

Akciószobrászat. Somogyi Tamás Taposott plastikák sorozata

Tokai Gábor



Somogyi Tamás:
Taposott plastikák sorozat VI.
(a szegedi 56-os emlékmű tervének
taposott változata), 1995, poliészter,
45 × 52 × 20 cm, a művész tulajdona
HUNGART © 2021

„A festészetben egyre növekszik az absztrakt expresszionizmus súlya, és a gesztusfestészet új iskolája bontakozott ki a szemünk előtt. Bár a gesztusfestészet önálló mozgalom, és elterjedése földrajzilag pontosan elhatárolható (az Egyesült Államokra, még közelebről pedig New Yorkra), mégis az expresszionizmus »logikus« fejlődésének és legjellemzőbb tulajdonságai (teljes elmerülés a vonalakban és színekben, a »konkrét festői érzéletek alázatos érvényesítése«) lényegükben festészetiek. A szobrász azonban nem alkalmazhatja Pollock közismert szavait a maga művészetére, azaz nem mondhatja, hogy »amikor benne vagyok a szobromban, nem tudom, mit teszek«. A szobrásznak, aki tudatos mesterember, szükségszerűen kívül kell maradnia szobrán...” – írja 1964 februárjában lezárt *A modern szobrászat* című könyve utolsó fejezetének bevezetőjében Herbert Read.¹

Ez az idézet, illetve ez a probléma jutott eszembe, amikor először találkoztam Somogyi Tamás 1995-ben készült *Taposott plasztikák* című sorozatával, hiszen a szobrász szokásos mintázó mozdulataihoz képest a lábbal taposás éppúgy gesztusnak tűnik, mint a festék szokásos felviteléhez képest a fröcskölés és csurgatás. Az emlékeimben kutatva ugyanis én sem igazán emlékeztem olyan plasztikára, ami a gesztusfestészet adekvát párhuzama lehetne. Az absztrakt expresszionizmussal méltán állítható párba Alberto Giacometti szobrászata, a magyarok közül pedig az Európai Iskola plasztikájának expresszív vonulata (Vilt Tibor, Bokros Birman Dezső és Forgács-Hann Erzsébet). De lehetetlen nem gondolnunk az expresszív mintázás hazai elterjedésére is, két nagy hatású szobrász, Somogyi József és Kerényi Jenő példája nyomán – a gesztusfestészet irányzatához azonban ezeknek az alkotásoknak már valóban nem sok közük van.

Ugyan a művészettörténet gyakran szinonimaként használja az *absztrakt expresszionizmus* és a *gesztusfestészet* fogalmakat, utóbbi valamivel fiatalabb, és bizonyos tekintetben elválik az előbbitől. Mivel a két irányzat közt jelentős az átfedés, az elkülönítést az elnevezés felől lehet leginkább megközelíteni. Az *Action Painting* fenti magyar fordítása ráadásul némileg megtévesztő is, mert a *gesztus* nemcsak a mozdulatot jelenti, hanem a testbeszédet, illetve az érzelmek nyomatékosságát vagy kifejeződését, s így a magyarban valóban az (absztrakt) expresszionizmus szinonimájaként is érthető a *gesztusfestészet* megjelölés – helyesebb tehát az *akciófestészet* fordítást szem előtt tartanunk.

A fenti idézet nemcsak a párhuzamok hiányáról számol be, hanem többet is sejtet: nem is valószínű, hogy létezhetett volna igazi „gesztusszobrászat”.² Somogyi Tamás sorozata készített arra egyrészt, hogy megvizsgáljam a kérdést, vajon elméletileg lehetne-e megfelelő szobrászati analógiája az akciófestészetnek – és ha igen, hol foglal ebben helyet a címben szereplő műegyüttes.³ Másrészt pedig azt – természetesen –, hogy Somogyi munkásságában milyen szerepe van a sorozatnak. Előrebocsajtanám azt is, hogy a művésszel beszélgetve, munkásságát jobban megismerve világossá vált, hogy a dolog nem olyan egyszerű és egyértelmű, mint ahogy azt én előzetesen feltételeztem. Ez az írás tehát két, tulajdonképpen különböző témát próbál közös keretben bemutatni, melyeket a címben szereplő sorozat kapcsol egymáshoz.

Mielőtt rátérnénk tulajdonképpeni témánkra, a gesztusfestészet lehetséges plasztikai párhuzamaira, érdemes röviden kitérni rá – mert egyáltalán nem közismert –,



Somogyi Tamás: *A csel (Tömegetlen tömeg sorozat V.)*, 2004, poliészter, 90 × 65 × 25 cm, a művész tulajdona
HUNGART © 2021

1

Herbert Read: *A modern szobrászat*. Budapest, Corvina, 1968, 6. o. A stílushatárok elmosódása: 219–266. o. (219. o.)

2

Az egész kérdéskört egészen más színezetben értelmezi Susan Sontag még Read könyve előtt, 1962-ben megjelent tanulmányában a happeningről: „...a happeningek jelentkezése logikus folytatása az ötvenes évek New York-i festőiskolájának. Az utóbbi évtized New Yorkban festett vásznai közül igen sok gigantikus méretű: mintha arra szolgálna, hogy letaglózza és beburkolja a nézőt; elterjedt a nem-festői anyagok festészeti alkalmazása is, először a vászonba olvadva, majd a vászon síkjából előrugorva – az ilyen törekvések már egy háromdimenziós formára való áttérés rejtett szándékát mutatják. [...] Az »assemblage« a festészet, a kollázs és a szobrászat keveréke; [...] Az »assemblage«-tól már csak egy lépés vezet az egész szobáig, a »környezet«-ig. Az utolsó lépés – a happening – egyszerűen embereket helyez a »környezet«-be, és mozgásba hozza a környezetet.” – azaz mintha a gesztusfestészet Read által keresett plasztikai megfelelője valójában az environment és a happening volna. Susan Sontag: *Happening: A radikális mellérendelés művésze*. In: uő: *A pusztulás képei*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971, 262–276. o. (268–269. o.)



Willem de Kooning: *Seated Woman (Ülő nő)*, 1969, bronz, LACMA, Los Angeles
Forrás: Flickr/rocor



Borsos Miklós: *Robbanás*, 1967, bronz, öntött érem, átmérő: 150 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2021 / HUNGART © 2021

hogy a mai művészettörténeti összefoglalások az absztrakt expresszionista szobrászatot már külön tárgyalják. Edward Lucie-Smith 1984-es művében ennek képviselőiként jelenik meg Ibram Lassaw, Herbert Ferber, Theodore Roszak, Reuben Nakian, de mindenekelőtt David Smith.⁴ Három évvel későbbi munkájában Seymour Lipton kerül a vezető helyre, míg David Smith szobrászata egészen más hangsúllyal, egészen más kontextusban lesz tárgyalva.⁵ Matthew Baigell 1984-es könyvében Seymour Liptont és David Smithet tartja a legmerészebbnek.⁶ Első pillantásra meglepő ezen szobrászok párosítása az absztrakt expresszionizmussal, és különösen érthetetlennek tűnik például Ibram Lassaw és David Smith esetében. Tulajdonképpen maga Edward Lucie-Smith is azt írja egy helyen, hogy absztrakt expresszionista szobrászatnak igazán csak Willem de Kooning kései szoborkísérleteit lehet tartani.⁷ (Talán kevéssé ismert, de a festő az 1969-es *Untitled [Cím nélkül]* című sorozattal kezdődően mintegy öt évig a plasztika területén is működött.)⁸

Edward Lucie-Smith első idézett művében csak David Smithről közöl életrajzi adatokat, amelyből az derül ki, hogy már a 20-as évektől szoros kapcsolatban állt Arshile Gorkyval és Willem de Kooninggal. 1987-es művéből Reuben Nakianról is megtudjuk, hogy a 30-as évek közepén összeköttetésbe került a két művésszel. Baigell 1984-es könyvének átdolgozott kiadásában Ibram Lassaw és Theodore Roszak korai munkásságával foglalkozik részletesebben; mindketten tagjai az 1936-ban New Yorkban alakult American Abstract Artistsnak (Lassaw David Smith mellett alapító tag is). Az életrajzi adatok alapján nagy vonalakban arra a következtetésre juthatunk, hogy az idézett művészettörténészek számára a kapcsolati hálózat elemzésével kristályosodhatott ki, hogy mely szobrászművészek munkássága állítható leginkább párhuzamba a festészeti irányzattal.

Lipton, Smith és Ferber műveit együtt tárgyalja egy 1977-ben megjelent könyvben Rosalind E. Krauss is,⁹ de még fel sem merül benne az absztrakt expresszionizmus mint párhuzam lehetősége. Azonban éppen Krauss elemzése ad kulcsot ahhoz, hogy megértsük és elfogadjuk: az említett művészek valóban tartozhatnak ehhez az irányzathoz. Nyilvánvalóvá teszi ugyanis, hogy a szóban forgó szobrászok kiindulópontja Alberto Giacometti szürrealista periódusa volt¹⁰ – ahhoz hasonló a jelenség, mint ami festőtársaikkal és az Amerikába emigrált európai szürrealistákkal történt.

Rátérve tehát eredeti témánkra: Jackson Pollock alkotói módszerét tekintve az akciófestészet legtokéletesebb manifesztációjának, elvileg elképzelhetnénk viszonylag híg agyag sík felületre vagy akár drótvázra csorgatását, fröcskölését stb. Valószínűleg ilyesfajta technikával készülhetett Borsos Miklós 1967-ben alkotott 15 cm átmérőjű, éremszerű, az életműből teljesen kilógó domborműve, amely a *Robbanás* címet viseli, és tényleg ilyen benyomást is kelt.¹¹ Drótvázra csöpögtetett gyertyaviasszal kísérletezett Vilt Tibor, ennek műtárgyban testet öltött emlékeit azonban nem ismerjük.¹² Talán a gesztusfestészethez hasonló hatást lehetne forró viasz (vagy ólom) hideg felületre fröccsentésével,¹³ csorgatásával elérni, mégis, az ilyenfajta direkt analógiák hiánya azt mutatja, hogy egészen más irányban kell a párhuzamokat keresnünk.

Nagy hatással volt Somogyi Tamásra Schrammel Imre 1976-os expresszív, teljesen absztrakt kerámia domborműve, amely a Váci Művelődési Ház faldekorációjaként készült. Bár a mű gyakorlati kivitelezése nyilván már nélkülözött minden gesztusszerűséget, az eredeti terv tulajdonképpen egzakt plasztikai párhuzama lehetne az akciófestészetnek. Témánk szempontjából ugyanakkor csaknem ilyen

3 Itt kell megemlítenünk, hogy a kérdés vizsgálatában nagy hasznát vettük Szunyogh László szobrászművész 2009-ben elkészült DLA dolgozatának, mely az expresszív szobrászat témájában íródott, mivel a kifejezés jellemzőit a szerző többek között éppen a technikai lehetőségek oldaláról vizsgálja.

4 Edward Lucie-Smith: *Movements in art since 1945*. London, Thames and Hudson, 1984, 211–212., 215., 223–224., 230. o.

5 Edward Lucie-Smith: *Sculpture since 1945*. London, Phaidon, 1987, 43–46. o.

6 Matthew Baigell: *A Concise History of American Painting and Sculpture*. Oxford, Icon Editions, 1996, 320–327. o.

7 Lucie-Smith 1987, 44. o.

fontos Schrammel Imrének a váci faldekorációval egy időben, kb. 1975-ben elkezdett és a 80-as évek közepéig folytatott kísérletsorozata, melyben szabályos kerámiahasábokat roncsolt: előbb hasította, majd átlőtte azokat.¹⁴ Ezek a művek alkalmat adnak arra, hogy röviden kitérjünk Lucio Fontana minket érdeklő tevékenységére is. Schrammel kísérletei ugyanis nyilvánvaló kapcsolatban állnak Fontana 1959-től születő munkáival, amikor vásznai átlukasztásának, illetve felhasításának elvét terrakottagömbökre ültette át, valamint kerámiakorongokra és -lapokra is. Fontana ugyanakkor kapcsolatot jelent az absztrakt expresszionizmus – vagy akciófestészet – kialakulásának tágabban értelmezett környezetéhez is, hiszen 1935-ben csatlakozott a párizsi Abstraction-Création csoporthoz, és 1936–49 közt expresszionista kerámia és bronz kisplasztikákat készített, amelyek sok tekintetben rokonai az absztrakt expresszionista festményeknek. Azt sem érdektelen megemlíteni, hogy a spacializmus manifesztumaiban (1947 és 1952 között) hangsúlyos szerepet kap az alkotást létrehozó gesztus és cselekedet is.

Erwin Wurm 2012 óta készített „performatív szobrai” esetében valami rendkívül hasonló történik, akár Schrammel kísérleteire, akár Somogyi *Taposott plasztikáira* gondolunk. Danka Zsófia így ismerteti az alkotásokat: „A művekhez alapul szolgáló agyagtömbök nagy része épületeket, felnagyított használati tárgyakat ábrázol, míg másokat eredeti formájukban hagyott a művész. A modelleket és nyers tömböket Wurm szó szerint megtámadja: üti, veri, rúgja és kaszabolja, hogy azután az eredményt bronzba, vasba, alumíniumba vagy műanyagba öntse és festékekkel vagy patinával vonja be. Haragját alkotó folyamattá átalakítva felnagyítja, eltúlozza a szobrászat gesztusát és gúnyt űz abból.”¹⁵

Somogyi Tamás (1958) képzőművészeti középiskolába, majd a Főiskolára járt, ahol mesterének Vigh Tamást választotta. Vigh Tamás nemcsak szigorú korrektora volt tanítványainak, de gondolkodásra is szoktatta őket. Somogyi jó tanítványnak bizonyult, akinek minden művét alapos, több irányú elméleti át gondoltság,



Schrammel Imre kerámia domborműve, amely a váci Madách Imre Művelődési Központ faldekorációjaként készült, 1976, samott, 3 × 20 m

Forrás: Kőztérkép / Görönsér Vera

8

Részletesebben lásd még: <http://www.nashersculpturecenter.org/art/artists/artist.aspx?id=3876>

9

Rosalind E. Krauss: *Passages in Modern Sculpture*. London, Thames and Hudson, 1977, 149–177. o.

10

Lassaw esetében pedig Baigell Miró, Picasso, Arp és Tanguy hatását emeli ki: Baigell 1996, 295. o.

11

A Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Éremtárában, ltsz.: 77.25-P

12

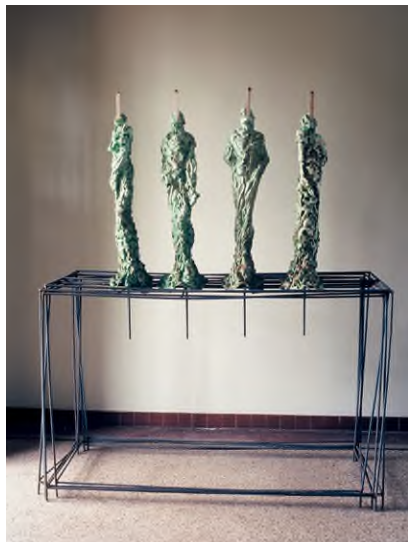
Tokai Gábor: Ócsai Károly életműve.

In: *Ócsai Károly 1931–2011*. Budapest, Napkút Kiadó, 2016, 7–61., 20. o. 42. jegyzet



Erwin Wurm: *House Attack (Házi támadás)*, performansz, 2012

© Gerald Y. Plattner / HUNGART © 2021



Somogyi Tamás: *Négy szobor egy helyen*, 1993, poliészter, betonacél, spatula, 220 × 120 × 60 cm, a művész tulajdona
HUNGART © 2021



megalapozottság jellemzi. Ugyanakkor azt is elismeri, hogy a közvetlenül az alkotáshoz vezető folyamat irracionális mozzanatokot is tartalmaz. Vizionárius művésznek tartja magát, akiben a tervszerűen készített vázlatok nyomán, a kísérletek közben szinte látomásszerűen fogalmazódik meg a végső kompozíció. Az alkotást drámaként éli meg, a mű létrehozása közben számos váratlan impulzus is érheti, ami befolyásolja, módosíthatja az eredeti elképzelést. Úgy gondolom, ez az alkotás közbeni feszültség, amelyet maga a művész sem tart feltétlenül kellemes érzésnek, valóban minden egyes művében drámai erővel és egyértelműen érzékelhetően tör a felszínre.

Nyilván nem véletlen, hogy éppen Giacometti az egyik művész, akinek a munkássága hatással volt rá, valamint

13

A hagyományos ólomöntés minden szempontból az akciófestészet tökéletes párhuzama lehetne, bár aligha akadna bárki is, aki ezt művészeti alkotótévékenységnek ismerné el.

14

Terebess Gábor: Schrammel Imre átlőtt porcelán hasábjai.

In: *Művészet*, XX. évf. 4. sz., 1979. ápr., 46. o.; az online verzió a linken olvasható: <https://terebess.hu/terebessgabor/schrammel.html>

15

Danka Zsófia: *A düh szobrai: Erwin Wurm Bécsben.*
<https://artlocatormagazine.hu/erwin-wurm/>

16

Lásd Lautréamont leírását egy fiatalemberről a *Maldoror énekei* hatodik énekében: „Szép, [...] mint a varrógép és az esernyő véletlen találkozása a boncaszitalon.”
<https://mek.oszk.hu/04200/04274/04274.htm>

Michelangelo, akinek a művészetéből kiinduló manierizmust éppen az expresszionizmus irányzata által fedezte fel magának a 20. század, Schrammel Imrere pedig fentebb már utaltunk. A már szintén említett Bokros Birman Dezső szobrászata is meghatározó volt számára, több alkotása is mintegy Bokros-művek parafrázé-lásaként született (pl. *Négy szobor egy helyen*, 1993 – *A Duna-völgyi népek kórusa*, 1946, ez ugyanakkor Giacometti *Négy nő talapzaton* című 1950-es szobrára is utal; *Ulysses*, 1994 – *Ulysses*, 1947).

Korai munkáin, illetve a tanulóévei alatt készült alkotásokon nagyon jól megfigyelhetők érdeklődésének csomópontjai: csavart, feszített testek (*Vénusz*, 1987; *Madonna gyermekkel*, 1987), szimmetria- és ritmuskísérletek (*Rabszolgasor*, 1983; *Félistennők*, 1987; *Tangó*, 1987), eltérő anyagok vagy színek használata, illetve eltérő mintázású felületek (*Vénusz*, 1982; *Rabszolgasor*, 1983; *Ideológus*, 1982–86; *Madonna gyermekkel*, 1987; *Félistennők*, 1987).

Első pillantásra nagyon váratlanul jelenik meg az életműben az *Együtt* című kompozíció (1987), mely Meunier *Dokkmunkását* és Leókharsz *Belvederei Apollón* néven ismert alkotását komponálja meghökkentő módon egybe, az alkotópálya e fontos fordulatra azonban most e tanulmány során nem térhetünk ki. Mindenesetre a nagy méretű szobrot, melyet a művész anyagi lehetőségek híján csak poliészterből tudott kivitelezni, Kovalovszky Márta rögtön meg is vásárolta a székesfehérvári Szent István Király Múzeum számára. Az alkotás sikere méltán keltett reményeket a művészen, és a következő mintegy hét-nyolc év alatt több nagy méretű poliészterszobrot is készített – ezek szolgáltatták az alapanyagot későbbi *Taposott plasztikáihoz*.

Az 1988–90-es *Híd (terv)* az utolsó abban a sorban, amelyben a polikrómia és különböző anyagok alkalmazása volt jellemző. A két pillér (amely keletet és nyugatot, a múltat és jövőt szimbolizál[hat]ja) között elhelyezkedő két alak szinte mindenben ellentéte egymásnak: az alsó figura a férfi, a nehézkes, az erős, a nagy tömegű, a talpazat, a föld, amelyet lassabban, térképszerűen domborodó mintázással alakított ki, és ennek megfelelő barnás színt kapott, míg a felső (a tulajdonképpeni híd) a nő, az ég (de legalábbis a felépítmény), a kecsesen légies mozdulatú, a filigrán, a fürge, amelyet gyorsan, frissen és kizárólag negatív, homorú kézművekkel alakított, és világosabb színű.



Somogyi Tamás: *Híd (terv)*, 1988–1990, poliészter, gipsz, fa, 140 × 200 cm, a művész tulajdona
HUNGART © 2021

A *Lépő alak esernyővel* (1991) című alkotás nyitja meg a (jellemzően) egyszínű, sötét, expresszív mintázott szobrok sorát (legalábbis a tárgyalt, nagyobb méretű művek között), amelyet már a művész érett, kiforrott stílusának nevezhetünk. Az ilyesfajta expresszív felületkezelés eredeti mintája mindenképpen Giacometti-re vezethető vissza, még ha a közvetlen hatás esetleg áttételes is.

Talán az a talányos, elgondolkodtató formanyelv vagy témaválasztás a szobor legkülönlegesebb vonása, ami ugyancsak itt jelenik meg először a művész alkotásain, és ami ettől kezdve a legtöbb művét jellemzi. Ennél a szobornál kétségkívül a legrejtélyesebb mozzanat a pengeszzerűen kiképzett, önálló életre kelt esernyő, mely mintha keresztené a figurát haladásában (nyilván hihetetlen sebességgel és erővel), elmetszve annak hátsó lábát.

Érdekes módon erre az alapszituációra magyarázatot maga a művész sem igen tudott adni (az esernyőt mintegy a városi figura attribútumaként alkalmazta, és mindenképpen az eredeti figurától, Boccioni *A térbeli folytonosság egyesített formái* című szobrától elidegenítő motívumként), azonban a forma megszakadása számára szimbolikus jelentésű: a modernista lendület egyfajta kritikai szemléletére utal. Minden egyéb voltaképpen ebből bomlott ki még az alkotás folyamán. A figura hátsó nézete a művészen erős asszociációt keltett Michelangelo feltámadott Krisztus-vázlataival, így a három különálló alak egyfajta Golgota-kompozícióvá is vált (Evangélista Szent Jánossal és Máriával). A (megszakított) főalak ugyanakkor édesanyja Singer varrógépét is felidézte benne, ami ugye Lautréamont híres idézete miatt újabb értelmezési réteggé kínálkozott.¹⁶



Umberto Boccioni: *Folytonossági formák a térben*, 1912, bronz, magasság: 111,2 cm, MoMA, New York
Forrás: Wikimedia Commons



Somogyi Tamás: *Együtt*, 1987, poliészter, magasság: 200 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
HUNGART © 2021



Somogyi Tamás: *Lépő alak esernyővel*, 1991, poliészter, vas, kőpor, 200 × 90 × 180 cm, a művész tulajdona
HUNGART © 2021



Somogyi Tamás: *Cím nélkül*, 1992,
poliszter, 140 × 120 cm, a művész tulajdona
HUNGART © 2021

Cím nélkül „című” szobrával (1992) Somogyi megszabadult a valamennyire is közérthető ábrázolási mód eddig felvállalt hagyományától, és ezt követő munkáit bizonyos tekintetben akár szurrealistának is nevezhetnénk. Itt konkrétan mintha egy nagyon primitív, meghatározhatatlan organizmus jelenne meg, lassan kúszó-tapogató lábaival-csápjaival és hosszú, periszkópra emlékeztető érzékelőnyúlványával. (Rém)álmainkban, tudatalattinkból jönnek elő ilyen alakzatok, ahogy azt a szurrealisták is megjelenítették.

Nem érdektelen, hogy a művészt mi vezette a forma kialakításánál. Elmondása szerint egyrészt a falak tövében üldögélő, de a lábukat messze előrenyújtó koldusok és a vízparton felkapaszkodó krokodilok látványa, melyek orra mankóra emlékeztetett. Ezt egyfajta montázstechnikának is nevezhetjük, amely szellemében egyáltalán nem idegen a szurrealizmustól. Két (esetleg több) különböző dolog „összelátása” egy formába konstans jellemzője a művész szobrainak. Ha úgy vesszük, már ilyen alkotás volt az *Együtt* is, jöllehet a tényleges összeolvadás ebben még nem valósult meg. *Szezelem* című 1990-ben készült műve azonban már így született: a Gellért-hegyi *Szabadság-szobor* és az 56-os zászló „összenézéséből”.¹⁷

A következő évben, 1993-ban készített nagyobb méretű mű címe – *M-34 A. D.-nek* – a kezdőbetűkkel Albrecht Dürer *Melankóliájára* utal, valamint a művész pillanatnyi életkorára. De maga a szobor fő motívuma is a kép egyik fontos részletét, a homokórát idézi, egy kis szárnyacska pedig a puttófigurára utal, és talán a homokóra mellett látható mágikus négyzet is kapcsolatba hozható azzal, hogy a szobor egy 1m × 1m × 1m-es kockába írható bele. A mű egésze azonban olyan mértékben személyes, annyira magán viseli keletkezésének történetét, hogy minden részletét lehetetlen egyszerű befogadással megérteni. A cím M-34 része például a T-34-es

tank típusra is utal, ami ismét csak magánjellegű képzettársítást takar. A motívumok elősorolása után azonban a mű, mint esetleges Dürer-parafrázis teljesen kicsúszik a kezeink közül. A művész valójában formai, strukturális kérdéseket bont ki benne, s így erőteljesen visszakapcsolódik a korai művek problémafelvetéseihez (jegyezzük mindjárt azt is meg, hogy nemcsak ez az alkotás, hanem sok későbbi is). A homokóra-figura elsősorban a kint-bent kérdését boncolgatja, és ez a színhasználatban is kifejezést nyer. A szobor egészen végigfut ugyanakkor a csavarodások egymásra válaszoló, egymást értelmező, feszültséget keltő rendszere is. Ugyancsak több alkotásra jellemző a különböző mintázásmódok szimultán alkalmazása, a lassú, építkező felrakásé és a dinamikus, negatívan az anyagba maró alakításé, amely már a *Híd (terv)* két különböző figuráján is megjelent, s most a homokóra alsó részén tűnik fel. A művész egyszerre épít és rombol, szinte plasztikus jin-jang-alakzatot hozva létre.

Az *Ulysses* című alkotásnál (1994) gyermek-, illetve csecsemőlábból nő ki az a forma, amely a művész szerint összességében Bokros Birman Dezső hasonló című szobrának (1947) átírata. Több figura (valójában egynek az alakváltozatai) van tehát itt is egyetlen alakzatba komponálva, és ahogy a művész több korábbi szobránál is, szerepet kap benne a színhasználatban is megnyilvánuló külső-belső ellentét (ami valójában férfi-nő különbségtétel: a szürke részek a tányér külső

17

A művész a szurrealista montázstechnika mellett Boccionit is ösztönző hatásként említi: főként azon műveit, ahol az alkotó a környezet és a figura kölcsönhatását vizsgálja, a futurista szimultaneizmus egyik gyakorlati magvalósításaként.

peremén és a felső rész homorú belső formáján utalnak a női princípiumra), illetve talán még hangsúlyosabban egyfajta formai játék vagy kísérletezés az ellentétes spirálmozgással. Somogyi az önmagában is némileg instabil benyomást keltő alakzatot örvénylő-sugaras kialakítású fémrúdrendszerre helyezi oly módon, hogy a szobor valójában a föld felett lebeg (a belehelyezés a tondóformába a *Taposott plasztikákat* is megelőlegezi). A futurista művek időben kibontakozó alakzataitól sem teljesen idegenül itt mintegy a (biológiai) emberi lét van egyetlen alakzatba sűrítve. A külső peremével a nőre utaló tányérból „születik meg” a csecsemő, ebből bontakozik ki Bokros Birman cilindres férfi figurája, melynek botot tartó egyik keze (felidézve a szfinxnek Oidipuszhoz intézett találós kérdését is) szimbolizálja az öregkort. Az összességében fallikus forma (aknavető) és a tetején elhelyezkedő női felület (azon a helyen, ahol Bokros Birmannál a nőfigura van) metaforikusan utal a nemzésre, s ezzel visszajutunk a kiinduló gondolathoz.

1994-ben Somogyi Tamás is indult a Kossuth térre szánt Nagy Imre-szoborra, 1995-ben pedig a szegedi 1956-os emlékműre kiírt pályázaton. Természetesen ezeknél a terveknél engedményeket kellett tennie a közérthetőség érdekében.

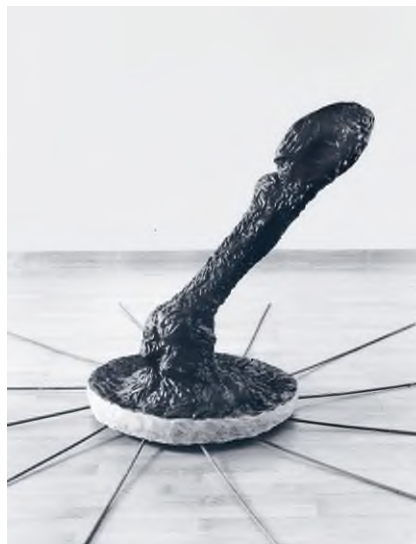
A Nagy Imre-szobor esetében a gótika Krisztus feltámadása kompozícióit vette alapul, mely az antik apoteózisábrázolások egyfajta középkori pátoszformulája, s így a legtöbb embert öntudatlanul is ráhangolhatja a témára. Krisztus ezen az ikonográfiai típuson egy szarkofágból lép elő, melynek fedele hevenyészve támaszkodik a sír oldalfalához. A szoborterven ennek megfelelően a figura egy ovális mélyedésből bukkan fel, melyből egy szarkofágfedélre emlékeztető, megdöntött alakzat lóg ki. Az ábrázolt maga előtt tartja a kalapját, ami ugyanakkor egy tékozló fiú megtérése típusú jelenetet is magában rejt. Mögötte félkörös kivágású, ferdén álló kőlap látható, mely helyspecifikus formai játék: az ebből a pontból látható Szabadság téri szovjet emlékmű lunettájának megfordított és negatív változata – szimbolikusan érthető jelentéssel.

A szegedi 56-os emlékmű esetén Somogyi a közérthetőség szem előtt tartása mellett is jóval absztraktabb formanyelvhez nyúlt. Falmagasságú, masztabaszerű beton téglateetet képzelt el, amelynek egyik sarkát mintegy „kikezdi” a forradalom: a letört



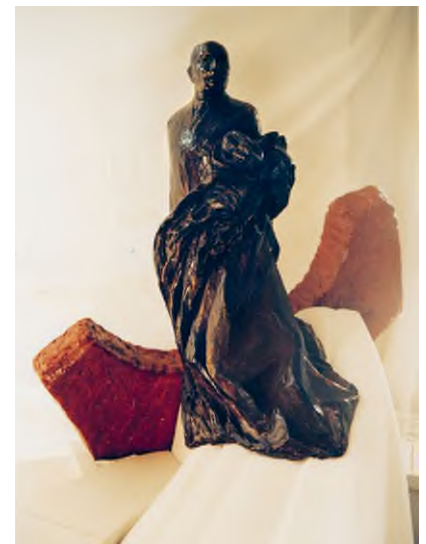
Bokros Birman Dezső: *Ulysses*,
1947, bronz, 20 × 15 × 13,5 cm,
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

© Szépművészeti Múzeum 2021 / HUNGART © 2021



Somogyi Tamás: *Ulysses*, 1994,
poliészter, betonacél, 140 × 320 cm,
a művész tulajdona

HUNGART © 2021



Somogyi Tamás: *Nagy Imre-emlékmű pályázat*, 1994, gipsz, 150 × 90 × 70 cm,
a művész tulajdona

HUNGART © 2021



Somogyi Tamás: *Szerelem*, 1990,
beton, alumínium, 70 × 70 cm,
a művész tulajdona
HUNGART © 2021

felületen mozgalmas, tömegszerű, kiemelkedő jelenet lett volna látható. Ebből egy bronzsugár indult volna a magasba és landolt volna az átellenes sarokban (mint egy napkitörés) egy fekete gránitlapban – azaz a bukott forradalom síremlékén –, egyaránt idézve egy nőalakot és a lyukas zászlót (akárcsak 1990-es *Szerelem* című szobra). Ezen jelent volna meg az egész kompozíció egyetlen figurális eleme, egy forradalmárt szimbolizáló alak, amely egyben egyedülként maradt meg a tervezetből.

A pályamunkák sikertelensége csak betetőzte az előző, a nagy méretű szobrokkal jellemezhető időszak csalódásait; az 1995-ben készített *Taposott plasztikák* sorozat ennek a korszaknak a dekonstruálása – szimbolikus lezárása egy alkotói periódusnak. A *Taposott plasztikák* gesztusszerűsége vitán felül áll, mind gyakorlati szempontból, mind szimbolikusán. Előzőleg úgy véltem, hogy ha a műhöz fotódokumentáció is tartozna, akár performanszról is beszélhetnénk, így azonban az akciót mindössze a végeredmény, az egész másfajta lenyomat dokumentálja. Azonban nem egészen úgy képzeltem el a sorozat születését, ahogyan az valójában létrejött. Somogyi Tamás mozdulatait nem automatizmus vagy gátlástalan indulat irányította, hanem előre eltervezte az új szobrokat, hogy a megmaradt, felismerhető részek egyértelműen utaljanak az eredeti műre. Már maga a korongalap is megrendszabályozza az alakatlan formát eredményező ösztönszerű taposást, és egységet teremt a sorozat különböző alapzatú és méretű eredetije között. (A forma is és a gesztus is az ekkoriban zajló délszláv háború hatását mutatja: a taposóaknákra utal).

A *Taposott plasztikák* darabjai természetesen a szándékos rombolás egyértelmű jeleivel váltják ki primer drámai hatásukat és döbbenetnek meg. A sorozat első pillantásra tehát egyetlen műegyüttes benyomását kelti, melyben esztétikai hatást elsősorban az eredeti szobrok önértékeinek kell tulajdonítanunk, és itt legfeljebb csak az új felületek artiztikumára figyelünk – a művészi alapkoncepció mellett. Ha azonban már kissé lenyugodtunk, és elgondolkozunk (természetesen a művész tanúbizonyosága nyomán is), hamar rá kell jönnünk, hogy nem az eredeti művek mintáinak (vagy egy méretre hozott változatainak) egyszerű „elplanírozását” láthatjuk, hanem valójában új, az eredeti művek formáira csak utaló alkotásokat. A *Cím nélkül*, az *Ulysses* és az *M-34 A. D.-nek* kompozíciói esetében mintha valójában nem is a taposás, hanem valami rejtélyes szívó hatás semmisítené meg az eredeti alakzatokat: a *Cím nélkül* mintha egy rettenetes örvény nyelte volna el, az *Ulysses* pozitív formái pedig mintegy negatív lenyomatokban vannak már jelen. A művész a legkevésbé sikerült darabnak tartja az *M-34 A. D.-nek* taposott változatát, amely valóban mintha csak egyszerűen el lenne lapítva, a *Cím nélkül* pedig az egyik legfontosabbnak (itt a tondóalak a koldustá-nyérra is utal, s így a létrejövő új kompozíció egyszerre metafizikus dimenziókba kerül, míg az *Ulysses* esetén egy formai játékra erősít rá azáltal, hogy a nőre utaló homorú felületet az akkoriban elterjedt parabolaantennák formájára alakítja). Párdarabot alkot a *Híd (terv)* és a *Lépő alak esernyővel* átírása is. Azonban amíg az előbbi egyszerűen csak le van rombolva, az utóbbinál mintha maga a szobor taposná meg saját magát, s hagyná meztelen lábnyomát a hátsó láb helyén – egyben ugyanúgy eltűnve, negatív lenyomattá válva, mint az *Ulysses* esetén. Ugyancsak párdarabot alkot – ahogyan már az eredetiek is – a két köztéri mű tervéből született alkotás. Megjelenés



Somogyi Tamás: *M-34 A. D.-nek*, 1993, poliészter, kőpor,
szegélyléc, 100 × 100 × 100 cm, a művész tulajdona
HUNGART © 2021



szerinti párosítást értettünk ez alatt, ugyanakkor a bukott forradalom eltiprására gondolva a pályamunkák ebben az alakjukban nyerték el végső formájukat is. Az 56-os emlékmű taposott változata az egész sorozatból kiválik azáltal, hogy őrzi az eredeti téglalapalakzatot – bár a letört sarok és a mellé lehajtott bronzsugár a mű mintegy felének körjellegét ad. A sorozatnak ez a tagja abban is egyedülálló, hogy a taposás itt (amelyet csak két szabályos lábnyom jelez) sokkal eltérőbb összefüggésbe kerül – inkább utal a ledöntött Sztálin-szobor csizmáira, mint a dekonstruáló cselekedetre (a művész szerint ez némileg az egész sorozat jelentését is átszínezi, vagy inkább azt mondhatnánk, ebben ér össze a közösség és az egyén történelme). Míg azonban az 56-os emlékmű terve mintegy „kedvezőtlen” formai kiindulásból igazodni próbál az egész sorozathoz, addig a Nagy Imre-pályamű éppen a műegyüttest összekötő elemet rúgja fel rendhagyó módon: a tondóból rögtön kimetsz egy alakzatot, ami egyszerre utalhat formailag a szarkofágra vagy a figura háta mögötti negatív lunettára. Másrészt viszont a vertikális elemet ugyanúgy megdönti, mint az 56-os emlékmű változata, csak ezáltal – amazzal ellentétben – éppen még jobban megbontja a szabályos köralakot. Mindenképpen ki kell röviden térni a művész további tevékenységére is. Annak ellenére, hogy a *Taposott plasztikák*nak az életműben mindenképpen cezúrajellege van, az „autonóm” művek stílusában ez nem okozott törést (*Függesztett felület*, 1998; *Kezdet I–III.*, 2002; *Tömegetlen tömeg* sorozat, 2004; *Poszt I–II.*, 2005), legfeljebb méreteikben. Azonban művészetének dimenzióit alapvetően újra kellett gondolnia, megtalálni azokat a lehetőségeket, új kifejezési formákat (portré, érem), amelyek személyiségéhez, alkatahoz, érdeklődéséhez, művészi hitvallásához igazodnak és az alkotói pályába szervesen beleilleszthetők.

Somogyi Tamás művészetében érdekesen keveredik az öntudatlan kifejezés – akár az expresszív mintázású felületekre, akár a víziószerűen kialakuló kompozíciókra gondolunk – és a nagyfokú tudatosság – hogy csak az építkező és elvonó mintázás egyidejű, egymásra reflektáló alkalmazását említsük. A *Taposott plasztikák* sorozatában nemcsak alkotótevékenységének jellegzetességei vannak benne sűrített formában, hanem éppúgy életpályájának önreflexív vizsgálata is, valamint – meglehetősen – csak öntudatlanul – a művészettörténet egy érdekes jelenségéhez is kapcsolódik vele.

Somogyi Tamás: *Taposott plasztikák sorozat VII.* (a Nagy Imre-emlékmű tervének taposott változata), 1995, poliészter, 85 × 55 × 18 cm, a művész tulajdona

HUNGART © 2021