

KERTÉSZ LÁSZLÓ
Samu Géza autonómiája

Az 1970-es évek elején jelentek meg az egyetemes művészetben a természet és ember közti harmóniát újratemeteni törekvő irányzatok, az earth, a land, a process, a ressource és az ecological art. Az elsősorban attitűdként leírható természetművészet egyik első és legjelentősebb magyarországi képviselője volt a fiatalon elhunyt és mára méltatlanul elfeledett Samu Géza.

Samu a Tolna megyei Kocsolán született 1947-ben, szegényparaszti családban. Apja nem vállalta, így anyai nagyapja nevelte, aki afféle falusi ezermester volt. Alakja oly fontos Samu számára, hogy szereti magát is ebben a szerepben láttatni, miközben attitűdje egy avantgárd művészé. Rajztanára biztatására jelentkezik Pécsre, a művészeti gimnáziumba, ötvös szakra, ahol az otthon már elsajátított famegmunkálási technikák mellé a fémmel való bánásmódot is megtanulja.

Kezdetben fest is – festőtanára, Lantos Ferenc inspirációjára – neokonstruktivista képeket. A konstruktivizmus ekkoriban sokak számára etikai kiindulópont, ellenállás a hivatalos művészettel szemben. Ezeket a képeit soha nem állítja ki, később el is égeti mindet. Legkorábbi faragott szobormunkái figurális, kőből készült művek, amelyeket a középkori szakralitás és a paraszti fafaragás rusztikuma inspirált. Korai fémplasztikái, az 1969-es *Vaspár* és a *Háromkerekű* modernista szobrok, az absztraktot megelőző, a figurálist redukáló fázist idézik fel.

1969-ben készíti azt a szobrot, a *Corpust* (13. oldal), amelyen megjelenik két olyan momentum is, amely művészetében a későbbiekben is fontos szerephez jut. Az egyik: a talált forma beépítése egy új vizuális összefüggésbe – Krisztus feje a plasztikán egy fából faragott csap. A másik: az összeépítésnél a paraszti kismesterségek logikájának, a falusi ezermesterek individuális megoldásainak megidézése. A *Corpusszal* Samu szakralizálja a hétköznapi paraszti tárgyvilágot.

Samu nem vesz részt akadémiai képzésben – ugyan felveszik az Iparművészeti Főiskolára, de hamar ott hagyja. Mindez hátrányt jelent számára az indulásnál, de jelentős szemléleti szabadságot is biztosít.

1969–70-es *Fülese* is tisztán mutatja azt a szürrealista gyökerű, tárgyból tárgyat építő, a funkcionálisba ábrázolót belelátó, belevetítő szobrászi attitűdöt,

ami az életmű első szakaszát jellemzi. 1971-es első egyéni kiállításával egyből berobban a kortárs magyar szobrászatba –, az eldugott helyen (Pesterzsébeti Vasas Művelődési Központ) rendezett tárlat jó kritikát kap –, a szakma viszont még nem tud mit kezdeni vele. Munkamódszere ekkoriban a montázselvre épül: kiemel egy-egy tárgyat a paraszti környezetből, majd átformálja, kiegészíti, összeépíti – projektív, a formába más formát belelátó megközelítéssel (mint később a természeti tárgyaknál is), de eredeti formavilágukat is megidézve, felismerhetőségüket megtartva. Távolra nyúlnak e metódus gyökerei, elég például csak Picasso szobormontázsait magunk elé idéznünk. Funkciójukat vesztett tárgyakat használ, a szigorúan ökonomikus paraszti gondolkodásnak is megfelelővel ezzel, amely nem ismer hulladékot, haszontalan tárgyat. A hétköznapi népi tárgykultúra ekkor már eltűnően lévő rétegének pusztuló rekvizitumaiból varázsol esztétikumot. Samu hisz az archaikus feltámaszthatóságában, a mítoszteremtésben. Később, egy 1985-ös interjúban kifejti: a múlt formáit gondolja ehhez eszközként használni.

A mindezekben rejlő romantikus mozzanat egyértelmű. Samu – könyvekből – archaikus kultúrák tárgyait is tanulmányozza.

A *Fülesnél* alkalmazott módszer – belelátás, majd az ezt felerősítő vizuális manipuláció – kap szerepet a *Szarvasteknő* (73. oldal) 1970-es megalkotásakor is. A szarvakkal ellátott kultikus figura – újabb és újabb értelmezésekben – visszatérő motívuma lesz művésztének: mint archaikus varázsló, ősi isten-idol; később pedig – a természeti formák használata idején – a szarvak átmenetet képeznek az életfa motívuma felé.

A használati tárgyak antropomorfizálása jellemzi Samu e korai korszakát. Ez a megközelítés a népi bábkészítés, színjátszás, maszkkészítés tradíciójában mindig is jelen volt. Samu így lelkesíti át például a sulykolót, vagy a hetvenes években készített szobrainak egyik fő motívumát, a teknőt is.

Művészetében kezdettől jelen van a halál-tematika. Az 1975-ös *Temetési menet* című művén megfigyelhetjük az említett szarv-használatot, de a korai plasztikáit erősen jellemző, absztrakthoz közeli formai redukciót is. A *Temetési menet* asztallapja Kháron ladikjára utalva egy felfelé keskenyedő kormánylapátban végződik.

Akár Samu plasztikáinak, objektjeinek formavilágát, akár annak forrásait vagy a szürrealista képpalkotáshoz közeli montázstechnikáját vizsgáljuk, számos

előzményét fedezhetjük fel a magyar képzőművészetben. Így valószínűleg nem születhetett volna meg művészete Korniss Dezső, Bálint Endre vagy Anna Margit munkássága nélkül. De európai őseit is sorolhatnánk. Samu munkásságában azonban a szürrealizmusnál meghatározóbb forrás a paraszti művészetben is jelenlévő projekció jelensége.

Samu hamar felismeri, hogy ha csak kizárólag valóságos használati tárgyakból építkeznek, viszonylag gyorsan kimerülnek a lehetőségei, ezért elkezd kvázi paraszti használati tárgyakat faragni, a korábbi talált tárgyak rusztikus formavilágát stilizáltabban imitálva. Így például maga váj teknőszárnyakat, amelyek azonban már csak formai idézetek, teknőnek nyilvánvalóan alkalmatlanok lennének.

Ezzel párhuzamosan a keresztény szimbolika népies, naív, pogányba hajló változata is megjelenik művészetében. Ennek szép példája az 1972–73-as, paradox módon szárnyakkal és kerekkel egyaránt ellátott *Kerekes angyal*, amelynek tömeges kerekai a földtől való elemelkedés reménytelenségét sugallják, és amely kezében pogány szimbólumot tart, a folytonos megújulás, az élet jelképét: egy tojást. Samu monumentális angyalai Kondor Béla bukott angyalainak is távoli leszármazottai.

A népmesei, epikai elem jelenik meg a *Nagynéném vaját köpül* (24. oldal) című munkáján. Ez esetben is csak utalás a hántolt törzs formája, amelyben jól láthatóan nem köpülhetett soha senki. A törzsön 3 sorban 33 fűrt lyuk – népmesei számok idézeteként. A fakanál is csak formai analógia, pszeudotárgy, hiszen sem lapátnak, sem szűrőnek nem lenne alkalmas; ugyanakkor egyszerre tucatnyi konyhai eszköz asszociációját kelti, azok esszenciáját megfogalmazva. Az animista látásmód, amelynek segítségével a fakanalat lélekkel ruházzuk fel, a gyermeki szemlélettel is rokon.

Azt, hogy Samu művészete a népi bábművészet átlelkesítő mechanizmusának párhuzama, a legilletékesebbek, a bábosok is hamar felismerték. A pécsi Bóbita Bábszínház felkérésére így készíthetett – korábbi műveiből kiindulva – Bartók *Cantata Profanájához* bábokat és díszletet.

Kvázi népi tárgyai és az általuk a befogadó emlékezetéből felszínre hozott emlékek közti kapcsolatot jól szemlélteti, amit Samu Géza *Nagyanyó meséi* című műve kapcsán Kozák Csaba fogalmazott meg: „Erre a székre fizikailag képtelenség ráülni, nem is arra való, de felidézi azokat az estéket, amikor a mese és a valóság még összefonódott, amikor oda lehetett a tűz mellé

ülni és hallgatni a mesemondót.” Ez az a világ, amelynek hiányából a samui romantika megszületik.

Az 1976-os *Napszekér* az útszéli pléhkrisztusok naivitását egyesíti a győzelmi szekér évezredes szimbolikájával. Ennek majd több változatát is elkészíti. A hetvenes évek közepén – ezt nyilatkozataiból tudjuk – úgy érzi, a népi formavilág idézeteiből való építkezés keretei behatároltak, annak lehetőségeit jórészt kimerítette, zsákutcába jutott. Ráadásul szakmai rosszakarói is szeretnék ráragasztani az ifjú népművész címkét, és ezzel száműzni a grand artból. Elkészíti hát számvetését, az eddigi életmű újraértékelését az 1976-ban Hajdúszoboszlón kiállított *Vörös szerpentin* című installációjában (35. oldal). Ebben korábbi műveit helyezte új kontextusba – szobrait egy kígyózó, vörösre festett fakorláthoz rögzítve. Nem is a megformálás mikéntje volt ebben a fontos, hanem a gesztus, az átértelmezés, az eddigi oeuvre interpretációi alól való mágikus felszabadulás. Egyben fontos lépés volt ez részéről az installáció mint szobrászati forma alkalmazásai felé.

A hetvenes évek második felében új hangját keresi. A *Vörös szerpentin*t vándoroltatja, és viszonylag nagyszámú köztéri plasztikát készít. Ez utóbbiak egy része korábbi kisplasztikáinak felnagyított variációja (*Temetés, Napszekér, Pogány mitológia*). Két olyan köztéri plasztikát is alkot azonban, amelyek az útkeresés kísérleteihez tartoznak. Az egyik ilyen, aminek nincs folytatása az életműben, az 1976-os *Nagy szita-kötő*, a zalaegerszegi művésztelepi játszótéren. E munkában a samui humor egy népi gyermekjáték típus pop artos felnagyításában nyilvánul meg. A másik fontos kísérlete az 1979-es *Tokaji oszlop* (45. oldal), amely a Makovecz-körrel való együttműködés eredménye. Ez valószínűleg fontos lépcsőfok a népi tárgykultúra formavilágától egy általánosabb érvényű, a természeti formákat felhasználó szobrászat felé vezető úton. Kiemelkedő szerepe lehet ebben az organikus építészet példájának. Itt használja először a Makovecz Imre által is kedvelt építészeti elemet, a zsindelet, amely plasztikáinak ezután gyakori motívumává válik, fa- és fémváltozatában egyaránt. (A kölcsönt bőséggel visszaadja: Makovecz Imre sevillai pavilonja sokat köszönhet Samu Géza művészetének.)

Az 1970–80-as évek fordulóján megépített sárkánykígyói már a térrel való bánásmód új típusai. Az első változat, az 1979-es *Sárkánykígyó*, még a paraszti kultúrára utaló-emlékeztető elemekből áll: padokból, lócákból, fűzfából font kosarakból – ezt

egészíti ki papírral és a fateknőkből készített szájjal. Később mindezt nagyméretű kockákból álló keretbe függeszti – ez jut el Párizsba. A Vas utcai szoborkertben bemutatott változatnál, a *Sárkányketrec*nél (7. oldal) pedig a formai elemekben is megtörténik az alapvető váltás: a sárkánytest már kizárólag faháncsból áll. Ez 1981-ben készült, már az 1980-as párizsi út után, ami meghatározó hatásokat jelenthetett Samu számára. Ő maga így vallott erről: „Rácsodálkoztam arra, ahogy a kinti kollégák akár a bothoz is nyúlnak. (...) Ez a természetes szabadság komoly hatást gyakorolt rám, és beindított egy gondolkodási folyamatot. Olyan dolgokkal kezdtem el foglalkozni, amiket azelőtt nem mertem elhinni magamnak.” Elhagyja hát a paraszti formavilágra való utalásokat, és ezentúl a természet kínálta motívumkincsre támaszkodik. Művészetének újragondolása, új szemléleti alapokra helyezése, a tényleges váltás 1983-as nagyatádi tevékenysége alatt zajlik le. Felszabadulásának egyik valószínű bátorítója az a David Nash munkáit ismertető könyv, amely ekkor végig vele van.

Már egyértelműen a land art körébe tartoznak Samunak a nyolcvanas évek elején a természeti tájban megépített installációs kísérletei. Például 1983 őszén, Nagyatádon: az erdőszéllel párhuzamosan úgy rendezett el több száz hántolt gallyat – a hántolás az élő természettől való elhatárolás gesztusa – hogy azok egyetlen középpontból kiindulva szimmetrikusan kétfelé hajolva sorjáltak, egymástól egyenlő távolságot tartva, egyre rövidülő ágakból.

A fent említett kísérleteinek volt szintézise 1983-as kiállítása a Múcsarnokban, amivel meglepte a szakmát. Samu egy világtörténeti modellt alkotott meg, az ember természetből való kilépésének a stációit ábrázolva, három terem kontinuus environmentjével – az *Ördögret* mitikus és animisztikus ösrengetegéből (55. oldal) a *Mutációk* madárlábon vonuló fainak útját követve a *Kőszáli kunyhóig*, amely a művészet szakrális formáinak megjelenését is képviseli. A kultúra nyújtotta védelmet jelképező kunyhó előtt a természeti alakzatokból elvont bálványok, a flóra és fauna lényeknek testét magára öltő idolkok öröködnék: egy kétszarvú és egy madártollakkal borított oszlop.

A kiállítás fogadtatása sem szakmailag, sem politikailag nem mindennapi. Aczél György, aki ekkoriban a szocialista kultúrpolitika teljhatalmú irányítója – Néray Katalin visszaemlékezése szerint – a kiállítóterekben fel-alá rohangálva dühöngött: „Hogy

lehet ezt a disznóságot megengedni, hogy itt az erdőt behozzák a kiállítóterembe?” Talán hasonló víziója támadt, mint Kovalovszky Mártának, akinek a kiállításról írva a birnami erdő jutott eszébe...

A nyolcvanas évek hozzák el Samu számára az igazi sikereket, valószínűleg éppen az installációi hatására. Azonban Párizs után a plasztikáiban is megjelenik egy új alkotási metódus. Ágasokat vág, és „újraépít” belőlük egy másik fát – ezek így önálló lényekké válnak. Organikus, ugyanakkor szimbolikus formákat épít. A fát áttelekesíti, az újraépítés misztikus gesztusával mintegy maga is beleköltözik a műtárgyba. Nem más ez voltaképpen, mint korai módszerének – amelylyel a feleslegessé vált tárgyakból szobormontázst építve, újra életre keltette azokat – kiteljesítése, a helyhez és időhöz kevésbé kötött formák megtalálásával. E Samu Géza-féle stilizált fakoronák első darabja az 1984–85-ös *Életfacsavar*. Különösen sikerült példái az e módszerrel készített szobrainak a *Kétfelé növe fa* 1987-es változata (65. oldal), a *Kígyófa mutáns* és a *Párhuzamos elágazások* (73. oldal). Ez utóbbi is bizonyítja zsindeleyszoknyás lábaival, hogy Samu Géza művei sok esetben mutatnak animisztikus jegyeket.

Az újraépített fáknek és az installációkban való gondolkodásnak szükségszerűen össze kellett találkozniuk, és ez nemsokára be is következett: az *Életfacsavar* beemelésével építi meg 1985-ben a *Vadászlelművet*, előbbi szimbolikus tartalmát az installációval kiterjesztve.

Ugyanez történik egy másik installáció esetében is. 1987-ben Néray Katalin a Velencei Biennálé kormánybiztosaként beavogatja Samu Géza munkáit a nemzeti anyagba. Az előzetes bemutatkozáson, az Ernst Múzeumban még külön szerepel a *Nagy elágazás* stilizált, újraépített életfája és a *Másvilágkép* installációja – Velencében már a *Másvilágkép* (73. oldal) centrumába kerül a *Nagy elágazás*, így monumentalizálódva.

A velencei siker a nemzetközi szereplési lehetőségek megszorodását hozta el Samu számára – e kötelezettségek miatt élete utolsó évében kevesebbet tudott dolgozni. A nemzetközi hírnév kapujában érte a váratlan halál: 43 éves, amikor 1990. október 6-án hajnalban a szíve felmondja a szolgálatot, és gépkocsijával belezuhan a békésszentandrási víztározóba. Egyszer a magyar művészeknek a nemzetközi trendekhez való lehetséges viszonyáról gondolkodva így fogalmazott: „Autonómiánkkal teremtjük meg egyenrangúságunk hitelét.” Művészetével tökéletesen megfelelt a saját maga szabta maximának.