



SZÜCS GYÖRGY

Bábok álma

Közelítések Simon Zsolt műveihez

A művész utóbbi évtizedben született műveivel találkozva nagyon csábító az irodalmi analógiákra való hivatkozás. Talán van ebben valamiféle sugalmazás is, hiszen Simon szívesen tolja előtérbe illusztrációs munkáit, mint Gárdonyi Géza a tatárjárás idején játszódó, Szent Margit legendáját feldolgozó *Isten rabjai* című regényének illusztrációit (2014) vagy a *Dante-olvasatok* egyelőre még befejezetlen, de minden pillanatban alakuló, bővülő sorozatát. Mintha egyszerűsíteni szeretné számunkra a művészlét bonyolult képletét: hamar legyünk túl a „kötelező” besoroláson, a műfaji kategóriákon, hogy minél előbb az érdemi beszélgetésekre – alkalmasint a képekről szóló beszédre – kerüljön sor. Ugyanakkor Simon Zsolt gondolkodás- és alkotásmódja az elkényelmesedett köztudatban kicsit mindig másodlagosnak, még lekicsinylőbben származék-rajzoknak tartott fekete-fehér grafikákon is megragadható: nem törekszik szöveghű képek létrehozására, hanem inkább inspirációnak, alapanyagként tekinti az eredeti művet, amelyet azután kavargó látomásokkal, történelmi emléktörödékekkel, jelenkori emberekkel, sokszor korábban kitalált-megrajzolt figuráinak vendégszereplésével tetézt. Tudatos tartalmi, formai és technikai választások következetes láncolatának lehetünk tanúi, mint ahogy az már 1987-es vizsgamunkájánál tetten érhető, amikor ismerve Derkovits Gyula fametszeteit és Kondor Béla rézkarcait, egyszerre kíváncsian, de azért nem is annyira tiszteletteljes *mire-vagyok-képes* összehasonlítással Dózsa György modernizált alakját és történetének groteszk vetületét választotta litográfiái témájául.

Az életmű addigi szeletéhez igazodó folytonosság, egyszersmind képtípusainak következetes – gyakran számítógépet igénybe vevő – fejlesztése a legjellemzőbb művészetére. A Duna Palotában 2017 szeptemberében rendezett kiállításán látható volt olyan mű is, amelyet még 1990 körül, a kolozsvári főiskola után hagyott félbe, s a tárlatot megelőző hetekben ebből formálódott a *Társaság*. Akkoriban talán még egy „komoly” kompozíció született volna Keresztelő Szent János és Jézus két évezredes mozdulatából, a mai változat viszont kevésbé átszellemített, amelyen a teremtés tiszta gesztusa gúnyos, mefisztói imitációvá – markánsabban fogalmazva –, anyaghoz tapadt, földi barkácsolássá süllyedt.

A képereten túlterjeszkedő megoldások, a *shaped panel* „avantgárd” megoldása miatt fontos kiindulópont *A boldogság madara (Mitológia)*, amely 1991-ben szerepelt Sepsiszentgyörgyön, a Baász Imre szervezte *Medium 2* kiállításon, a „forradalom” utáni első jelentős nemzetközi bemutatón Romániában. A szembeötlő, csüngő vaskarika, az újrahazsnosított képkeret, a ráfestett vörös madár- és véres szárnyú angymotívumok, a Nap és Hold emblematisz szimbóluma azonban messze túlmutat a látszólagos formai játékon, szerzője többrétegű és sokértelmű mitologikus elköteleződéséről is tanúskodik. Emellett hangsúlyos maradt a kézművesség, a rajzolás és festés tisztelete, hiszen éppen a legfogékonyabb korában, az 1970-es évek második felében a szeme előtt állt össze a főiskola befejeztével Marosvásárhelyre visszakerülő fiatalok MAMŰ-csoportja, s az Apolló Körben vagy a Tutun kávéházban György Csaba Borgóval, Szabó Zoltán Judókéval folytatott sörözések, beszélgetések művészetszemléletét ugyan tágitották, de nem térítették le saját megkezdett újáról. Váratlan megerősítést kapott 2010-ben a kínai Guanlanban szervezett sokszorosított grafikai művésztelepen, ahol a szokatlanul nagy méretű dúcok használatával és az önálló tájkép cseppet sem korszerűtlen művelésével találkozott.

A művész saját közlése szerint valamikor óriási élményt nyújtott számára Michel Tournier *A rémkirály (Le Roi des aulnes, 1970)* című könyve, ahol az egyes elemeknek, helyzeteknek, neveknek a cselekmény folyamán további jelentősége lesz. A Szent Kristóf Internátusban nevelkedő francia fiú a végén a nyakában hordozva, Szent Kristófként próbál kimenteni egy zsidó gyermeket a német átnevelőtáborból. Az elbeszélés adott idősíkjában a következő réteg tükröződik – verődik vissza, vagy torzul el –, ilyenformán már a főhős, Abel Tiffauges neve is a Káin–Ábel ellentét bib-

likus toposzát idézi fel és határozza meg regénybeli sorsát. A történetet nyilvánvalóan egy kulturális aura is körülfogja: a múltban például Goethe balladája (1782), Schubert zenéje (1815), majd korunkban Volker Schlöndorff filmje (1996). Mindebből a többszempontúság ambivalenciája, pontosabban a különféle – perspektivikus, történeti, világnézeti stb. – nézőpontok egyidejű egymásra vetítése következik.

A grafikák puritanizmusát meghazudtoló, harsány színvilágú festményeken rejtett utalásokat fedezünk fel Giorgio de Chirico metafizikus művészetére, mint a *Bábok álma* című képen, ahol alig érzékeljük azt a fektében felkényöklő női szobrot, ami Chirico több művén is felbukkan. Az „igazi” *Alvó Ariadné* a Vatikáni Múzeum tulajdona, egyébként egy hellenisztikus mű római kori másolata. Érdekes kontraszt, hogy miközben Simon Zsolt a művet zsúfolásig „megtölti” a különféle alakzatokkal, képi idézetekkel – például a *Lápi mesék* ciklusából egy róka kontúrja is feltűnik –, a kifejezetten az itáliai művésznek dedikált festményen (*In memoriam de Chirico*) az alkotás menetében már-már teljes redukciónak alkalmazott: az antik oszlopok közötti, színpadszerű térből folyamatosan átfestve végül eltűnedeztek a jellegzetes épületmotívumok, s csupán egy gördülő karika és az árnyéka maradt. Néhány művét ennek az állapot szerű, statikus hatású megformálásnak veti alá, ilyen a *Fogás*, amelyen a játéköböl játéksónakja mellett egy másik dimenzióból származó halász és hálója terpeszkedik. Valójában Simon Zsolt szinte egyetlen képe sem statikus – egy csavarintás a nekünk horogra akasztott metafizikus festészeti csalin –, hanem roppant dinamikus, mozgásban lévő alakokkal, fickándozó-repdeső formákkal telített, amelyeket mintha a súlyos, fából kivágott alkotmányokkal akarna – legalábbis egy-egy kiállítás idejére – a falhoz rögzíteni.

Ha már Chirico... Az olasz művészt módfelett izgatta a valóság és a látvány, a múlt örökségének megőrzése, a kulturális emlékezet mibenléte, egyáltalán a való élet és a műalkotás kettőssége. Gyakran fotózták egyik-másik önarcképe előtt, de készült olyan mű is, ahol megfestett önportréja elé magát pingálta oda. Ismert olyan, ahol saját, antik mellszobra mögül néz ki (1922), de megörökítette magát Euripidész mellszobrával is (1923). A művész párbeszéde a művel, a mű párbeszéde a művésszel és kényszerítő erővel a nézővel... felidéz egy másik regényt, Joseph Heller *Képzeliétekel* (*Picture this*, 1988) című könyvét. A nyitó jelenetben Rembrandt festi a Homérosz mellszobra fölött elmélkedő Arisztotelészt, eltűnődik, hogy mennyit kaphatna az eredeti szoborért, de nem tudhatja – csak Arisztotelész –, hogy igen keveset, mert az csak egy másolat. A képen lévő Arisztotelész is elgondolkodik Rembrandton, majd pedig saját életének nyomorúságán: „könny szökött a szemébe [...] Rembrandt ezt letörölte”. Tényleges kép-lét: a képben létezés illúziója és valósága.



Az irodalmi és képzőművészeti interpretációs kiterők egyértelműen rávezetnek minket arra, hogy a képek mögött meghúzódó konkrét történetek (*Rekvium egy pilótáért*), mitológikus-biblikus utalások, véletlenszerű leletek, népművészeti vagy művészettörténeti stílusok szabad kezelése (*Barokk virág*), új összefüggésrendszerbe igazítása mintegy rászorítja a nézőt – most minden közhelyességen túl –, hogy belássa, a kép belső feszültségei, a figurák harca, harsány színekkel való kiabálása vagy elforduló hallgatása az ő életének egyszerre intim elbeszélése, egyszerre pedig univerzálissá növesztése (*Pásztorok*, *Hortobágy*). Simon Zsolt eddigi életpályája során a zongoraversenytól a nagyzenekarig szabadon komponált, láthatóan nagy kedvvel és erudícióval egyik megoldásból a másikba siklott, s mire ezt felfogjuk, őt már újabb képek és képvariációk foglalkoztatják.



SIMON ZSOLT, Képzelt képek (Hírhozó-hírvivő), 2005; Képzelt képek (Jöttöddel jött), 2005





SIMON ZSOLT, Képzelt képek (A Fiú és a Vének), 2005; Képzelt képek (Koccant kocka), 2005

