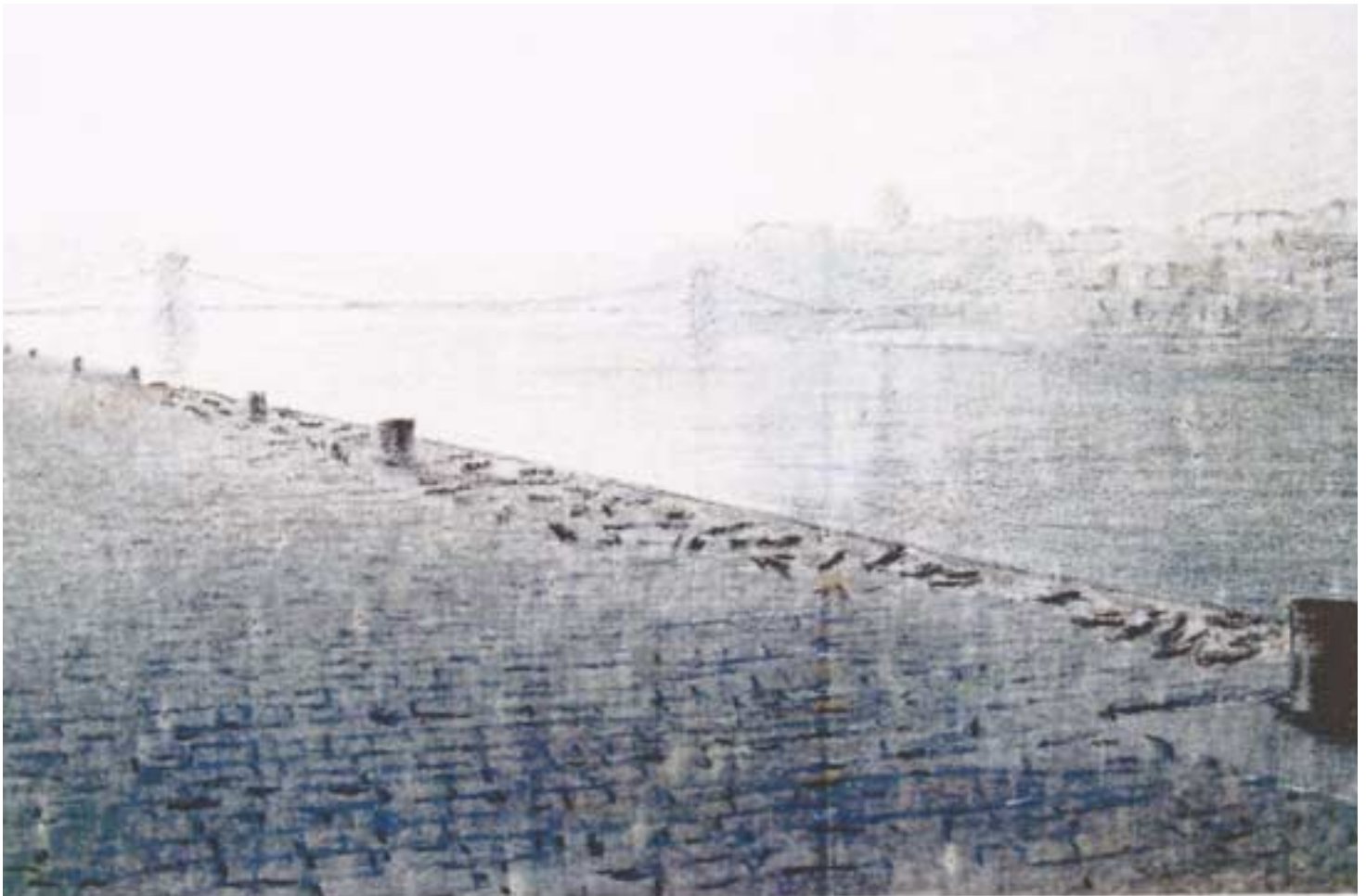


A KI LENCVENES  
ES KETEZRES  
EVEK





Vázlatok a *Cipők a Duna-partonhoz*, Budapest, 2005 (Szjsz511)

Boros Géza

# A TÜNTETŐTÁBLA-ERDŐTŐL A VASCIPŐKIG

PAUER GYULA KÖZTÉRI MŰVEI, 1988–2005

Az emlékművek iránti érdeklődés, a „plasztikai manipuláltság”, az illuzionisztikus hatások iránti fogékonyság már Pauer konceptualista korszakában megmutatkozott. Egy korai konceptmunkája a *Marx–Lenin* például nem más, mint egy „emlékmű-leleplezés”. A *Tükör* című magazin 1971. április 6-i számából kivágott egy képet, amely Lev Kerbel szovjet szobrászművész 1969-ben Karl-Marx-Stadtba készített óriási Marx-portrójáról tudósít, majd ollóval körbevágott egy papírlapot, amely ha ráillesztjük a Marx-fejre, eltakarja a szakállt. Az eredmény nem más, mint Lenin portréja! Karl-Marx-Stadt a német egyesítés után visszakarta a régi nevét, ma újra Chemnitz, a pseudo-Marx-fej azonban megmaradt. (Küldeni kellene egy kópiát Pauer 1971-es felfedezéséről Chemnitz városának ajándékba!)

1973-ban a balatonboglári Kápolnatárlaton egy üres posztamenst állított ki *Szabadság-szobor (terv)* felirattal. A nagyatádi faszobrász-alkotótelepen 1978-ban állította fel híres munkáját, a *Tüntetőtábla-erdőt*, amelyet néhány nap után provokatív jellege miatt hatóságilag semmisítettek meg. A művész ekkortájt még gondolni sem mert arra, hogy egyszer majd „rendes” emlékműveket fog tervezni, és olyan alkotói körülményeket tud magának teremteni, amelyek lehetővé teszik, hogy végre „rendes munkából”, a képzőművészetéből éljen. Az pedig végképp a fantazmagóriák világába tartozott, hogy egyszer majd elnyeri a szobrászok szakmai szervezetének elismerését, a Koszorus Szobrász címet – mi több –, megkapja a legmagasabb állami kitüntetést, a Kossuth-díjat.

## Beteg szobor

(Szöul, 1988)

Pauer Gyula első jelentős köztéri műve a *Szöuli Torzó* (más néven: *Torso – The Invalide Sculpture*). Pauer ezt a munkáját az 1988-as olimpia alkalmából készítette a szöuli Olimpiai Művészeti Múzeum számára. A koreaiak az olimpia alkalmából a világ minden részéből neves szobrászokat kértek fel egy olimpiai szoborpark létrehozása céljából. (Magyaror-

szágról Haraszty István és Jovánovics György volt a két másik meghívott.)

Pauer szobra egy műgyantából kiöntött, fej nélküli, feltartott kezű női torzó volt, amely egy SZTK-tolószékekben ült. A műnek a megrendelők a szöuli kerékpárstadion mellett egy kör alakú gránittalapzatot építettek, közepén egy kis dombbal, ahová a fej került, amely körül a kerekesszékekben ülő testet körbe lehet tologatni. „A közepre helyezett fej az értelmet szimbolizálja. A szellemi mag nem képes elmozdulni, a körülötte keringő test a fizikai valóság megtestesülése, amely soha nem képes elérni a középpontot. A szoboregyüttes egyrészt korunk nagy tragédiáinak emlékműve, másrészt látomás az emberi lényeg összeomlásáról” – olvasható a művész műleírásában. (Az olimpiát követően az alkotást – az időjárás viszontagságaitól védendő – zárt térben helyezték el.)

2000-ben a Múcsarnok *Média Modell* című intermédia-kiállításán a mű *Beteg szobor* címmel tíz napig Budapesten volt látható. A hazaszállítás milliós költségét a torzó modelljének a férje állta, aki feleségét fiatalkori testlenyomatának másolatával kívánta meglepni a születésnapján. A szöuliak gyűjteményük értékes és sérülékeny darabját csak egy másik kiállítási intézménynek voltak hajlandók kölcsön-

adni, így jött kapóra a múcsarnoki kiállítás, és készülhetett el a másolat. Pauer kivette a figurát a tolókkocsiból, visszarakta a fejét, bronzba öntette, s az egészet egy alacsony márványtalapzatra, rajtkőre állította. A szobor eredendő torzulásait azonban nem „javította ki”, az ülő helyzetűből állóvá változott figura így olyan benyomást kelt, mintha egy megzavarodott, meztelen nő épp most ugrana ki az ablakon. A szoborváltozat („a sorsfázis új, frissebb variációja”) új címe: *Erika 2000*. A tolókkocsis verzió visszatért Szöulba, a Múcsarnokba a tolókkocsis nélküli másolat került, amely a kiállítást követően a megrendelő családi házának hallját díszíti.

Pauer a művel egy valóban intermediális helyzetet modellezett: hogyan lesz köztéri (múzeumi) műtárgy a legszemélyesebből, egy testlenyomatból, majd annak másolata – időt, kulturális és fizikai távolságot áthidalva – hogyan kerül vissza a modell privát szférájába, s mindezt a helyzetet a művész hogyan transformálja műalkotássá (megrendeléssé). 2002-ben a téma újra aktuális lett művész életében, amikor átmenetileg maga is tolószékekben kényszerült. A Magyar Szobrász Társaság alelnökeként a Múcsarnokban rendezett szobrászkongresszuson *Óhajások* címmel tíz-

*Szöuli torzó*, Szöul, 1988 (Szsjsz291) (Fotó: Pauer Archívum)





pontos manifesztumban foglalta össze a szobrásztársadalom időszerű „óhajait és sóhajait”, amelyet a felesége adott elő, miközben a hallgatóságnak egy erre az alkalomra készült emléklapot osztottak ki. A képeslapon a „nagybeteg” Pauer látható (Antal „Juszuf” István és Beke László társaságában), hasonló beállításban, mint a képeslap hátoldalára nyomott archív fotón a meghibbant Lenin (Szjsz477).

### Mártíremlékművek

(Mosonmagyaróvár, 1990–1991)

Pauer 1989-ben részt vett a rendszerváltás legfontosabb szobrászi eseményén, a 301-es parcella emlékműpályázatán. Csutoros Sándorral közösen benyújtott tervében egy fekvő női figura képezte volna az '56-os mártírok emlékművét. „Az allegorikus figura a szabadság génusza is lehetne, de összetiporva, összeroncsolva, mintha egy feltárt sírban fekvő női testet szerettem volna úgy megfogalmazni, mintha fekete zászlóvá bomlana. Személyes '56-os élményem: az utcán fekvő, megszenesedett, tankoktól széttiport halottak emléke erősen kísért ebben a látványban” – fogalmazott a műleírásban. A szobrot Csutoros bazaltkövekből komponált sírkertje övezte volna, középpontjában egy óriási sziklával. A héjplasztika mintája a Szépségakció keretében elkészített *Pesti Erika* című gipszöntvény volt, amely az öntést követően önmagától össze-roppant. A Pauer fentebb idézett műleírásában olvasható következő mondat így többértelmű: „De igyekeztem azért a női alak szépségét is megőrizni, az eszmét szimbolizálendő. Az '56-os pályázatot Jovánovics György nyerte meg, de Pauer munkája sem maradt sikertelen. A szoborfigura a pályázat első megvalósult emlékműterve lett: 1990-ben a mosonmagyaróvári Agrártudományi Egyetem 1956-os diákáldozatainak a mementójaként állították fel. 1991-ben Mosonmagyaróváron Pauer még egy megbízáshoz jutott: elkészítette az egyetem második világháborúban hősi halált halt növendékeinek az emlékművét, amely – a megrendelő konvencionális igényeihez alkalmazkodva – egy félig fekvő, lehanyatló testtartású katona bronzalakjából áll. Mindkét fekvő szobor alacsony, a fűből alig kiemelkedő bronzposztamenst kapott, a szemlélő számára drámai szituációt teremtve.

*Erika 2000*, 2000 (Szjsz458) (Fotó: Juhász László)

### Mártíremlékmű

(Ebensee, 1992)

Az 1992-es év meghozta számára az első állami megrendelést is: a felkérés az ausztriai Ebensee egykori koncentrációs táborának temetőjében, a Magyar Köztársaság által állítandó emlékmű elkészítésére szólt, amely az elhurcolt magyar zsidó és antifasiszta áldozatoknak állít emléket. A páratlan szépségű környezetben, a salzkammerguti tóvidék hegyei között fekvő egykori lágerben a lengyel, olasz, jugoszláv, francia, belga, csehszlovák és szovjet monumentumok mellől már csak a magyarországi áldozatok emlékműve hiányzott. (A helyszínt a művész csupán videófelvétel alapján ismerte, így csak a felállításkor döbönt rá a környezet s a „hely szellemének” kontrasztjára, amely feszültséget a művében „látatlanul” sikerült kiegyenlítenie.)

Az elkészült emlékmű sírhely méretű, belülről felhasadó bronzhasáb, amelynek plasztikai megformálásban a részletek, a bronzba öntött kőhalom, a megroppant föld, és az erre boruló, a földdel egygyé váló emberi test organikus egységet alkot. Mind a kőhalom, mind a figura megformáltságát a töredezettség jellemzi – az élő modell után kiöntött szobrot mintha súlyos teher zúzta volna szét. A „szesztség” ellenére is, a sérült formák közül előtűnik a test – egy hason fekvő meztelen nő – klasszikus szépségeszményt idéző harmóniája, amelynek plasztikai megformálásából azonban hiányzik a klasszikus szobrok lényegi tulajdonsága, a test és a megjelenített idea fizikai azonosságát hordozó tömörség. A szobor ugyanis héjplasztika, vagyis szélei nem illeszkednek, s ezt a kompozíció középvonalában húzódó törésvonal is hangsúlyozza, leplezetlenül elénk tárva az alkotás esetlegességét, érzékileg egyszerre jelenítve meg az élet (és a művészet) törekenységét és a szenvedés tragédiáját. A mű törekenység–kiszolgáltatottság jelentését erősíti az elhelyezés módja is: az alkotás közvetlenül a földre, a fűből alig kiemelkedő alaplattal került, melynek következtében legmagasabb pontja körülbelül egy felnőtt térdéig ér. A fekvő helyzetű figurális megoldás, a többi emlékmű vertikálitása,



*A mosonmagyaróvári Agrártudományi Egyetem 1956-os diákáldozatainak emlékműve, Mosonmagyaróvár, 1990 (Szjsz377) (Fotó: Pauer Archívum)*

*A második világháborúban hősi halált halt honvédek emlékműve, Mosonmagyaróvár, 1991 (Szjsz389) (Fotó: Pauer Archívum)*

*A Magyarországról elhurcolt zsidó és antifasiszta áldozatok emlékére 1944–45, Ebensee, 1992 (Szjsz390) (Fotó: Tatár Csaba)*



Az 1848–49-es magyar forradalom és szabadságharc 150. évfordulója tiszteletére felállított emlékmű, Budapest, 1998 (Szjsz436) (Fotó: Juhász László)

a körülötte magasodó fák és hegycsúcsok övezte panorámában szemet nyugtató látványt nyújt. A levegős horizont és a nyugvó szobor, föld és fém, közönséges és nemes anyag, élő és élettelen közvetlen érintkezése, továbbá a művön belül az emberi test és a kőhalom azonos anyagminőségben való megjelenítése sajátos feszültséget képez, amelyet a kompozíció befelé fordultsága és – a törés mentén – kinyílása egyszerre erősít meg és old fel.

Pauer a figura megmintázása során kerülte a konkrét utalásokat, a mártírelmékművek expresszív naturalizmusát. Fekvő alakjának testtartása jellegzetes áldozati testtartás, de inkább emlékeztet Pompeji lávába dermedt lakóira, mint a náci haláltáborok tömegsírba dobott csont-bőr áldozataira – nem a halált, hanem a szépségében-teljességében összetört életet jeleníti meg, s talán épp ez az elvonatkoztatás-időtlenítés teszi oly megrendítővé az alkotást. A kőhalomra boruló, azzal eggyé váló emberi alak ugyanakkor nemcsak az áldozatokat, hanem az őket siratókat is megidézi, ahogy erre a talpazat allegorikus felirata is utal: „Halottak emléke éltesse az élőt.”

### 1848–49-es emlékmű

(Budapest, 1999)

A szabadságharc 150. évfordulója alkalmából, 1948 élő kultusza jeleként országsszerte számos emlékmű készült. Az évfordulós monumentumok sorából kiemelkedik Pauer Gyula budapesti műve a pestszentlőrinci Kossuth téren. A mű a XVIII. kerületi önkormányzat finanszírozásában, pályázat keretében valósult meg. Pauer a pályázaton egy látszólag konvencionális tervvel indult: egy gránitsztélé egyik oldalán Petőfi arcképe szerepel közismert fényképe, az 1848-ban készült dagerrotípia alapján, a másik oldalt az idős Kossuth egész alakos bronzportréja díszíti. A tükörfényes fekete gránittömb hátoldalán Petőfi március 15-éről írott sorai olvashatók: „Magyar történet műsája, / Védőd soká nyugodott, / Vedd föl azt, s örök tábládra / Vedd föl azt s' egy napot!” – a talpazat előoldalán pedig Kossuth híres szavai vannak bevésve: „Leborulok e nemzet nagysága előtt.”

A mű egyaránt reprezentatív és közérthető, ami első megközelítésben egy avantgárd művésztől – mint amilyen Pauert is ismerjük – talán kissé szokatlan. Jobban megvizsgálva, a mű több problémát felvet. A gránitba beütött,

plakátszerű Petőfi-kép a felnagyítás és a más anyagba történt áttétel következtében sajátos jelentést kap. Egyrészt a történelmi évfordulók elkerülhetetlenek látszó megoldásával, az emlékműszobrászat műfaji alapkellékével, az örök igazságok közhelyszerű megjelenítésével operál, ugyanakkor abszolút létjogosult megoldás, hiszen az egyedül hitelesnek tartott Petőfi-ábrázolást használja fel. Az emlékműnek ez az oldala igen hatásos, a három méter magas fekete rhodesiai gránitba maratott portré már messziről szemünkbe tűnik, kiemelve a Petőfi-mellkép méltóságteljes ünnepélyességét, képi auráját. A közismert kép emlékművi felnagyítása önmagában persze művészileg kevés lenne a másik oldal nélkül. A mementó a két oldal kettősségében és képi-plasztikai feszültségében válik teljessé és értelmezhetővé – egyik oldalon a forradalom lánglelkű költője, a hazájáért életét áldozó fiatal Petőfi, a másikon pedig a „haza atyja”, az emigrációba kényszerült, magyar állampolgárságától megfosztott öreg Kossuth töpörödött alakja.

Az agg, megtört Kossuth Lajos alakjának köztéri ábrázolása rendhagyó, ilyenekkel eddig nem találkoztunk. A Kossuth-figura alapja

szintén fotó, a turini remetéről több felvételt készítő Giuseppe Ambrosetti 1890 körüli fényképe felhasználásával készült, amelyen Kossuth, kezében esernyővel, egy kirándulásról hazatértében látható. A gránittömbből enyhén a térbe kilépő, életnagyságúnál valamivel kisebb domborműre maratott kép raszterpontjai nem egészen realisztikusak, a részletek a nagyítás következtében elnagyoltak. Az arc nem felismerhető, a portré jelzésszerű, szobrászilag csupán a két kéz kidolgozott. A figuraöntvény olyan, mintha egy felnagyított, óriási jelvény lenne, s mint ilyen, tulajdonképpen a Pauer által kedvelt technika, a héjplasztika konfigurációja, csak itt nem volt valóságos test, amelyről mintát lehetett volna venni. Egy jelkép volt a kópia modellje.

A művész elmondása szerint e munka kapcsán mélyen megragadta a Kossuth-kultusz múlt századi folklorizációja, ahogy a szimbólumok a népi kultúrában átfomálódttak, ösztönös és naiv alkotásokban továbbörökítve a szabadságharc emlékeztétét. Ennek reflexiója a Kossuth alakja fölött aszimmetrikusan elhelyezett, kopottas bádócímér benyomását keltő, szabálytalan formájú, bronz Kossuth-címér. A mű az alkotó summázata szerint „a térbeli-ség, síkszerűség és képszerűség ötvözeté”. Benne lényegében ugyanazok a formai problémák foglalkoztatják, mint korábbi fotóplasztikáiban, korai főművében, a *Mayában* vagy a pápalátogatás alkalmából készített *A torinói lepel szobrában*. Az emlékmű voltaképpen késszen talált elemekből áll, amelyeket a szobrász „csupán” összerakott.

Az emlékmű konceptualista jellegére való emlékeztetőül a műhöz „ereklyeszüvenír” készült – a művész a Petőfi arcának faragásakor keletkezett gránitport 3 grammos kiszerelésben kis nejlonzacskókba csomagolta, amelyeket szignóval látott el. A Petőfi pora – akárcsak Pauer egy másik emlékműkonceptje, a Sztálinzilánk (e sorok írójának az Emlékművek '56-nak című, 1997-ben megjelent könyvébe rejtett műmelléklet, plasztikai „ex libris”, ex monumentis) – ironikus utalás a valóság (igazság) és a látszat (hazugság) örök dilemmájára: amit látunk, nem feltétlenül az, ami, de ez nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy a maga módján mégis érvényes legyen. A csokipapír-vékonyságúra kalapált kis bronzdarab, a Sztálinzilánk ötvenhat – kereskedelmi forgalomba nem került – könyvpéldányban létezik. (Másik „ötvenhatos” vonatkozás a Pauer 56 aláírás, aminek magyarázata annyi,

hogy a művész 1997-ben volt 56 éves, ezért valamennyi '97-es munkáját így szignálta.) A mű lényege nyilvánvalóan nem a történeti eredetisége, a dokumentumérték csupán ürügy a kultikus érték művészi megkérdőjelezésére. Pauer átértelmezésében a bronzdarabka „akár a Sztálin-szoborból is származhatna”, az egymásba beleöntött politikai szobrok transzformációjára utalva. Mind a Sztálinzilánk, mind a Petőfi pora Pauer központi témáját, a Pseudót idézi. „Művészetnek lényege, tárgya, válasza a kérdés, annak felismerése és tudomásul vétetése, hogy a dolog és a látszat egymással soha azonosulni nem tudó minőség, hogy az önmagában való tárgy, a végső igazság el nem érhető a látszatok végtelenül és egymást átható burkai alatt. A művész csak azt teheti, hogy ráébreszt szemléletünk relativitására” (Körner Éva).

### Sakkolimpiai emlékmű

(Paks, 2000)

A paksi lakótelepi központi parkban álló emlékmű egy országos pályázat nyerteseként valósult meg. A gránitból készült mű központi motívuma egy megemelt oszlopon álló sakkbábu, a játék főszereplője, a király. Noha saját lépéslehetőségei minden más bábuénál szerényebbek, a király sorsa dönti el a játék végeredményét. Pauer megérezte a lényegét: a sakkban megragadható mementómozzanat a király védtelensége, ezért emeli őt piedesztálra. A sötét és világos küzdelmét az emlék-

műben a fény és az árnyék jeleníti meg és súríti össze egyetlen figurában úgy, hogy a fehér szoborfigurának az árnyéka az avatás időpontjában a díszburkolatnak pontosan arra a pontjára vetült, amelyen a műtárgy mesterséges (csillagászati számítások alapján kiszámított és rögzített) árnyéka (pszeudoárnyéka) fekete gránitberakásként jelenik meg, megidézve az emlékmű születésének pillanatát és játékos jellegét. A királybábu csúcán a kereszt – finom millenniumi utalás a Szent Koronára – ferde. Az oszlopra a magyar sakkolimpikonok aranyozott névsorát vésték be. A posztament négy gránit sakkasztal veszi körbe az asztalpokon sakkasztal-intarziával, körülötte ülőkkel – élővé téve a helyet.

### Cserépfalvi Imre emlékoszlopa

(Cserépfalu, 2000)

Cserépfalu 2000-ben ünnepelte híres szülőtte, Cserépfalvi Imre – József Attila, Kassák Lajos, Radnóti Miklós, Szabó Zoltán és Kovács Imre könyveinek a kiadója – születésének századik évfordulóját. Az önkormányzat az egykori szülőház helyén álló művelődési ház parkjában felállított szobor megalkotására Pauert kérte fel. Az elkészült mű nem hagyományos arckép, hanem szellemi portré: egy karcsú gránitoszlop, amelyet egy bronzkönyvekből álló oszlopfejezet díszít. Az oszlop a szobrászat történetében az örökkévalóság és a magasabb szférákkal való szellemi kapcsolat jelképe. Pauer az oszlopot rendhagyó módon nem természeti,

Sakkolimpiai Emlékmű digitális terve (készítette: Lendvai Ádám) (Sjzsz462)



szakrális vagy politikai szimbólummal koronázta meg, hanem könyvekkel. A könyv a tudás és a kultúra örökkévalóságának és sérülékenységének a megtestesülése. A könyv bronzba öntése azt a hitet sugározza, hogy a kultúra minden sérülékenysége ellenére is örök – túlél bennünket. Ahogy Babits Mihály írta: „Csak a Könyv kapcsol múltat a jövőbe, ivadék lelket egy nemzetté szöve.”

### Emlékműtervek

A kilencvenes évek eleje óta Pauer rendszeres résztvevője az országos szoborpályázatoknak. Meg nem valósult emlékműtervei közül – a *Magyar Függetlenségi Emlékmű / Pro Independetia Hungarica 1956, 1989, 1991* (1992, Szjsz392); *A II. világháború váci hősi halottainak emlékműve* (1995, Szjsz405), a *Magyar Nobel-díjasok emlékműve* (2000, Szjsz461), *Az emberiség emlékművének* magyarországi hozzájárulása (2002, Szjsz470), a *Roma Holokauszt Emlékmű* (2004–2005, Szjsz514), valamint a Bajcsy-Zsilinszky Endre emlékére tervezett emlékmű (2004, Szjsz507) és József Attila síremléke (2005, Szjsz513) tervét csupán megemlítve – kettő külön kiemelendő.

A *Himnusz Szobra* a budapesti felvonulási térre elképzelt, talapzaton álló szoborcsoport lett volna, amelyet a művész a honfoglalás 1100. évfordulója alkalmából a kulturális miniszter által meghirdetett ötletpályázatra nyújtott be 1995-ben. A szobrok bronz héjplasztikák lettek volna, a felületükön fotóeljárással maratott fényképpel, a Pauer által kidolgozott pszeudo technikával, amelyet számos munkájából ismerhetünk: a *PseUDO kockától A torinói lepel szobrán* át a pestszentlőrinci '48-as emlékműig. A fotószobrok egy negyven-ötven fős embercsoportot életnagyságban ábrázoltak volna. „A figurák testtartása és az egész kompozíció azt az emelkedett, kollektív lelkiállapotot sugallja, amelyet az ember a Himnusz elhangzása közben érez” – olvasható a műleírásban. A terv jól illeszkedik a Pauer által művelt dokumentarista szobrászatba, amelynek során az élet nagy pillanatait és hőseit igyekeznek megörökíteni. (A tervből támogatás és megrendelő hiányában semmi nem lett.)

2000-ben részt vett az *Anonymus*-szoborpályázaton. A feladat a magyar történetírás legendás alakjának a megörökítése volt az Ópusztaszeri Nemzeti Történeti Emlékparkba. Pauer egész alakos héjplasztikát tervezett, az ábrázolt ismeretlenségét-rejtélyességét –



*Könyves oszlop. Cserépfalvi Imre emlékműve, Cserépfalu, 2000 (Szjsz457) (Fotó: Boros Géza)*

mintegy Ligeti Miklós városligeti szobor-megoldását „továbbfejlesztve” – a konkrét test hiányával igyekezett kifejezni (Szjsz466). Anonymus alakját méltóságteljes pózban, a korabeli írástudók öltözékébe, albába öltöztetve egy zöld gránit posztamensre állította. A szobor fő nézetében döbbenünk csak rá, hogy az alaknak nincs teste. „Helyette a palást belsejében halványan, aranylóan dereng a *Gesta Hungarorum* gótikus minuscula betűvel, valamint egy tükörfényes tábla, amely visszatükrözi a kelő napfényt, mintegy a múltunkba világítva.” (A terv nem nyerte el a zsűri tetszését.)

### Cipők a Duna-parton (Budapest, 2005)

Pauer legutóbbi jelentős emlékművének apropóját a holokauszt 60. évfordulója adta.

A helyszín a pesti Duna-part, nem messze a Parlamenttől, ahová a művész a rakpart terméskő szegélyére rögzítve hatvan pár öntöttvas cipőből álló emlékhelyet tervezett. A kőburkolatba süllyesztett vastábla felirata szerint az emlékmű „az 1944–45-ben nyilaskeztes fegyveresek által a Dunába lőtt áldozatok emlékére állíttatott 2005. április 16-án”. A mű alkotói kezdeményezésre született, ötletadó társszerzője Can Togay filmrendező volt. (Filmes előképként megemlítendő, hogy Szabó István *Budapesti tavasz* című filmjében is van egy jelenet, amelyben a kihalt Duna-parton gazdtalan cipők sora jelzi a bekövetkezett tragédiát.) Pauer rendhagyó módon, megrendelő nélkül, gyakorlatilag saját maga járta végig a szokásos engedélyeztetési és pénzügyi procedúrát, amely végül sikerrel zá-



rult, az utolsó pillanatban ugyanis a Miniszterelnöki Hivatal is betársult a projektbe, hivatalossá téve az emlékállítást.

Az áldozatok szenvedésére emlékeztető mártírelméművek sorából Pauer munkája visszafogottságával és szűkszavúságával tűnik ki. A kompozíció legfontosabb eleme maga a helyszín: a mű a drámai helyzetet nemcsak szimbolikusan, hanem ténylegesen is képes felidézni, ugyanis egy valóságos folyó partján található, ahol az embert valós veszélyérzet keríti hatalmába, hiszen nézelődés közben maga is könnyen a Dunába eshet. A néző számára a gazdátlan cipők bizarr látványa minden monumentális szobornál és fennkölt visszaemlékezésnél jobban képes felidézni, hogy mi is történt itt. A mű célja a meggyilkoltak emléke előtti tisztelgésen túl a terror abszurditására való rádöbbenés: az üres cipők olyan időket idéznek fel, amikor egy pár cipő értékesebb volt az emberi életnél.

Pauer munkájával párhuzamosan a nyilas terror korabeli helyszíneinek beazonosítása foglalkoztatta György Kata képzőművészt is, aki hatvan évvel az események után fotósorozatot készített a pesti rakparton. A Műcsarnok Menüpont galériájában 2005 júniusában bemutatott *Tűlsópart* című kiállítása arra hívta fel a figyelmet, hogy a folyóba lövetések sötét emléke és a szemközti part pazar panorámája mennyire összetartozik, ugyanannak a városnak a része. A hely szellemének ezt az ellentmondásosságát erősíti meg a Pauer-mű, amely tematikailag disszonáns elemként jelenik meg a Lánchíd és a budai vár látványa



*Cipők a Duna-parton*, Budapest, 2005 (Szjsz511)  
(Fotó: Pauer Gellért)

előterében, ugyanakkor maga is egy új turisztikai látványosságot képez.

Mint minden jól sikerült köztéri mű esetében, Pauer emlékműve körül is rögtön városi legendák keletkeztek. Az egyik ilyen találgatásra okot adó elem a cipők eredete. Egyes értelmezések szerint a cipők több korszakból származnak, köztük ugyanúgy megtalálhatók lomtalanításból származó cipők, mint a művész elnyűtt lábbelijei. Ez az értelmezés egyszerre profani-

zája és terjeszti ki az emlékmű üzenetét: mindannyiunk közös történelméről van szó! (Valójában a szobrász eredeti, korhű lábbeliket mintázott meg, s színházi kellékcipőket használt fel.) A másik kapcsolódó történet szerint a mű eredetileg több cipőből állt, de már az avatást követően elloptak belőle párat. Ez a legenda sajnálatos módon időközben valóra vált: a hangsúlyozottan „vandálbiztos” rögzítés ellenére júliusban ismeretleneknek sikerült felfeszíteni és a Dunába dobni néhány cipőt. A rongálás az emlékművek kommunikációjának kényszerű velejárója (a meggyalázás reflektálja a történelmi eseményről való gondolkodást), bekövetkezte új dimenziót nyit a mű utóéletében, felvetve a folyamatos őrzés, a kamerás megfigyelés szükségességét, hiszen a cipők elfogyása és pótlása már nemcsak az alkotó problémája, hanem közügy is, a közállapotokat tükrözi, ami pedig már politikai kérdés.

Ez az emlékmű – szemben a holokauszt-emlékművek főáramával – tulajdonképpen nem az örökkévalóságnak készült. Inkább antiemlékmű, mint reprezentatív kegyeleti emlékhely, hiszen koszorúzni körülményes, az év egy részében nem látható (áradaskor víz alá kerül, télen nem látszik a hó alatt), anyaga pedig egyértelműen a mulandóságot sugallja. A rozsda a lassú, de biztos romlás, az emlékezet korróziójának, a felejtésnek a metaforája. Az emlékmű folyamatosan pusztul, pár évtized múlva gyakorlatilag teljesen tönkre megy. Hatása akkor lesz a legdrámább, amikor már csak a rozsdamarta csonkok látszanak.

Az *Anonymus-emlékmű* (Szjsz466), a *Roma Holokauszt Emlékmű* (Szjsz514), a *József Attila-síremlék* (Szjsz513) terveihez készített makettiszobrok bronzváltozata, 2005–2006 (Fotó: Bodnár Mariann)



