rossz értelemben kifejlődött erővel szemben.

A harmadik jelentősége egy ilyen felbontásnak már nem is ok, hanem következmény, az ugyanis, hogy az érzékelésnek időben kell történnie, a látványegység egyben időegység is. A *Feszültség* című szobornál ez alárendelődik viszonylag kis mérete miatt (3 méter 30 cm). Ez a szobor inkább fölveti, mint megoldja ezt a problémát. Bizonyos látótéren túl (a néző) már nem képes rendszerezni a látottakat, vagyis a szobornak mindig csak a részleteit látja. A kitaró pilléreknek ilyenkor az a feladatuk, hogy rendszerbe foglalják a látottakat, támpillérei a szobornak is és a nézőnek is.

Csak éppen megemlítem, hogy az időben történő befogadás esetén, vagyis ha a szemünknek időre van szüksége ahhoz, hogy végigpásztazza a szobor teljes hosszát, felületét, (akkor) a formarend új törvényeiből fakadó, egymásnak felelgető, gyors egymásutánban, gyors egymásutániságban bekövetkező pillanatnyi élményhatások erősen korlátozzák a szemlélő

A *Feszültség* két nézete, 1969 (Szjsz084) (Fotó: Ughy Gábor)



asszociációs lehetőségeit. Képzeletét leköti a gyors feltárási munka, így közvetlenül érvényesülhet a szobor szándéka, kevésbé motiválják a szemlélőből eredő és a szobor jelentését nem feltétlenül alátámasztó képzettársítások.”⁶⁹

A közel- és távolnézetre, a szobor befogadásának sajátosságaira, a formák értelmező tagolására helyezett hangsúly mind azt mutatja, hogy Pauert elsősorban a valós tömegek és a nézőben ezek által felkeltett vizuális képzetek közötti összefüggés érdekelte. Az első pszeudo-művek kiállítása előtt a *Mozgás '70* című kiállításon⁷⁰ is bemutatott 1968-as kispasztikák, a *Reláció* és a *Vertikális ritmus* kapcsán Aknai Tamás úgy fogalmazott, hogy „szobraiban ott feszülnek szinte »nyelvhegyen« azok a kibontakozásra váró és a plasztika számára felfedezhető problémák, amit a szobor funkcióváltása, az új térformák megismerése, az új anyagok és a művészethez való újfajta viszony jelentenek”.⁷¹ A szobrászathoz és a plasztikai formához való újfajta viszony egyértelmű megfogalmazását segítették elő nagyméretű művei révén szerzett tapasztalatai. A kispasztikák intimitásával szemben a felnagyított méretek következtében a szobor befogadásához szükséges távolság és idő megnövekedése, a szobrok körüljárásából adódó két- vagy többnézetűségnek, a benyomások különbözőségének ellentmondásai mind hozzájárultak ahhoz, hogy Pauert figyelme a szobroknak a különböző nézetekben és megvilágításokban állandóan változó megjelenésére terelődött. A kicsavart ívű *Torzó* az azonos című kispasztika felnagyított gipsz változata volt, ám a szobor egyöntetű fehér színe, simára csiszolt felülete, élesen lehatárolt körvonalai miatt a kiindulását jelentő organikus-szerves formavilág egyfajta harde edge szobrászattá alakult át (a szobor szabályos „hurkái” Nádler István ez időben készült festményeinek „szíromformáit” idézik fel). A szobor

hatását részben a megvilágítástól függően vagy élesen vetődő vagy finom átmenetekben a formákat egyenletesen tagoló, „grafikus” árnyék és a világító fehér összjátéka adta, amint ez a Haris László készítette gyönyörű felvételeken is látható. *Spirál* című szobra esetében Pauert egy idő után már kifejezetten ezek az elemek, a fény és az árnyék foglalkoztatták. A szobor „témája” a spirális forma, amely az élet elemi szintű szerveződésében, a kozmikus rendszerekben és a működésre képes szerkezetekben egyaránt meghatározó, így a „biomechanikus” kifejezés használható e szoborral kapcsolatban is. „A születő formát kutattam tulajdonképpen” – mondta Pauer e művéről. „Az volt az első hozzáállásom a kérdéshez, hogy... olyan formákkal, szobrászati elemekkel dolgozom, amelyeknek az eredetét valahol a végső ponton... nem ismerem. Tehát hogy hogyan keletkezik. Egy dugóhúzóknak a furcsa síkját vettem szemügyre... s megfigyeltem azt, hogy a térben körbetekeredő felület alakja jelenti tulajdonképpen a formát... a spirálnál elindul egy kicsit hólos felület párhuzamos síkon, amelynek két szélső pontja egyforma távolságra van egymástól,... és a térben el kezd csavarodni s olyan helyzeteket vesz föl, amelyek az egyik oldalról vagy a másik oldalról nézve nem érthetőek az ember számára, valahogy nagyon bonyolultak.”⁷² A szobor tagolt struktúrája következtében tehát olyan eltérő észleleti élmények keletkeztek a nézőben, amelyek alapján nem tudta létrehozni – Arnheim szavaival élve⁷³ – a „tárgy vizuális fogalmát”. Úgy érezte, a plasztika merő ornamentikává vált, amelynek funkciója kimerül a bonyolult, de a szemnek kellemes vonalak öntörvényű játékában. A szobor térbeli kiterjedése és a különböző felületek nyújtotta optikai információk közötti ellentmondás feloldása végett folyamodott Pauer az illúzióhoz: úgy gondolta, elég lenne a spirál

fény-árnyék viszonyát rásatírozni egy felületre, és megfelelő világításban kiállítani ahhoz, hogy a nézőben kialakuljon a spirál képzete. (Az ötletet a *Szürenon* kiállításon akarta megvalósítani.) A kétrétegű szobrokban már felvetett problémát mintegy a második és a harmadik dimenzió közötti résnek az átugrásával oldotta meg. A hagyományos, háromdimenziós szobor funkciója elavultnak, a plasztikai jel kiürültnek, a szobrászat maga pedig redundáns műfajnak tűnt Pauer számára, és ezzel saját szobrászatában végleg elérkezett ahhoz a ponthoz, amikor már csak radikálisan új elvek alapján, a kiürült műfajra, sőt magára a művészetre való állandó rákérdezéssel tudott valami érvényeset alkotni. A vizualitás szintjén jelentkező probléma ugyanis mélyebb, a művészet általános helyzetét érintő kérdéseket is takart. Perneczky Géza, aki az 1969-es Pécsi Kispasztikai Biennálén kiállított⁷⁴ *Reláció* kapcsán Pauerről azt írta: „érezhető, hogy a valósággal egyenértékű konkrétumok létrehozására törekszik”, a kiállítás összképét és szobrászatunk helyzetét így jellemezte: „Talán különcködésnek hat, ha elárulom, hogy nagy kedvem lett volna a biennálé közepére néhány pontosan megformált kockát, hengert vagy gömböt helyezni, és összemérni e konkrét egyszerű formák erejével az ágáló szobrok sokaságát. Holott a kocka, henger és gömb nem is szobor, csupán forma, vagyis a szobrászat minimuma. De amíg egy egyszerű kockának is nagyobb a formaereje, addig a szobor nem szobor – ez természetes. Ennek a természetes feltételnek a teljesítése viszont most nagyon sürgető lenne, hogy elkerüljük az érzélgősség újfajta akadémizmusát.”⁷⁵ Ezek gondolatok ez idő tájt Pauert is erősen foglalkoztatták. A Derkovits Művelődési Házban 1969 végén bemutatott *Biomobil (In memoriam Samu'á)* című alkotása címevel visszautalt a „biomechanizmus” elneve-





Spirál, 1969 (Szjsz089) (Fotó: Ughy Gábor)

zésre, a korábbi művek plasztikus formáinak virtuális mozgása azonban valóságos mozgásba csapott át. Ez a három, gumiból kifaragott és „merek kő”⁷⁶ hatását keltő, rusztikus felületű vertikális forma, amely a bennük elhelyezett fém tengely forgásának hatására egy elektronikus hajtószerkezet bekapcsolásakor vonagolni kezdett, azonban nem a „biomechanikus” szobrokban rejlő mozgás lehetőségének következetes végiggondolásával létrehozott kinetikus szobor volt, hanem a „felgyülemlett” problémáknak új, most már a megdöbbenés erejével ható megmutatása. A szobor valódi anyagának elfedése, valamint a szobor valódi és látszatformáinak ellentmondásai mellé felsorakozott egy harmadik tényező, amelynek révén a szobrász műtermi formaproblémáit Pauer mintegy a nyilvánosság elé terjesztette – a leleplezés gesztusa. S így, bár még nem a végső megfogalmazásban, de a „festői hatásokkal élő plasztika új útjait”⁷⁷ ígérő pszeudo szobrászatot meghatározó három alapvető elem a *Biomobilban* együtt volt.

Eddig azt hangsúlyoztam, miként készítették elő a korai szobrok a Pszeudót. Hátra van még annak bemutatása, hogy miként értelmezték mások az eddigi érvelés szerint Pauer oeuvrejében „szükségszerű” lépésnek tűnő Pszeudót, amellyel 1969 vége óta kísérletezett, és amelynek kiérlelt eredményét, az első *Pszeudo kockát* 1970 nyarán a balatonboglári kápolnatárla-

ton mutatta be. Ez az áttekintés egyben arra is rámutat, hogy Pauer szobrászattal kapcsolatos problémái, bármilyen egyéni és egyedülállóak voltak is, a korszak szobrászatának egészétől elválaszthatatlanok.

Az absztrakt szobrokról a pszeudo szobrászatra való áttérés, a váltás a nyilvánosság szintjén hirtelen és látványosan következett be, a korabeli kritikák vagy a későbbi összefoglalások szóhasználata is ezt hangsúlyozta. „Szerintem talán ez volt a legnagyobb ugrás a magyar szobrászat történetében!” – mondta Nagy Ildikó 1991-ben.⁷⁸ Beke László 1970-es nyilatkozata szerint az ez évben megtartott *Pszeudo bemutatóval* Pauer „180 fokos fordulatot csinált”.⁷⁹ Pauer elmesélése szerint, Gyarmathy Tihamérral a Pszeudo miatt hidegültek el egymástól. Igen jellemző történet arra nézvést, milyen érzelmeket kavart a szobrászatnak ez az újszerű megközelítése még egy olyan művészen is, akinek korábban teljes szakmai bizalmát élvezte. Gyarmathy megérezhette azt is, hogy Pauer annak a fajta szobrászatnak az érvényét is kétségbe vonta, amelyet korábban éppen az ő hatására is művelt. Kovalovszky Márta 1971-ben *A magyar szobrászat új útjai*-ről tartott előadásában, amelyben az 1960-as évek magyar szobrászatáról adott vázlatos képet, a következőképpen jellemezte Pauer „váltását” ezen időszak szobrászati újításain belül: „Már most is úgy tűnik, hogy ez az évtized volt

újabb szobrászatunkban az az időszak, amikor »az utak elváltak«, amikor történt valami, több, mint a »műves«, mesterségbelileg jól megoldott szobrok tömeges termelése. [...] Az új, fiatal avantgard szobrász-nemzedék onnan jött, ahonnan az avantgard jönni szokott, a föld alól bújik elő, a peremvidékekről, a művészeti élet perifériáiról. [...] Az a három művész, aki ennek a sokféle irányba szétrajzó, a hagyományokat és végül a műfajt is megkérdőjelező nemzedéknek legerőteljesebb képviselője, egyúttal három különböző törekvést is reprezentál: Csiky Tibor, Haraszty István és Pauer Gyula. [...] Az avantgarde törekvések legszélsőségesebb pontján Pauer Gyula áll. Néhány évvel ezelőtt még hagyományosabb, nonfiguratív plasztikával, rendkívül dinamikus, az organikusnak és az elvont szerkezetnek merész egyesítéséből kifejlesztett szobrászi világgal jelentkezett. Hirtelen azonban kétségbe vonta, megkérdőjelezte addigi tevékenységét, de nem csak sajátját, másokét is, sőt magát a plasztikát is. Kétségbe vonta a tér, a forma, a kompozíció érvényét, azaz mindazt, ami a szobrászatban még élőknek látszott, használhatónak, alkalmazhatónak; elutasította a műfaj legtágabb, legszabadabb értelmezését is, és logikus kérdések során át oda jutott, hogy végiggondolja, majd műveiben is feltárja a szobrászat dilemmáját.”⁸⁰ A Pszeudóról később összefoglaló tanulmányt író Beke László⁸¹ ugyanebben az évben, *Van-e mai ma-*



Torzó, 1969 (Szjsz080) (Fotó: Haris László)

gyar szobrászat? című cikkében szintén az akkori értelemben vett hagyományos szobrászat, illetve a szobrászi átlagtermelés egészén belül határozta meg a Pszeudo jelentőségét. Ezt nem csupán a Pauer korábbi szobrászatához képest 180 fokos fordulat megtételében látta, hanem abban, hogy az a hagyományos és tömeges szobrászat ellenpólusaként jelent meg. A cikk egyes részeit azért is érdemes bővebben idézni, mert a fentebb idézett, 1970 novemberében Pauerral folytatott beszélgetésben az itt felsorolt egyes problémák is szóba kerültek⁸²: „A hildebrandi–mailloli–bourdelle-i jól letaposott ösvény már nem vezet sehová. [...] ...több jel utal arra, hogy a magyar szobrászat válságba jutott, kifulladt, korszerűtlenné vált. [...] Tovább élnek a kiüresedett sablonok. Kútfigurának vagy egy medence szélére (női) akt illik, óvoda elé anya gyermekkel vagy kisbárány... [...] Korszakunk és társadalmunk lendülete »nemes«, a végtelenségig időtálló (valójában a legtöbbször: unalmas) anyagokba: bronzba, márványba merednek, ami két nap alatt megszokottá válik. [...] A [Segesdy György egyik szobrának címéből átvett] »stabil mobil« kifejezés képletes értelemben egész szobrászatunk helyzetére is alkalmazható – értve rajta mindazokat a felemáságokat, melyekre már eddig is igyekeztem utalni. A legutóbbi időkben viszont a kérdés újabb vonatkozásai is kezdtek kirajzolódni: több jó képességű fiatal művész kifejezetten

»nem szobrászi« munkákkal lép a nyilvánosság elé. Közös jellemzője e műveknek, hogy nem »szépek«, igénytelen külleműek (sokszor alig észrevehetőek), plasztikai értékeik minimálisak, első pillantásra dühítően semmitmondóak. A néző érdeklődését éppen azáltal tudják felkelteni, hogy ellenpólusai művészetünk »stabil« összetevőjének, az anya-gyermekkel szobrászatnak. [...] A tudatos kétértelműség – de sok esetben a szándékolatlan is – felér a hamis egyértelműségek, a »stabil mobil« szituációk leleplezésével” – fejezte be Beke a gondolatmenetét, egyértelműen Pauer Pszeudójának programját érintve, amelynek cikke végén bővebb leírását is adta.⁸³ Nagy Ildikó *Hagyomány és megújulás. A magyar szobrászat fordulata az 1960-as években* című, 1990-es tanulmánya *Új alapokon: a magyar szobrászati avantgarde* című alfejezetében Bekéhez hasonlóan a szobrászati és a szobrászi környezet renyhességében látta az újítások szükség-szerű ugrásjellegének az okát: „A magyar hagyomány konzervatívizmusa, a valóságos szobrászati kultúra hiánya, az az ál-szobrászat, ami a kiállításokat és köztereket előntötte, érthetővé teszi, hogy bármilyen megújulás csakis gyökeres szakítás útján volt lehetséges: kívül minden hagyományon, közéleten, intézményen és oktatáson. Az avantgarde szobrászai többé-kevésbé amatőrök. A generáció tagjai – Jovánovics, Haraszty, Csiky, Csutoros, Gulyás, Pauer –

vagy kifejezetten az amatőr-mozgalomból indultak, vagy rövid ideig külföldön tanultak.”⁸⁴ Tanulmányában Nagy Ildikó a „hagyományos” és a „modern” szobrászat közötti különbség mibenlétét is érinti röviden, s ebben az összefüggésben Pauer 1969 előtti szobrainak egy másik érdemét is kiemeli: „Ha a hagyományos szobrászat a tömegformálás művészete volt, akkor a modern szobrászatot a térformálás művészeteként definiálhatjuk. Ebben a folyamatban olyan alapfogalmak értékeltődtek át, mint a tér, a tömeg és az anyag – a változás tehát nem egyszerűen stiláris, hanem a műfaj lényegét érintő módosulás.”⁸⁵ „Mire a magyar szobrászat kezd magára találni a hatvanas évek végén, [az a kérdés, hogy a szobrászat nem a tömeg, hanem a tér művészete] már nagyon is kimunkált probléma. Az egyetemes művészet ekkor már túl az absztrakción az újfiguráció irányába fordult. És persze kimaradt [a magyar szobrászattól] az 50-es 60-as évek fordulójának nyers, brutális fémszobrászata is, amelyre Pauer néhány korai műve jelent csak kísérlet.”⁸⁶ Mindezen szerzők az *I. Pszeudo manifesztumból* vett idézetekkel mutatták be, mi is jellemezte ezt a „hagyományokat és végül a műfajt is megkérdőjelező” (Kovalovszky), „nem szobrászi” (Beke) szobrászatot, amelyhez Pauer eljutott. E könyvben ezzel bővebben a következő oldalakon olvasható szövegek foglalkoznak.

JEGYZETEK

- 1 Jelen írásom előzménye 1985-ben írt szakdolgozatom első fejezete, amelynek itt – egy-két mondatot és hivatkozást leszámítva – teljesen átdolgozott változata olvasható. Lásd Szőke Annamária: *Illuzionista törekvések a hetvenes évek magyar művészetében. Pauer Gyula művészete I.* Szakdolgozat. ELTE Művészettörténeti Tanszék, Budapest, 1985. Ennek mellékleteként és korlátozott példányban, önálló sokszorosításban készült el a *Pauer. Fotó- és szövegdokumentáció*. Összeállította Szőke Annamária. Pauer Gyula kiadása, Budapest, 1985. (javított kiadása: 1987), amelyben a korai szobrok katalógusa és reprodukciói először kerültek publikálásra.
- 2 *Pauer Gyula mondja*. In: Mihályi Gábor: A Kaposvár-jelenség. Műzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1984. 164.
- 3 *Parrag Emillel közös kiállítás*. KFKI KISZ Klub, Budapest, 1968. máj. 27.-jún. 2.; *Önálló kiállítás*. Fiatal Művészek Klubja, Budapest, 1968. jún. 19.-28. A kiállított művek a kiállított művek listáját lásda kiállítások jegyzékében a jelen kötetben.
- 4 *Progresszív törekvésű festők és szobrászok kiállítása*. József Attila Művelődési Ház, Budapest (Angyalföld), 1969. ápr. 27.-máj. 4.; *Művészetbarátok Köre, Rákossiget, Budapest („Zártkörű klubest” keretében)*, 1969. máj. 4.; *II. Országos Kisplasztikai Biennálé*. Tudomány és Technika Háza, Pécs, 1969. október; *Szürenon*. Kassák Lajos Művelődési Ház, Budapest, 1969. okt. 2-20.; *Csoportos kiállítás*. Derkovits Ifjúsági Klub, Budapest (Újpest), 1969. dec. 15-23.; *Mozgás '70*. Modern Magyar Képtár, Pécs, 1970. ápr. 24.; *Wystawa grupy artystów węgierskich*. Arsenal, Poznan, Biuro Wystaw Artystycznych, Lodź, Muzeum Pomorza Zachodniego, Szczecin, 1970. május. Az utóbbi időszak retrospektív bemutatói: *A huszadik század magyar művészete. Régi és új avantgárd (1967-1975)*. Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1987. okt. 24.-dec. 31.; *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1991. márc. 14.–jún. 30. A kiállított művek listáját lásd a kiállítások jegyzékében a jelen kötetben.
- 5 *Torzó* (Szjsz059) és *Reláció* (Szjsz066), Janus Pannonius Múzeum, Pécs; *Defloráció* (Szjsz061), Szcecin, Lengyelország; *Bika II* (Szjsz055), Magyar Nemzeti Galéria.
- 6 *Kéletkezés* (Szjsz062), Székely Anikó tulajdona; *Metamorfózis* (Szjsz067), Rádóczy Gy. Gábor tulajdona (Gyarmathy Tihámér hagyatéka); *Vertikális ritmus* (Szjsz063), Kiss Éva tulajdona (Csiky Tibor hagyatéka).
- 7 *Bika III (Determináció)* (Szjsz058); *Morf* (Szjsz064); „.....”, (Szjsz065).
- 8 Beke László: A Pseudo. In: *Művészet*, 1976/4. 26–30.
- 9 Kiállításukra nézve lásd a 4. sz. jegyzetet.
- 10 „Pauer Gyula, Haraszty István és Bocz Gyula a különféle avantgarde irány képviselői... még pályájuk elején tartanak, alkotói egyéniségük még inkább csak formálódik.” Németh Lajos: *Modern magyar művészet*. Corvina, Budapest, 1970. 150.
- 11 Németh Lajos: Bevezető. In: *Mozgás '70-'90*. Katalógus. A Janus Pannonius Múzeum Művészeti Kiadványai 68. Modern Magyar Képtár, Pécs, 1990. o. n.
- 12 Pauer a Szürenon „kiállításon csupán ígéret volt, bonyolult tereket kijelölő szobrai szeriális elemekből építkeztek, nem utaltak semmire, nem keltettek asszociációkat, vagyis a legtisztább nonfiguratív szemléletet tükrözték, amely akkor purizmussal hívta fel magára a figyelmet. De Pauer ezekkel a munkákkal nem kerülhetett volna a jelentős avantgarde-művészek közé. Hamarosan váltott is. Ezek után következett a pszeudó-korszak, amely tevékenységét mind a mai napig meghatározza. Nagy felfedezése az volt, hogy egy ízig- végig festői eljárást a szobrászatban alkalmazott.” Sinkovits Péter: Jubileum a Kassák Klubban. In: *Művészet*, 1980/2. 41.
- 13 Mezei Ottó: Szürenon. In: *Szürenon 1969-1979*. Szerkesztette: Mezei Ottó. Katalógus. Kassák Lajos Művelődési Ház, Budapest, 1979. o. n.
- 14 Mindezekről lásd a kötetben a következő fejezetet.
- 15 Csáji Attila: „Pauer Gyuszival [1966/67 körül? – Sz. A.] a Zuglói Pinceklubban ismerkedtem meg. [...] Az egyik vita közben figyeltem fel Pauer Gyuszira, aki abban az időszakban még sokféle stílussal próbálkozott. Meghívtam, nézzem meg a munkáit. Voltak Giacomettire emlékeztető, voltak Moore-ral kacérkodók – de ezek sem szimpla utánérzések voltak, hisz elementáris tehetsége megvédte ettől. Azokat a munkáit láttam a leginkább meggyőzőeknek, amelyek egy organikus-vitális formavilág felé mutattak. Úgy láttam, igazi lehetőségei valahol erre vannak.” Beszélgetés Csáji Attilával. Kérdező: Nagy Ildikó. In: *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 1991. márc. 14 – jún. 30. Kat. Képzőművészet Kiadó - Magyar Nemzeti Galéria, Ludwig Múzeum, Budapest, 1991. 188.
- 16 Pauer Gyula tulajdonából pozitívok és a korai szobrokról készült felvételek negatívjai (Nagyítá-sokat készítette: Gulyás János, 1985).
- 17 101 Tárgy. Objektek 1955-1985. Óbuda Galéria, Budapest, 1985. máj. 24 – júl. 7.; Kiállítva még: *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1991. márc. 14 – jún. 30.
- 18 A mű Pauer 16 db festett gipsz szobrát tartalmazza (Szjsz219).
- 19 Lásd Beke László: A Pszeudo. Funkcióelemzés. In: *Művészet*, 1976/4. 26.; Mezei Ottó: A Szürenon és kisugárzása. In: *Ars Hungarica*, 1991/1. 69.
- 20 % Szjsz099, lásd kötetünk ... oldalán.
- 21 Bereményi Géza beszélgetése Pauer Gyulával, 1997. (26 gépelt oldal). Kézirat Pauer Gyula tulajdonában.
- 22 % Lásd kötetünk ... oldalán. A következő idézetek innen valók.
- 23 *A 175 éves Képző- és Iparművészeti Gimnázium Jubiláris Évkönyve*. Közzéteszi: Nolipa István Pál. Budapest, 1955. 66.
- 24 Pauer tanulmányait a Képzőművészeti Tanácsai Vállalat támogatta. A képzés nem az iskolán belül, hanem az ebben az időben államosított ipar-mesterek műhelyében folyt.
- 25 Pauer Gyula mondja, 2. sz. jegyzet, i. m. 162.
- 26 Mivel a Képző- és Iparművészeti Gimnáziumot nem fejezte be, nem rendelkezett érettségivel. 1959-ben, mikor családjá Zuglóba költözött beirat-
- kozott a Szent László Gimnáziumba, a hatvanas évek első felében pedig esti gimnáziumba járt.
- 27 Pauer Gyula mondja, 2. sz. jegyzet, i. m., 162.
- 28 Telephelye a Százados úti művésztelepen volt.
- 29 Többek között Kő Pál, Csikszentmihályi Róbert, Gyurcsok Ferenc, Ócsai Károly, Tamás Ernő.
- 30 Pauer Gyula mondja, 2. sz. jegyzet, i. m., 162.
- 31 1997-ben az életútjáról Bereményi Gézával folytatott beszélgetésben a filmgyári időszakból még megemlékezett Zöller Gyuláról is: „Rendes filmgyári szobormegbízásokat kaptam ... Ott volt megint egy nagyon jó mester, Zöllei Gyula bácsi. Sok filmes még mindig emlékszik rá. ... Tőle is rengeteget tanultam...” Lásd 21. sz. jegyzetet.
- 32 Pauer Gyula mondja, 2. sz. jegyzet, i. m., 163.
- 33 Egyéni kiállítás. Hazafias Népfőnt Székháza, Pestlőrinc, Budapest, 1966. ápr. 2-12.
- 34 Pauer 2002-es visszaemlékezése szerint a pest-lőrinci lakóhelyű Cseh István szobrász javasolta, hogy keresse meg Laborczot, aki Rákoskeresztúron lakott. Segített Laborcznak műveket patinázni, és nála ismerkedett meg Haraszty Istvánnal, akit később ő javasolt Csáji Attilának, mint kiállítót a Szürenon kiállításra.
- 35 Pauert a hatvanas években a Rádóczy-Gyarmathy Gáborral való barátsága ösztönözte arra, hogy a grafikával is komolyan foglalkozzék. Különböző sokszorosított eljárásokkal, a saját műtermében készített rézkarcai, monotípiái, fa- és linometszetei, valamint ceruzarajzai a Sodrás utcai műteremben, amelyet Erdély Mikóssal közösen bérelt, egy vízradás következtében pusztultak el.
- 36 A kiállított művek a kiállított művek listáját lásda kiállítások jegyzékében a jelen kötetben.
- 37 Pauer a legutóbb, 2002-ben vele folytatott beszélgetések során említette, hogy absztrakt szobrai a lektorátusi zsűrizést végző D. Fehér Zsuzsa kivette a válogatott anyagból.
- 38 A szobrászat két alapvető eljárása közötti különbségről Werner Hofmann idézném: „A latinban a ‘sculperé’ szó a kövön vagy a márványon vésővel végzett munkát jelöli, a görögből átvett ‘plasticus’ szó pedig a gipsszel, agyaggal, vályoggal való modellálás tevékenységét írja körül... A faragásnak és a modellálás tevékenységének ezt az elválasztását követte Michelangelo is [...] amennyiben ‘sculptura’-ról az eltávolítás értelmében beszélt, míg a modellálás, a hozzátoldás (kiegészítés) tevékenységét a festészethez hasonlónak mondta”. In: *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*. Fischer Bücherei, Frankfurt am Main, 1958. 18.
- 39 Ezzel kapcsolatban említeném egy rajzát az 1960-as évekből, amelyen egy szoborterve látható, mellette kéziratos feljegyzés: „Ha folyton a ceruzám árnyékát akarom / lerajzolni sohasem rajzolom le a ceruzám / árnyékát. / Ha !?.. Folyton a ceruzám árnyékát akarom / lerajzolni. Soha sem rajzolom le a ceruzám / árnyékát?” (A rajz Pauer Gyula tulajdonában van.)
- 40 Ezzel kapcsolatban lásd Sz. A.: *Pszeudo festmények és árnyékművek* című írását a jelen kötetben.
- 41 A fogalomalkotás igénye nélkül, és anélkül, hogy az egyes művészek művei közötti különbségekre hangsúlyt helyeznék.
- 42 Pauer 2002-es visszaemlékezése szerint 1966-os kiállítása előtt Bakos István reklámgrafikus pár művének fotóját megmutatta Barcsay Jenőnek,

- akit Pauer is meglátogatott. Barcsay tetszését megnyerték korai szobrai, és felhívta a figyelmét Giacomettire. Pauer ezután kezdte szisztematikusan képezni magát az egyetemes szobrászat történetéből.
- 43 Vilt Tibor hatvanas években készült antropomorf kispasztikáiról írta Néray Kalatin, hogy „a klasszikus ember-ló kentaur helyét az ember-tárgy kentaur veszi át.” In: *A VI. Budapesti Nemzetközi Kispasztikai Kiállítás katalógusa*, 1984. 18.
- 44 Pauer 1972 óta dolgozott díszlettervezőként. Díszleteiben a díszletelemeknek a mindenkori jelenetnek megfelelő átfunkcionálása, átalakulása sokszor a „csodával határos módon” következett be. Lásd erről *A pseudo a színházban és filmben* című fejezetet.
- 45 A kb. 170 cm magas szobor sokáig Cseh István szobrász kertjében volt felállítva Pestlőrincen, ahol lassan tönkrement.
- 46 1967. máj. 18-jún. 18.
- 47 Magyar szerzőtől a problémához lásd: Mezei Ottó: A „telt” és az üreg megjelenése a modern szobrászatban. In: *Vizuális kísérletek, formai tapasztalatok*, Népművelési Intézet, 1980. 77–95., valamint Eduard Trier: *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*. Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1980 (magyar fordítása kéziratban a Képzőművészeti Egyetem Könyvtárában), főleg *A 20. századi szobrászat formaproblémái* fejezetben belül a *Vonal és sík mint a plasztika elemei*; *A szobor mint test*; *A belső és külső formák*; és a *Térplasztika* alfejezeteket. Henry Moore-tól magyarul: *A szobrászatról*. Helikon Kiadó, Budapest, 1985.
- 48 Henry Focillon kifejezése a „határoló tér” kifejezéssel együtt, s ez utóbbi a közeg-tér ellentétként fordul elő a *Formák élete a térben* című írásában. Lásd in: *A formák élete. A nyugati művészet*. Gondolat, Budapest, 1982. 41–42.
- 49 Némileg analóg Pauer megközelítésével Berto Lardieré, akit Eduard Trier a 45. sz. jegyzetben említett könyvében idéz, s aki a „kétdimenziós plasztika” lérehozására törekedett: „1942-ben készített, első »kétdimenziós plasztikámban« a térfogatot, a súlyt, a tömeget optikai szuggesziókkal akartam helyettesíteni. Ez az elgondolás vélhetőleg hatással volt az op art és a kinetikus művészet kutatásaira. Ezek az irányzatok a mozgás anyagi vonatkozásaival foglalkoznak, én viszont a térbeli formák dinamikáját vizsgálom. Nem a mozgás önmagában..., hanem a belső dinamika a lényeges. Az optikai szuggesztió a szellemben hatást kiváltó mozgások sokkal nagyobb változatoságát nyújtja. Amennyiben kétdimenziós formákat ütköztetek egymással és azokat alapvető kifejezőerejűkre redukálom, a tömeg és a tér optikai szuggesztiójának végtelen sokaságát érem el.” Lásd 43. sz. jegyzet, i. m. 49-50.
- 50 Antimon = betűfém = cink, ólom, ón ötvözet, amely alacsony hőfokon olvad, és szép fénye van. Pauer az öntést pestlőrinci műtermében végezte.
- 51 Konkoly Gyulát például Tamás Ernő és Bakos István vitte ki Lőrincre.
- 52 Bereményi Géza beszélgetése Pauer Gyulával, lásd 21. sz. jegyzet, i. m. 22. A belvárosba való bejutás ebben az időben legalább két órát vett igénybe.
- 53 Pauer mondja, 2. sz. jegyzet, i. m. 163-164.
- 54 Bereményi Géza beszélgetése Pauer Gyulával, 21. sz. jegyzet, i. m.
- 55 Pauer mondja, 2. sz. jegyzet, i. m. 163.
- 56 Lásd a *The Biotic Sources of Modern Sculpture* című fejezetet in Jack Burnham: *Beyond Modern Sculpture*. George Braziller, New York, 1973.
- 57 Az I. IPARTERV kiállítás 1968 decemberében, Pauer 1968-as kiállításainak megrendezése után nyílt meg. A második 1969. október 12-én a szintén a hónapban, 2-án megnyílt *Szürenon* kiállítás után. Pauer vallomása szerint „A Szürenont egy idő után elhagytam. Ez az én hűtlenségem volt. Az történt, hogy az Iparterv kiállítás megtetszett, és jobban tetszett, mint a Szürenon. El kezdtem odacsápolni azok közé a srácok közé, akik ott kiállítottak, és érdekelt a gondolkodásmódjuk. De ez már az a történet, amikor valóban majdhogynem szakítottam a szobrászattal. Már csak írtam. Nem is volt rá módom, hogy csináljam, mert a pénz egyre kevesebb volt.” (Bereményi Géza beszélgetése Pauer Gyulával, 21. sz. jegyzet, i. m.)
- 58 A szögletes zárójelben található beszűrés eredetileg Hornyik Sándortól származik, aki a szöveget „A természet rejtett arca” Gyarmathy Tihámé festészetében című tanulmányában idézi, in: *Ars Hungarica*, 2000/2. 318. Jóllehet csupán a tanulmány szerzőjének metaforikus szóhasználatról van, tágabb értelemben mégis érdemes összevetni Hornyik következő megfogalmazását Pauer későbbi műveinek (lásd a jelen kötetben Szőke Annamária: „Színháziasított valóság”. *Pseudoelőadások, pathosformák és a Maya, 1978-1981* című írását) egyes aspektusai: „Kállaihoz hasonlóan Gyarmathy is hitt abban, hogy a művészet a természet-tudományoktól függetlenül is felfedheti a valóság rejtett struktúráját, fellebbentheti a világról Maya fátylát.” (314.)
- 59 András Gábor: Motívumrejtő absztrakció a Zuglói körben. In: *Ars Hungarica*, 1998/1. 83-101. András Molnár Sándort idézi a Zuglói Kör festőinek „organikus jelekből szervezett strukturális képei”-vel kapcsolatban, amelyeken az eredeti alakzat „tárgy minőségében eltűnik, hogy mint forma nyerjen igazolást. (...) Egyetlen formán belül két lehetséges magyarázat lebegése... ez az intervallum, ez a hasadás végül is hatalmába keríti a tárgyat; a tárgy helyébe maguk a lehetséges értelmezések lépnek, azok válnak legfőbb realitásává és egysége ezekben valósul meg.” (85.) Pauer később a Pseudoval épp e többértelműségnek a visszavonására törekedett. Mint Beke Lászlónak 1970-ben mondta: „Ahány ember, ahány műtörténész, ahány szemlélő, ahány művész, annyiféleképpen értelmez együgyyanazon jelenséget, és ha volna egy olyan enciklopédista, aki az összes értelmezést össze tudná vonni, nem derülne ki még annyi tanulság sem az egészből, amennyi egy nagyon egyszerű, világosan érthető kockának a tanulsága. Lehet, hogy a kockából csak az a tanulság, hogy ez egy kocka, de ez legalább egyértelmű, világos tanulság.” % Lásd kötetünk ... oldalán.
- 60 Ezzel összefüggésben lásd Beke László ötletét: „Ha köztéri szobraink többnyire visszavonhatatlanok, csökkentsük a kockázatot, és néhány magánéletről elkészült munkát tegyünk ideiglenesen közzemlére. Világért sem múzeumra vagy kiállításra gondolok – jó az utca is, vagy egy új lakótelep tere – esetleg a tabáni park. [...] A lényeg az, hogy az elhelyezés ne legyen végleges. [...] Ide kerülhetett volna Pauer Gyula nagy gipsz *Torzója*, ha nem pusztul el időközben.” *Van-e mai magyar szobrászat?* In: *Kritika*, 1971/11-12. 45-46.
- 61 A Zománcipari Művek Bonyhádi Gyárában. Az itt
- készült művek bemutatója ugyanitt *Architektúrában alkalmazható zománc-kísérletek* címmel, 1968-ban, illetve *A bonyhádi Zománcművészeti Szimpózium anyagának bemutatója*. TIT székház udvara, Pécs, 1968 ősz.
- 62 Gyergyádesz László, ifj.: Bonyhád, Zománcművészeti Szimpózium (1968-1973) In: *Kortárs Magyar Művészi Lexikon*, 1. kötet, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1999. 293.
- 63 Rihmer Oszkár: Építőipari anyag lesz-e a zománc? In: *Jövő Mérnöke*, 1969. márc. 8. 4. Résztvevők voltak: Gyarmathy Tihámé, Lantos Ferenc, Pauer Gyula, Papp Oszkár.
- 64 A központ vezetője ebben az időben Kígyós Sándor szobrászművész volt. Itteni elhelyezése előtt a művet az angyalföldi József Attila Művelődési Házban tárolta Bucz Hunor, az ottani vezető engedélyével. Pauer elmesélése szerint egy alkalommal baráti körben zenéltek is rajta, mivel a „gömbök” különböző mérete és telítettsége miatt a mű jó hangszernek is bizonyult.
- 65 Rihmer Oszkár, 63. sz. jegyzet, i. m. A fiatal mérnökhallgató a művet kicsit nehézkesen így írta le: „Pauer Gyula [...] egy elképzelt belső átvezető tér hosszú oldalfalára készített igen plasztikus tervet. A cél: olyan élénk formai és színinamikát – szinte lüktető – elérni, amely a látvány menetközbeni állandó változásával esztétikai izgalmat nyújtva vezet tovább. A megoldás négy egymáshoz csavarozással illeszthető 1,25 m-es négyzetlapon különböző méretű gömbök felhegesztése. A gömböket különböző nagyságban és irányban metszette ki, így hármassal lehetőséget együttes kijátszásával érhet el az eredményt: a gömbök átmérő-változása, elhelyezésük sűrűsége és a kivágás iránya. Az alapot és a csonkított gömbök külső felületét sötét kékes-zöldes árnyalatokkal [vonta be], de a zománcok itt is jól érvényesülő sajátos színezésével tette a belső vörösek izgalmát hagsúlyozó[an] semlegessé.”
- 66 A szimpózium hozadéka Pauer későbbi pseudo-művei szempontjából az volt, hogy itt tett szert azokra a fémből készült egész- és félgömbökre, amelyekből első Pseudo (fél)gömbjei készültek, másrészt mind Gyarmathy, mind Papp Oszkár festékfújással dolgozott, ami a pseudo művek készítésének lett a technikája. (Utóbbi művészre vonatkozó információért köszönet Révész Emesének, Gyarmathyval kapcsolatban lásd Beke László beszélgetését Pauerral jelen kötetben.)
- 67 A két kiállítással kapcsolatban lásd a 4. sz. jegyzetet, valamint Mezei Ottó: A Szürenon és kisugárzása. In: *Ars Hungarica*, 1991/1. 65-84. A kiállítás létrejöttében Pauer is közreműködött. 2002-es visszaemlékezése szerint Don Péter, akivel szintén a pinceklubban ismerkedett meg, és aki a zuglói Kacsóh Pongrác Művelődési Ház igazgatója volt, felkérte Pauert egy kiállításra, és ugyanakkor Csáji Attilát is. Pauer azt javasolta Csájinak, hogy a korábbi progresszív kiállítások mintájára egy csoportos kiállítást csináljanak, és közösen alakították ki a kiállítók nevsorát. Pauer viszont nem volt hajlandó a fent nevezett helyen kiállítani, így Donnak a Művelődési Ház átnevezésére tett javaslatot, akivel a Berlin étteremben találták ki a Kassák Lajos nevet. Pauer és Csáji Kassáknéhoz is elmentek, és felkérték, hogy legyen a kultúrház védnökönje. A *Szürenon* kiállításon Kassák képek is szerepeltek.
- 68 A *Progresszív törekvésű festők és szobrászok*

- kiállításainak összevont katalógusa, 1969.
- 69 Pauer Gyula: „Feszültség” (1968). Gépelt kézirat nyomán. Publikálva: Dokumentumok a Szürenon és kisugárzása című tanulmányhoz. Összeállította: Mezei Ottó. 5. számú dokumentum. In: *Ars Hungarica*, 1991/1. 120-121.
- 70 Lásd 4. sz. jegyzetet.
- 71 Aknai Tamás: Mozgás '70. In: *Művészet*, 1970/8. 48.
- 72 Pauer Gyulával 1970-ben készített riport, hangszalagra vette Beke László. Lásd a jelen kötet % ... oldalán.
- 73 Rudolf Arnheim: *Vizuális élmény*. Gondolat, Budapest, 1979. 124.
- 74 Lásd a 4. sz. jegyzetet.
- 75 Pernecky Géza: Forma és meghatottság. In: *Élet és Irodalom*, 1969. nov. 11. 8.
- 76 Beke László leírása *Pseudo*. *Funkcióelemzés* című cikkében in: *Művészet*, 1976/4. 26. Lásd a jelen kötet % ... oldalán.
- 77 Pernecky Géza megfogalmazása az első kiállított Pseudo kocka kapcsán: „Pauer Gyula különös szoborkompozíciója érdemelt figyelmet az egyik csoportos műteremkiállításon. Fémlapokból összeállított, fényesre polírozott kocka ez, melynek felületén a formák egészen más rendje sejtethető. A kocka lapjain ugyanis egy meggyűrt, hullámos test, egy egyébként azonos méretű másik kocka megtört felülete látszik – akár valami fénykép. E valóban fotóeljárással készült képet a polírozott felületbe maratott apró raszterpontok rajzolják ki. A szobor az absztrakt formák ridegségét a mozgó élet lágyabb képének illúziójával enyhíti. Ez a gondolat, s a frappánsan egyszerű megvalósítás bizonyára jelentős lépés Pauer pályáján, további kombinációi pedig a festői hatásokkal élő plasztika új útjait ígéri.” P. G.: *Három kiállítás*. A boglári kápolnatárlat. In: *Élet és Irodalom*, 1970. szept. 19. 12.
- 78 Beszélgetés Csáji Attilával. Kérdező: Nagy Ildikó. In: *Hatvanas évek*. Új törekvések a magyar képzőművészetben. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 1991. márc. 14 – jún. 30. Képzőművészet Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria, Ludwig Múzeum, Budapest, 1991. 189.
- 79 Gulyás János *Pseudo* című filmjében elhangzó ki-
jelentés. A film 1970-ben a csak e film díszleteként megrendezhető *Pseudo* bemutatóról és Pauer pár korábbi szobra révén Pauer korábbi szobrszatáról, de főként magáról a Pseudóról készült.
- 80 Kovalovszky Márta: *A magyar szobrászat új útjai. Előadás a Régészeti és Művészettörténeti Társulat pécsi vándorgyűlésén, 1971 május*. In: *Janus Pannonius Múzeum Évkönyve XVII-XVIII* (1972-1973). Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 1975. 301, 305 és 306.
- 81 Tanulmányát lásd a jelen kötet % oldalán.
- 82 Lásd a jelen kötet % oldalán.
- 83 Beke László: *Van-e mai magyar szobrászat?* In: *Kritika*, 1971/11-12. 44, 45, 46-47 és 47. A „nem szobrászi” munkák készítőiként Gulyás Gyula, Csiky Tibor, Attalai Gábor, Kígyós Sándor, Türk Péter, Jovánovics György és Pauer műveit tárgyalja.
- 84 Nagy Ildikó: *Hagyomány és megújulás. A magyar szobrászat fordulata az 1960-as években*. In: *Ars Hungarica*, 1990/2. 255.
- 85 uo. 241.
- 86 uo. 259.



A *Feszültség* és a *Torzó* az 1969-es *Szürenon* kiállításon (Fotó: Haris László)