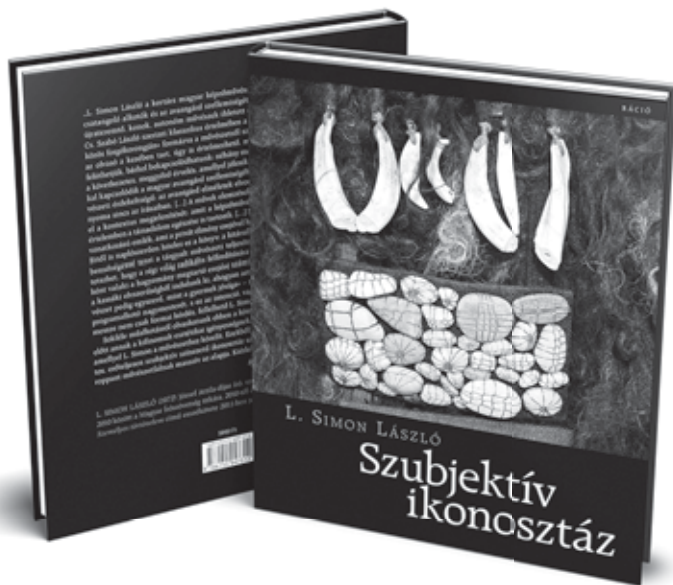


G. KOMORÓCZY EMŐKE

Hagyomány és újítás szintézise

L. Simon László költészetéről

2., BEFEJEZŐ RÉSZ



2012-ben jelent meg L. Simon László gyönyörű, eddigi köteteitől mind kiállításában, mind terjedelmében különböző, összefoglaló jellegű összművészeti albuma, a *Szubjektív ikonosztáz* (Ráció Kiadó), amely a sokrétű művészeti irányok közötti szintézisreteremtő gondolkodásmód jegyében született. Ez a ciklusokba rendezett, érdekes és értékes képző-művészeti anyaggal gazdagon illusztrált könyv a 40. évébe lépő költő sokrétű érdeklődésének, magas szintű művészeti tájékozódásának, sőt kiemelkedő kultúrpolitikai felkészültségének is reprezentatív dokumentuma. A számára fontos, vagy éppen a szívéhez közel álló alkotók bemutatása, illetve a valamilyen objektív

szempontból kiválasztott, különleges tárlatok megnyitóján elhangzott elemzései bizonyítják, mennyire otthonosan mozog az ősi és a népi kultúra, a biblikus műveltség és modern irodalom, képzőművészet, építészet, sőt a film- és fotóművészet területén egyaránt. Biztonságos minőségérzékkel tájékozódik a művek érték-hierarchijában, megvonva a határt a valódi műalkotások és a giccses álművészet között.

Gulyás Gábor a könyvet méltató előszóban kiemeli, hogy a *Szubjektív ikonosztáz* úgy is értelmezhető, mint egy „művészeti napló”, hiszen „a szerzőnek a művekkel kapcsolatos szubjektív élményeire épül”, s a szerző „megkapó őszintesége bensőségessé teszi a tárgyalt művészeti teljesítményeket”. Maguk az elemzésre választott művek „többnyire valamiféle szakralitást hordoznak”; s az ars sacra, „a szent művészet

felemel, [...] átmos, megtisztít” bennünket. L. Simon elemzései „azt példázzák, hogy [...] a hiteles művészet világába belépő ember számára új, magasztos perspektívák nyílnak.”

A kötet címét éppen az egyik kiállítási képsorozat ihlette, amelyet L. Simon László – mélyen azonosulva a festőnő gondolatvilágával – a biblikus párhuzamokra utalva nyitott meg. Lovász Erzsébet *Szubjektív ikonosztáz, Juhok és pásztorok* című tárlata megrendítő erővel mutatja be az ártatlan, félelmükben összebújó bárányok remegő nyáját, mikor nincs velük pásztoruk, s nincs aki óvja-védelmézzze őket. A magyar kultúrában a pásztoroknak mindig kiemelten fontos szerepe volt, amiről népdalaink is tanúskodnak (*A Vidróczky híres nyája, Magos a torony teteje* stb.). Az állatmesékben a költők (La Fontaine-től kezdve napjainkig) különféle emberi karaktereket örökítenek meg, s a bárány mindenkor a jámborság, félnkség, ártatlanság, engedelmesség szimbóluma. Lovász Erzsébet képsorozata azonban túlmutat ezen a sztereotípián: az ő bárányai akár a 20. századi történelem lemészárolt „áldozati bárányait” is példáz(hat)ják; s még áttételesebb utalással akár napjaink üldözött keresztényeit is. *A nyáj juhai* című képen az egymásra torlódó, rémült juhok mintha menekülnének valami fenyegető Rém elől; fejük, mint vízfolyamban úszó halaké, összetapad – némi (korántsem erőszakolt) konnotációval nyugodtan gondolhatunk itt a keresztény hal-szimbolikára is. L. Simon pedig egyenesen Isten Bárányára, az Égi Bárányra asszociál, Keresztelő Szent János AGNUS DEI-jére, aki keresztre feszítettett értünk, megváltásunkért. Ő egyszerre a megölt Bárány és a Pásztor is, aki életét adja juhaiért, s holtá után is gondozza, őrzi a nyáját. *A Jelenések Könyvében* Ő a feláldozott és a megdicsőült Szabadító; az elmúlt 2000 év keresztény képzőművészeti ikonográfiájának egyik központi alakja.

Lovász Erzsébet egyik képén egy különös, szinte Madonna-arcú Bárány látható, vele szembefeszül egy erőteljes, bálványyszerű, vad kosfej: mintha az Ártatlanság, Tisztaság és a Gonoszság a végső összecsapásra készülne. De a *Jelenések Könyvéből* azt is tudjuk: a Sötétséget legyőzi a Világosság; a Madonna eltápossa az Óskígyót. Tehát a reményt soha nem szabad elveszíteni. L. Simon ezért, a közönséghez szólván, így zárja fejtegetéseit: „Engedjék szabadjára fantáziájukat, mert [...] Lovász Erzsébet [...] ezernyi megválaszolható kérdést tesz fel, illetve mondat ki velünk. S bőven hagy lehetőséget a – műveltséganyagunktól, a velünk hozott és megtanult muníciónktól teljesen elszakadni nem tudó – szabad asszociációnak” is. Voltaképpen az egyezményes szakrális jelek (*Pásztor – Bárány – Halak – Kos*) biztos pontokat adnak az értelmezéshez; a képsorozat elemeit a látványszinttől elemelkedve akár allegóriaként, avagy – sokszoros áttételeken keresztül – saját életünkre vonatkozó szimbólumokként is felfoghatjuk.

Miként a modern művészet minden alkotását. Amelyeket „szó szerint és minden lehetséges értelemben” kell megközelítenünk (ahogy Rimbaud mondta), mert széleskörű konnotatív sugárzásuknál fogva számtalan irányban tágitják gondolkodásunkat.

L. Simon *Szubjektív ikonosztáza* is többretegű élet- és ismeretanyagot közvetít számunkra a különböző műnemű, műfajú alkotások, a hagyományos és az avantgárd törekvések elfogulatlan, párhuzamos bemutatásával. Mondhatnánk: körképet ad jelenkorunk művészeti törekvéseinek egymás mellett élő, egymást kiegészítő sokszínűségéről.

Könyvét „fejezetekre” bontva, az I. részben ironikusan feleleveníti a „pártállami” múlt elévült-elavult, uniformizáló, az életet „regulatív keretekbe” záró tendenciáit. Szombathy Bálint nagyszerű, szarkasztikus

performansz-kiállításai kapcsán¹ arról elmélkedik, hogy az úgynevezett „szocialista társadalom” eszmei alapjai a gyakorlati megvalósításkísérletben önnön visszájukra fordultak, s az „emberarcú társadalom” ideálképe, maga az Ady-megénekelte Vörös Csillag-szimbólum is a legkeményebb, gyilkos diktatúra forrása lett. Erőss István szándékosan giccses paplan- és díszpárna-kiállítás² pedig a szocialista és poszt-szocialista szabvány-panelházak mintájára kialakított temetői urnafalak apró dobozszerű sírhelyeinek sorozatát „emeli” ironikusan kényelmes fekvőhelyé, a temetői környezetet is mintegy megidézve: egy letűnt korszak letűnt ideálképét figurázza ki általuk.

A II. részt a szerző az *Édesfagyökéren élő esztétikusoknak* (Kassák kifejezése) ajánlja, akik ma már mit se tudnak a hajdani polgári világ (a 30-as, 40-es évek) „emberre-szabott” kényelméről, otthonosságáról, s mindmáig az uniformizált, „kollektív” életkeretek megteremtésén fáradoznak. S mindazoknak, akik a viszonylag szűk (leszűkített!) „nemzeti” (inkább csak álnemzeti!) művészeti tradíció kereteit feszegetni-tágítani próbálják, s akiket az európai művészeti körökben is becsülnek, mindmáig „gyanakvással” kezelnek, sőt – amennyire lehet – megpróbálnak kitörölni a honi köztudatból. Ahelyett, hogy (forma) újításait, új műfajait visszavezetnék a hazai művészeti köztudatba, mint „idegen testet” vetik ki teljes opusukat. L. Simon László ezt a kontraszelekciós szemléletet próbálja korrigálni alapos tényfeltáró tanulmányaival, amelyek voltaképpen az ő „ars poétikáját”, a művészetről való gondolkodását is hitelesen közvetítik – hangsúlyozván, hogy a művészet kifejezőeszközei, új és újabb formamegoldásai egy idő után szervesen beépülnek a hagyományba.

Az Iparművészeti Múzeum nagyszabású kiállítása³ alkalmából L. Simon alapos, gazdagon illusztrált értekezést ír a Kozma Lajos által egykoron ideálisnak tartott modern építészeti formákról (középletekről és lakóházakról), amelyek egy polgári Magyarország „tárgyasult” szellemiségét, kultúráját, ideálképét hordozták. Ha a történelem nem metszi ketté a 20. század derekán minden, a jövőre vonatkozó tervünket, elképzelésünket – ez az európai rangú és mégis a nemzeti múltban gyökerező építőművészet formál(hat)ta volna Budapest látképét valóban „európaivá”. Amit persze most már pótolni, helyrehozni nem lehet.

Kozma Lajos konstruktivista, illetve Bauhaus-stílusban tervezett családi háza, villái, középlettervezései (amelyek jó része meg is valósult), bérházai, azok berendezési tárgyai, bútorai „a harmincas-negyvenes évek magyar építészetének élvonalába” tartoztak – írja a szerző, aki egyúttal tömör pályaképet is felvázol az épületformák bemutatásával a neves építész „alakváltásairól”. Kozma Lajos épületterveinek újdonsága, hogy mind a hazai ízlésvilághoz, mind az európai funkcionista törekvésekhez igazodott („a ház [...] a család és a jövő nemzedékek életkerete is, és változóképessége, rugalmassága” – a válaszfalak ide-oda tologatásával – sokféleképpen kihasználható térben és időben egyaránt – hangoztatta). Ifjúkori épülettervei erősen népművészeti ihletésűek voltak („végigzarándokolt Kalotaszeg álom-országán [...]”, ahol írott varrottasok hirdetik a teremtő fantázia örök dicséretit” – írja róla Margitay Ernő), majd a 20-as években a Gesamtkunstwerk (összművészeti) koncepció jegyében némileg átalakult szemlélete (a művé-

1 *Szocialista brigád a tárna előtt. Munkák a kétezres évekből*, Szeged, 2008. április 8. – május 25.; illetve *Ötágú*, Erlin Galéria Budapest, 2012. február 15-28.

2 *Urnatemető-építő Kombinát*; Erlin Galéria, Budapest, 2007. jún. 6-26.

3 *Az új ház – Kozma Lajos modern villái*; 2006. november 24. – 2007. május 13.

szeti ágakat összefogó, az érzékekre egyszerre intenzíven ható 'totalis' műalkotás lett az ideálja); a 30-as években viszont már letisztult, egyszerűsített formáival a mindennapi életet megkönnyítő életkeretek kialakításán fáradozott. 1948-ban félreállították (őt is, mint minden modern művészt, aki nem hódolt be az új, pártállami kultúrpolitika előtt), s még abban az évben meg is halt.

A II. fejezetben két európai rangú magyar avantgárd művészt mutat be a szerző, akinek magának is volt alkalma - fiatal létére - a hazatért párizsi Magyar Műhely körében forgolódva személyesen megismerni a hasonlóképpen kiemelkedő (magyar) avantgárd művészek sorsát, akik szinte egész életük folyamán perifériára szorítva éltek és alkottak, akár itthon, akár a „nagyvilágban”.

Tamkó Sirató Károly *Dimenzionista Manifesztuma* példázza talán legszemléletesebben e sors groteszk furcsaságait. 1936-ban Párizsban megjelent *Dimenzionista Kiáltványát* 26 világhírű művész írta alá egyetértően (köztük Hans Arp, Marcel Duchamp, Robert Delaunay, Vaszilij Kandinszkij, Moholy-Nagy László, Francis Picabia stb.); s mikor már világszerte ismerték a nevét, haza kellett térnie Magyarországra súlyos betegsége miatt. Itthon még viszonylag sokáig élt (1980-ban halt meg), de művészi jelentőségét a hazai körökben senki nem emlegette - legfeljebb gyermekversíróként tartották számon. A Sors kegyelméből azonban még halála előtt „felfedezte” őt az újvidéki Szombathy Bálint, aki az újvidéki Képes Ifjúságban közzétette a *Manifesztum* szövegét (*Negyvenéves a Dimenzionista Kiáltvány*). Az avantgárd művészeknek köztudottan szélesebb körű „mozgástere” volt Jugoszláviában, mint a szovjet blokkhoz szorosabban tartozó országokban; így Szombathy interjút is készíthetett a már súlyosan beteg költővel (Híd, 1977/3.). Tamkó Sirató Károly maga is összefoglalta *A Dimenzionista Manifesztum története* című könyvében (emlékiratában) a párizsi történéseket - de az itthon csak 2010-ben jelent meg, az Artpool - Magyar Műhely gondozásában [*A dimenzionizmus (nemeuklideszi művészetek) I. albuma*].

A Sors útjai tehát kiszámíthatatlanok; de a megszületett művek előbb-utóbb napvilágra kerülnek, s értékük, értékelésük is koronként változik. Bár Tamkó Sirató *A Vízöntő kor hajnalán* című kötete 1969-ben megjelent Budapesten, s Függelékében a *Manifesztum* magyar szövege is olvasható volt, arra senki nem gondolt, hogy e kis kötet aprócska versei (amelyeket kritikussai pusztá játékként értékeltek) és a *Kiáltvány* bármiképpen összefüggének. Az utóbbira senki nem figyelt fel, hiszen ekkor még minden avantgárd jellegű utalás is „szigorúan tiltott” volt! Szombathy Bálint vette komolyan elsőként a „*koz-mikus költészet*” fogalmát, s ő mutatta ki azt is, hogy a *Szózat a Pont-emberhez* című „nem-euklideszi” költemény, valójában a dimenzionista esztétika versben megvalósult változata: „A *pont* - él, mozog: *vonali*; / A *vonali* - él, száll: *sík*; / a *sík* - él, sűrül: *tér*; / A *tér* - él, remeg: négydimenziós *tér-idő folytonosság*. // A fejlődés - irány: a *plusz dimenzió*”.

Ma már természetesnek vesszük, hogy a negyedik dimenzió (az Idő dimenziója) szorosan hozzátartozik a háromdimenziós térhez, s életünk a Kozmosz örökké változó, s mégis örökkévaló közegében zajlik - de ennek tudomásulvételére fél évszázados természettudományos fejlődésre volt szükség. Amit a *Dimenzionista Kiáltványban* Tamkó ösztönösen megsejtett, az mára már természetes és érthető valóság - Tamkó Sirató nevét viszont mindmáig alig néhány ember ismeri. Pedig „a költészetből eredő művészeti ideológiájának volt egy olyan szegmense, amely bármikor odaállítható a kassáki képvers-produkció nemzetközileg is fajsúlyos teljesítménye mellé” - hangsúlyozza L. Simon. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy „avantgárd ténykedése volumenét tekintve egy kalap alá lenne hozható Kassák sokoldalú aktivizmusával,

társadalompolitikai érzékenységgel”; de akár egyetlen verssel, egyetlen produkciójával is beírhatja magát valaki a Művészetek Könyvébe, s fönnyaradhat a neve általa.

L. Simon László tehát ebben a tudatban határozottan leszögezi: „Egyet biztosan állíthatunk: Tamkó Siratónak *A Dimenzionista Manifesztum története* mind az avantgárd mozgalmak, mind a tamkói költészet, mind pedig a modern technicizált civilizáció bővületében élő ember önmegértéséhez fontos viszonyítási pontokat ad”. Teljesítménye ezért megkerülhetetlen a jövődő alkotói számára (is).

*

A kassáki életmű természetesen jóval terjedelmesebb, és a művészet több területét is átfogja – hangsúlyozza L. Simon. Ebben az összefüggésben tehát nem is foglalkozik vele részletesebben (megtette azt már máskor), csupán egyetlen vonatkozásban (*Kassák Lajos és a Magyar Műhely*). Tömören ismerteti a Magyar Műhely indulását (Párizs, 1962), a lap első számainak történetét, s részletesen szól a Kassák-számról (MM 13. sz. – 1964. december 1.), amelyben a MM-köre az életmű minden területét „feltérképezve” tiszteleg az avantgárd nagymester előtt (ugyanakkor a Magyar Műhely Weöres – Szentkuthy – Füst Milán számai azt is jelzik, hogy „a műhelyesek” – ekkor még – nem tették le egyértelműen a voksukat az avantgárd mellett). A Magyar Műhely 39. száma (1971. december 1.) azonban már határozott orientációt mutat: „A MM szerkesztősége Kassák Lajos és barátainak támogatásával *Kassák Lajos Alapítványt* létesített, amelynek célja, hogy az alaptőke kamataiból – Kassák Lajos emberi magatartása és művészi hitvallása szellemében – kiadja a Kassák-díjat”. A díjkiosztó bizottság tagjai: Kassák Lajosné, Schöffner Miklós, valamint a lap három alapító szerkesztője (Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Papp Tibor). S a díj valóban rangos kitüntetés lett, a legkiválóbb avantgárd művészek kapták meg – egészen 1999-ig (akkor anyagiak híján megszűnt).

1972-től tehát a párizsi MM lett a magyar avantgárd művészet centruma; s bár nagy küzdelmek árán, de évtizedeken át összefogta az egymás után fellépő „kísérletező nemzedékek” sorát, publikálási lehetőséget biztosítva számukra (ettől fogva beszélhetünk a magyar avantgárd – már *nem mozgalmi jellegű!* – virágkoráról, az experimentális költészet különböző változatainak terjedéséről, a pártállami kultúrpolitika kereteinek fokozatos szétfeszítéséről). L. Simon László, aki a rendszerváltás utáni években (alig húszévesen) lép be ebbe a körbe, a Párizsból hazatérő MM-nek egyik főszereplője lesz a 90-es évek derekán.⁴

Az *Ikonosztáz* II. fejezetében olvashatjuk L. Simon verstani tanulmányát, amely „az édesfagyökéren élő esztétikusokat” joggal bosszanthatja (*A szonettforma megjelenése a kortárs avantgárd kísérleti költészetben*, 2006). Ennek előzménye, hogy az experimentális költők épp a szonett merev strófaszerkezete és rímképlete ellen lázadtak évtizedeken át („avantgárd költő nem ír szonettet!” felkiáltással); s íme, lássunk csodát: most sorozatban írják szonettimitációikat – persze csak a formai szabályokkal való „játsszodozásoként”. L. Simon László kitűnő elemzéseivel bizonyítja, hogy a „kortárs avantgárd kiemelkedő darabjai” születtek ebből a „játsszodozásból”. Például Tandori Dezső konkrét szonettje (*Rimbaud még*

4 Vö. G. KOMORÓCZY Emőke, *A párizsi Magyar Műhely története, szerepe a magyar experimentális költészet kibontakozásában (1962–1996)* I. rész = Uő., *Avantgárd kontinuitás a XX. században*, Hét Krajcár Kiadó, Budapest, 2006, 7–145.

egyszer átpergeti ujjai közt az ábécét). A betűsorból és a betűk „macskakörmös” megsokszorozásából kialakított, lefelé mutató háromszögalakzatból mint homokszemek hullanak ki, s elperegnak a betűk. Tehát verbálisan üres a formaszerkezet – mint az „elfogyó”, lassan kiüresedő költészet. S maguk a „jelek” is egyre fogynak – ez a költészet lassú elnémulását jelzi.

A Tandorinál fiatalabb Petőcz András pedig már tudatosan ki is lép a költészetből: a *nonfiguratív (tyroclonista) költemények* ciklusában teljesen felszámolja a szöveget, s maga a költő személye is eltűnik. Csupán a rímképlet struktúráját tünteti fel, s azt jelzi, ha itt-ott „megakad” a sorrend – de aztán mégis befejezi (*A szonett*). A *Konkrét szonett* pedig a számozott sorokat sorolja fel, melyek végén a rímképletet is feltünteti – anélkül, hogy egyetlen szövegszerű mozzanat is lenne a kompozícióban. A még ifjabb generáció pedig már az újfajta technikai eszközökkel „előállított” költészet híve: Zsuzsori Ervin elektrografikus fénymásolóval másolja egymásra Shakespeare összes szonettjét (*SONNETS*). A szövegből így természetesen semmi sem vehető ki, de a szerző elmondhatja: a különös elektrografika az ő „saját konkrét költeménye”, amely arra figyelmeztet, hogy napjainkban van-e egyáltalán értelme a szonett-írásnak – véli L. Simon.

Végül pedig a legerdekesebb s legegyénibb „kísérletként” a Szügyi Zoltán szonett-ciklusát mutatja be L. Simon (*I AM THAT I AM*). A ciklus 77 szöveg nélküli szonett-alakzatból áll, mindegyik ugyanazt a címet viseli, de más-más nyelven („Vagyok aki vagyok”). Szöveg helyett a szerző a saját szívritmusát rögzítő EKG-jának sorokba tördelt grafikonjaiból alakítja ki „üzenetét”, amelyet a recenzens a következőképpen értelmez: „Mintha a nyelveken szólás csodálatos isteni adományát kapnánk meg, amiként az apostolok” – s ki-ki a saját nyelvén hallja az „égi szöveget”. Mi, a hetvenhét nemzet fiai, megérthetjük a költő üzenetét: „szembesüljünk saját magunkkal, saját életünk, lényünk legbenső lényegével!” S ehhez a primer üzenethez L. Simon még számtalan asszociációt is társít (a Teremtés befejezettségére utaló, valamint a túlvilági titkokra utaló, szakrális 7-es szám mint numerikus szimbólum, sokszorozott alakváltozataival együtt (77, sőt 777), gyakorta szerepel a Bibliában, de a mesék, mítoszok világában, sőt a „honfoglaló” magyarság történelmében is. „Ám mindez már túlmutat Szügyi Zoltán új, a kísérleti irodalom tárgykörébe sorolható kötetén”, az elemző csupán jelezni akarta, „hogy milyen gondolati, asszociációs távlatokat képes nyitni a tárgyához és megjelenítéséhez türelemmel, megértő szándékkal közeledő befogadóban”.

Ilyen és hasonló elemzések sokaságára lenne szükség ahhoz, hogy az experimentális költészetet „befogadhassák” az olvasók. Nem elutasítani kell(ene), „érthetetlennek” bélyegezve az experimentális műveket (mint azt manapság teszi az ’átlagolvasó’), hanem értelmezői szándékkal közelíteni hozzájuk – s akkor irodalmi életünk vérre menő, áldatlan csatározásai is megszeliődül(het)nének, s a Költészet széles palettáján ki-ki megtalál(hat)ná a saját ízlésvilágához közelálló műveket. L. Simon László kitűnő kulturpolitikai érzékkel, a művészet formaváltásai iránti érzékenységgel, az experimentális kifejezésformákkal, műfajokkal szembeni nyitottságával valóban meg is tudná teremteni – ha lehetőséget kapna rá – azt a kulturális-szellemi, befogadói toleranciára s nem „zsigéri” elutasításra épülő közeget, amelyben helye van (kellene, hogy legyen) minden alkotónak, minden irányzatnak, minden ízlésrétegnek.

*

A III. fejezet (*Változatok a fotográfiára*) széles körű áttekintést ad a fotóművészet hazai fejlődéséről, egészen a 19. sz. derekától napjainkig – méghozzá egy-egy fotótárlat alapos elemzésével, egy-egy kitűnő kép vagy éppen egy fényképész-dinasztia életének bemutatásával.

A *Ritkán látott képek* című kiállítás (*Válogatás a Magyar Fotográfiai Múzeum kincseiből*)⁵ „pazar és változatos műtárgyanyaga” körképet ad „az ezerszínű magyar fotográfia” gazdagságáról – a hagyományos formáktól a modern fotográfia „állócsillagainak” (Moholy-Nagytól Robert Capáig) örök érvényű alkotásain át egészen Korniss Péter fotóuniverzumáig.

A hagyományos fotózás körébe tartozó másik tárlat (*A portrévá lett ARC – a fotográfia irányai és az Ady-fényképek*, PIM, Budapest, 2008) az E. Csorba Csilla által szerkesztett ADY – *Ady Endre összes fényképe* katalógusának elemző értékelésével végigpásztazza a költőseni egész életét, sorsát, a Nyugat folyóirat alkotói körében betöltött irodalmi vezérszerepét – a fotográfiák tükrében. A ravatalon fekvő Ady letisztult, méltóságteli, békét és fenséget sugárzó arca⁶ a metafizikai létbe is behatolni tudó fényképészet különleges bravúrja: több mint fénykép – valódi műalkotás.

Hasonló jellegű, természetesen kisebb léptékű és jelentőségű, mégis említésre méltó egy mai „fotóalbum”: Gelencsér Ferenc kiállítása (Magyar Írószövetség Klubja: *Találkozások*; 2009. április 9.); amely ugyancsak alkotói portrékat örökít meg (Áron Nagy Lajos, Haraszty István, Kalász Márton, Demeter Zsófia, Jancsó Miklós, Újházy Péter, Pesovár Ferenc stb.). A portréfotósok az „örökkévalóságnak” dolgoznak: „az időntúliség a hitelességük záloga – ez az a többlet, amely a késő utódok számára is fontossá teszi” őket magukat és alkotásaikat egyaránt.

Különleges élményt nyújt így, az albumba bezártan is A székelyudvarhelyi Kováts család fotókiállítása a Néprajzi Múzeumban: *Napfény a műteremben*, 2007. A Kováts család „képgyártó dinasztia” már több mint egy évszázada örökítette és örökíti meg mind a mai napig Székelyföld csodálatos emlékhelyeit, virágzó, mesébe illő tájait és az ott élő székely magyarok történelmének, mindennapi életének fontos mozzanatait. L. Simon László Székelyföld tájain barangolva, dr. Lévai Lajos református tanítóképzői tanár *Székelyföldi képek* című tankönyve (1940) különleges „fényrajzait” (Kováts István felvételeit) követve járta be egész Erdély-hazát, ahova – otthonosan érezve ott magát – többször is vissza-visszatért. Aztán megismerte e kiváló „képgyártó-dinasztia” életét, a „fényműterem” csodálatos titkait – s íme, most e gyönyörű, szinte teljes körű kiállítás emberi és esztétikai megrázó ereje kultúrpolitikus felelősségtudatát (is) ébresztgeti: „a magyar fotográfiatörténetben kevésbé ismert Kárpát-medencei fényképészcsaládok” hasonló jelentőségű és értékű örökségét is fel kellene dolgozni, hogy tanúságtevőként fennmaradjanak alkotásaik a jövő számára.

Egy egészen különleges, mélyen lírai töltetű fotókiállítást mutat be még könyvében a szerző: „*A források szívéén pohár nő*” – Péter Ágnes képei.⁷ A fotók a természethez kötődésükkel, poétikus megragadottságukkal, a fények-árnyak irizáló játékával, pasztellszíneinek csodálatos lágyságával bűvölnek el bennünket, nézőket (is). Ezek már szinte nem is fényképek – hangoztatja L. Simon – „hanem újraértelmezései a térnek,

5 Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház kiállításának megnyitója, 2010. július 1.

6 Liget Szanatórium, 1919. január 27., Szőnyi Lajos felvétele.

7 Erlin Galéria, Budapest, 2008. szeptember 17. – október 13.

az időnek s magának a fényképnek”. Valójában „fotómanipulációk, tükröződések”: a vízben álló tárgyak, nádkötegek stb. sejtelmes tükröződése a tóban, az ég ellipszise tükröződik a tengerben stb. „Péter Ágnes két gyújtópontból látja és láttatja a világot, s miközben a világ teljességét, az univerzumot is szimbolizáló ellipszisei körbeölelik a világ egy-egy fragmentumát, aközben azt is megmutatják, hogy az ellipszis határain kívül is van valami, ami az általunk lezártnak, teljesnek gondolt világnak a folytatása.” Péter Ágnes tehát átértelmezi „a teljesség fogalmát”. Ezek a képek már-már egy fogalmi, absztrakciós folyamat eredményei: „a fotós maga áll ellipszisei egyik gyújtópontjában”, s tőlünk azt várja, hogy a másik fókuszot megkeresve jól halljuk és értsük is meg nekünk szánt üzenetét: „a tér és idő, vagyis életünk határaitól nekünk küldött lírai kérdéseit”. Mert csak így van mód a párbeszédre.

E sokrétű és a fotózás sokféle lehetőségét felmutató fejezet arról tanúskodik, hogy nem véletlenül beszélünk ma már fotóművészetről, mert valóban egyenrangú művészeti ágként kell rá tekintenünk – tudván azt is, hogy a technika fejlődésével még beláthatatlan távlatok állnak előtte (akár a metafizikai kérdések irányában, akár a szemmel szinte nem is látható mikrostruktúrák átvilágítása és rögzítése felé). Hiszen a művészet él – mozog – változik – témákat és formákat vált; lényegét nem lehet a „közérthetőségre” és a formastruktúrákra redukálni.

A fejezetet a szerző egy bizarr, a szocreál és a modernség fura egyvelegeként ható kiállítás bemutatásával zárja: *Vesszenek a férfiak! – A Łódź Kaliska művészcsoport kiállítása*.⁸ A sorozat 14 nagyméretű fotográfiából áll, amely nehéz fizikai munkát végző nőket ábrázol meztelenül, félmeztelenül vagy fürdőruhában. Férfiak sehol a láthatáron. Mi ez? A jövő képe? A genderelmélet és feminizmus gúnyrajza? A kiállításához mellékelt *2. futurista kiáltvány* arra enged következtetni, hogy a csoport önironikus távolságtartással szemléli a jelenkori viszonyokat mint a 20. század eleji futurista kiáltvány által felvázolt „szép” és „ígéretes” jövő beteljesülését – önnön torzképét: a sebesség és dinamika, a jövőbe száguldó autók álma lám, hova vezet(ett)! Már csak az hiányzik, hogy a nők valóban „elférfiasodjanak” – a férfiak pedig, elvesztvén karakterjegyeiket, kócbabákká zsugorodjanak. S kinek lesz jó, ha a *nem* nélküli emberek világában megszűnik maga az Élet is?! Mert nem lesz, aki továbbadja és kihordja az ép géneket!

*

Az *Ikonosztáz*-kötet egyik legszubjektívebb része maga a *Szubjektív ikonosztáz* című IV. fejezet, amelybe az L. Simon László élményvilágához talán legközelebb álló kiállítások elemzése kerül (nem véletlenül: a MM Galériában bemutatott tárlatokról van szó; amelyek megnyitásakor többnyire a saját benső gondolatvilágát is feltárja a látottak kapcsán). Minden egyes festő valamiképpen a saját ikonosztázát teremti meg, amelyben legszemélyesebb, legintimebb belvilágát mutatja fel; s amelynek látványa a nézőt is önszembenezésre készíti.

Baktay Patrícia *Bálványok* című szobortárgyai, szöttesei az ősi magyar népi kultúra formavilágát, ornamentikáját idézik meg, harmonikus, zömében meleg tónusú színvilággal, keresztény motívumokkal átszőve. Több forrásból táplálkozó mitológiai rendszerre épülnek motívumai, kezdve a játékos formaelemektől a prekeresztény, profán és keresztény, sőt egyházas szakralitásig. Például „*A Profán triptichon*

8 Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2010. szeptember 11. – november 7.

egyszerre emlékeztet egy keresztény templom szárnyas oltárára és egy ősi sámáni szertartás faágasokkal, talált tárgyakkal díszített kellékére”; a *Corpus* pedig egyszerre asszociál egy pogány istenbrázolásra és a Corpus Christire. De a mindennapi tárgyak, használati eszközök, babafigurák, bálványalakzatok, csonttal, fadarabokkal, kövekkel, kagylókkal kirakott kompozíciók is mind valamely szakrális jelentésre (is) utalnak, s mint az emberi élethez tartozó kellékek, az élet „örökkévalóságának”, mindig megújuló termékenységének (is) szimbólumai.⁹

Mintegy az ősiség ellenpontjaként és kiegészítő modern folytatásaként mutatja be L. Simon Hermann Zoltán *Mutató* című kiállítását mint „az absztrakció absztrakciója”-nak a példáját.¹⁰ Hermann furcsa, ritmikusan rácsozott képstruktúrái valamiféle absztrakt ikonosztázra emlékeztetnek: ő a nyelv természetét próbálja leképezni - a nyelvét, amelynek (minden emberi és természeti életmegnyilvánuláshoz hasonlóan) a ritmus az alapja. A bioritmus, a légzés, a szívdobogás, a test ritmikus mozgásai, az erek lüktetése, de ugyanígy a légmozgás, a vízhullámok, napszakok, évszakok váltakozása, sőt minden tevékenységi forma is erre az ősi belső ritmusra épül; a kozmosz „nyelve” éppúgy mint az emberi nyelv, a beszéd, a zene a ritmuson alapul. L. Simon Szemlér Ferenc kiváló nyelvészünk felismerését idézi, aki szerint „A ritmus a nyelv térrácsa, amelynek láthatatlan erővonalai mentén a molekulák pontos egyensúlyban helyezkednek el”.¹¹ Épp ezért tartja Hermann Zoltán rácsos kompozícióit különösen érdekesnek, mert ő az élő, folyamatosan alakváltó anyagot (legyen az papír, vászon, bármilyen anyag) ritmikusan ismétlődő rácsokkal, keretekkel, egymást derékszögben metsző vonalakkal tagolja, így téve dinamikussá az anyagfelületet. Címeivel (*Napló, Utazás, Szakrális fekete rajz, Kettős kód, Személyes grafikonok* stb.) utal arra, hogy milyen jellegű ritmust vagy milyen „párhuzamos variációkat” kell „látnunk” a képein. Az ő absztrakt ikonjai alapján vonja le L. Simon László az alkotáslélektani konklúziót: „a repetíció látszólagos monotóniája valójában a szabályszerű ismétlődések olyan sajátos ritmusa, amely gazdag, vibráló felületeket eredményez.” Az egységesen tagolt struktúra mintha egy zenei motívum ismétlődéséből épülne fel. „[...] a rend, a rendszer, a szabályosság vagy szabálytalanság elsősorban nem esztétikai kérdésként tematizálódik” nála, hanem - az esztétika alakulástörténetének változásain keresztül - elvezet bennünket a képpalkotása, a grafikai eljárásai törvényszerűségein való gondolkodáshoz. Vagyis absztrakt kompozíciói elsősorban az intellektushoz szólnak; ugyanakkor egyedi darabjait rendszerbe szervezve, egy sajátos esztétikai minőséget teremt általuk s velük, szemlélődő, szintetizáló gondolkodásra készítve nézőit.

Bátai Sándor *A kezdet* című kiállítási anyaga¹² - az előzőek kontrapunktjaként - erős metafizikai utalásrendszerre épül. A kezdet - minden dolgok kezdete! - érdekli őt: a parányi ősmag, egy kis bozontos góc, amelyből gyarapodván, növekedvén, változván végül a legbonyolultabb és legváltozatosabb képződmények (növényi, állati, emberi sejtek) alakulnak ki, s a legbonyolultabb struktúrákhoz vezetnek, minden későbbi forma belőlük képződik. L. Simon fejtegetése szerint e magocska, melyből természeti mivoltunk

9 Magyar Műhely Galéria, Budapest, 2005. október 5-23.

10 Magyar Műhely Galéria, Budapest, 2006. június 14. - július 7.

11 SZEMLÉR Ferenc, *A nyelv születése*, Nyugat 1937/7., <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00618/19683.htm>

12 Belvárosi Kamara Galéria, Szeged, 2006. október 17. - november 7.

is kisarjadt, s amelyhez (természeti ÉNünkhöz) mindannyian oly szorosan kötődünk életünk végéig, a „paradicsomi” ősállapot emlékét őrzi, tartja ébren bennünk. A barlangrajzokban, az ősi ábrázolásokban mindenütt fellelhető azonos formák (hasonlóságok) hátterében „ott van az a spirituális mámor, amely az első erjedt gyümölcs megevése óta művészetet és művet szervező erővé vált” bennünk, és „a sosem létezett aranykor utáni olthatatlan vágyakozásunkból táplálkozik”. S bár az egész, a teljesség utáni vágyunk csupán illúzió, amely „mindig fájdalmas kiábránduláshoz vezet”, mégis kitörölhetetlenül kódolva van belénk az újrakezdés vágya, s a vágyból táplálkozó remény. „Ez kell a túléléshez. [...] a felejtést erősítő emlékezés mámore éppen a közelgő Vég elfogadásához szükséges.”

Bátai Sándor installációi többnyire papírból készültek, fával kombinálva erősíti őket – így biztonságot és szilárdságot árasztanak –, az ősi magyar hiedelemvilág képzetkörét idézik fel a nézőben. Kis bozótmagocskái, réteges papíröntvényei tehát az ősi álmokat vetítik elénk – mint kis sámándobok, jelt adnak, s figyelemfelhívó szerepet töltenek be (Ébresztő!). Épp ezért, ha megsemmisülnek is, ha elporladnak vagy elégnek, képzeletvilágunkban tovább élnek és bármikor rekonstruálhatók. L. Simon, az avantgárd performanszművész tehát arra gondolt: akár úgy is megnyithatná a tárlatot, hogy a javarészt papírból készült műveket meggyújtja, deszakralizálva ezáltal a szakrális térben bemutatott egész kiállítását. Akkor a nézőközönség a mulandóságra emlékezett volna, a hamut akár be is szórhatták volna a Tiszába, méltó temetésképpen. De nem ezt tette. Mert Bátai papírképei éppen a múlhatatlanságról, az örökkévalóságról szólnak. S az Ősmúltat éppúgy, mint a Teljességet valós élményként, valóságos Létezőként élhetjük meg az élet ősformáinak művészi látványában – képei tehát a halhatatlanságról, s nem az elmúlásról szólnak.

A bécsi *Belvedere*-ben bemutatott (ekkor még) élő Bujdosó házaspár magángyűjteménye kiállításának kísérő rendezvénye volt az Erdélyben élő Pető Barna tárlata,¹³ amelynek megrendezésére maga Bujdosó Alpár kérte fel régi barátját. Pető festményei, installációi ugyanis egy sajátosan kettős „kisebbségi lét” tematikájából építkeznek: mit jelentett magyarként élni a Ceaușescu-érában Romániában, s elszigetelt kelet-európaiként létezni, elzárva a „szabad világtól”, a modern művészeti élettől a vasfüggöny mögött. A Bujdosó házaspár közös gyűjteménye azt sugallja, hogy „az 1956 után Nyugat-Európába érkezett magyarok folyamatosan integrálódtak a nyugati kultúrába”; míg az erdélyiek a kettős szorítóban teljesen ki voltak rekesztve belőle.

L. Simon László arra hívja fel a figyelmet elemzésével, hogy „a két kiállítás alapszituációjában két eltérő kisebbségi létforma, két izgalmas művészsors furcsa, de szimbólumértékű találkozásának lehetünk tanúi”; hiszen ízlésükben, értékrendjükben, művészetszemléletükben sok közös vonás is van. „A két magyar művész életműve azt igazolja, hogy a keleti és a nyugati művészettörténetnek mégiscsak vannak közös pontjai”. De „a tisztánlátáshoz fény kell” – ezt szimbolizálja Pető képeinek legfontosabb tárgyi szimbóluma, a rezsó, amely mindenféle helyzetben, számtalan alakváltozatban és színekben szervesen beépül a kompozícióiba. Képvilágának ez a központi eleme; foltjai a képek stigmái – mint a napfoltok: stigmák a vásznon, stigmák a kiteljesedő életműben. Beke Zsófia kritikájára utalva L. Simon kiemeli Pető Barna „anyaghasználatának” eredetiségét, gazdagságát: organikus anyagokat épít be képeibe (bőrt,

13 Collegium Hungaricum, Bécs, 2009. március 5. – április 9.

szivacsot, spárgát stb.). Az utóbbi években már „felszabadultabban” fest(ett): képei letisztultak, eszközhasználatuk egyszerűsödött (*Tópart*: apró, fénylő kis napkorongok ülnek a tó körül; a *Prehisztorikus táj* egy naprobbanást örökít meg; *Fakuló képén* a naplemente a véres történelmet ragyogásba vonja stb.). Pető Barna képei tehát intellektuális elemző munkájának lenyomatai: a festészet ősi eszközeivel a történelem, az élet titkait kutatja.

Kókay Krisztina grafikai kiállítása a Budapest Kiállítóteremben¹⁴ mesteri kidolgozottságával, művészségével, szerénységével, sőt alázatával döbbenetes hatást vált ki nézőiben – hangsúlyozza a bemutatón L. Simon László „Konceptív lírai valóságábrázolása”, amelynek halványszürke párhuzamos és egymást metsző vonalaival, „aktív csöndszigeteivel” (ezeket a vonalak ritkításával hozza létre) egyfajta szöveg nélküli szövegerdőt teremt körénk, amelynek üzenete szavak nélkül is „kiolvasható” – sőt, katartikus hatást kelt bennünk. A vonalak hol sűrűsödnek, hol ritkulnak; az itt-ott fehéren hagyott foltok megállásra, gondolkodásra készítetnek; másutt világos, fehér ösvények vezetnek ki a légubancból, amelybe akarva-akaratlan belekerültünk. Rendezettséget és letisztult érzélemvilágot, kontemplatív gondolkodásmódot sugároznak alkotásai, grafikái (olykor toll- vagy tusrajzai) önvallomásként hatnak. Amint azt Szabó Ágnes megállapította: álmai, vágyai „a mi rejtegetett vágyaink, hite a mi hitünk, titkai a mi meg nem gyónt, be nem vallott bűneink”. Mintegy „újjáteremti” világunkat – s benne minket magunkat is megújulásra készítet.

A *H2L + HHL* című tárlat (Hegedűs 2 László és Hegedűs Hanna Léna kiállítása)¹⁵ egészen eltér az előzőektől: a szerzők digitális nyomatokon emberi arcokat, alakokat, különös színes tárgyakat, fura alakzatokat mutatnak be, a gépi sokszorosítással különféle konstellációkba állítva őket. Itt a technika csodájáról beszélhetünk; a komputerművészet egy különleges változatáról (amely Papp Tibor kezdeményei nyomán már a hazai mezőnyben is elterjedt). Valódi képek ezek is, de a Facebookra feltöltve kissé mereven hatnak – inkább a régi fotográfiára, mintsem eleven, élő festményekre emlékeztetnek. A hazai közönségnek még kissé szokatlan ez a digitális képalkotási mód.

*

Az *Ikonosztázt* a *Kóda* című rész egészíti ki, amelybe a Magyar Műhely Galériában már korábban – képanyag nélkül – bemutatott tárlatok elemzése kerül; itt már bőséges illusztrációs anyaggal ellátva. A szürreális, gazdag képvilághoz L. Simon László a saját élettörténetéből, élményeiből kialakított „elbeszéléseket” társít; valójában a képek színvilága, formája által belőle kiváltott különös – szürreális! – meseelemeket rakja össze bizarr (mégis valóságalapú) történetekké, emlékképekké.

Záborszky Gábor színes-gyönyörű álomvíziója (*Kávézni az Etnán*, 2006), PIKA, azaz Nagy Árpád fura-bizarr, metafizikai konnotációkkal telített álombeli figurái (*Túloldal: hét kép, három forrás*) a létidegenségről és az emberi világ lelki kiürüléséről, az avantgárd *kiáltás* érzelmi gyökereiről (*Tíz meg Tíz*, 2010); illetve a valós és virtuális emberi kapcsolatokról, az élmények, a valódi kontaktusok megfakulásáról (*Valós vagy virtuális?* – 2012) szólnak, az érzelmi és életvitelbeli káosz torzult formáit

14 *A teremtés öröme*, 2010. május 6. – június 8.

15 Székesfehérvár, Szabadművelődés Háza, 2012. május 11. – június 7.

tárják elénk. PALKÓ, vagyis Palkó Tibor *Gyümölcsök illata*,¹⁶ valamint *Kilenc tétel: Édes tér*,¹⁷ illetve *Az ég sír*¹⁸ című kiállításának festményei sötét színeikkel, megdöbbenő alakú és helyzetű, torz, bűzös sebekkel borított emberi figuráikkal a teljes metafizikai kétségbeesés, elhagyatottság emberi állapotába engednek bepillantást. Úgy tűnik: a beteg, súlyos bűnökkel terhelt, hitét veszített világ jelen állapota a végső pusztulás felé mutat.

*

A modern ember, aki már saját bőrén tapasztalta (s tapasztalja nap mint nap), hogy a valóság mennyire ellentmondásokkal, álságos hazugságokkal, sötétséggel és gyűlölettel teli, és hogy az uniformizált gondolkodásmóddal, a régi, szabványos sztereotípiákkal egyszerűen megközelíthetetlen – jobban kedveli a mélylélektani problémákat felvető, a világot a létszimbólumok által megközelítő alkotásmódot, mint a hamis harmóniára épülő, az Igazságot elfedő, problémamentes világkép alapján kialakított álságos valóságábrázolást.

A *Szubjektív ikonosztáz* című albumban L. Simon László a társadalmi hazugság-összjátékkal, a valóság minden területén gyűlöletet szító politikai küzdelmekkel szembeni védekezés különféle lehetőségeit, változatait mutatja fel. A művészet képes egyedül feloldani a pusztító, gyilkos ellentéteket az ezredforduló kaotikus világában, s az emberben magában „rendet teremteni” – ezért fontos, hogy a művészet minden változata, irányzata helyet és teret kapjon a szellemi, a kulturális életben. Ha elzáródnak (megint) a csatornák, amelyek a szabad és nyílt kommunikációt lehetővé teszik, ha (újra) zárlat alá kerülnek a különböző formanyelvű, különböző szemléletű alkotások – nem csupán a művészeti élet nyitottsága sínyli meg azt, hanem magát a társadalmi valóságot zárjuk (ismét) légüres térbe, s készítjük elő önfulladását, netán (újbóli) veszedelmes robbanását.

L. Simon László létszemléletének, költészetének nagyon fontos – ösztársadalmi jelentőségű – hozadéka a szintetikus gondolkodásmód és az új, kreatív művészi jelenségek integrálása a „szent Hagyományba”. „Ösztársadalmi érdek” tehát, hogy a politika ne gördítsen akadályt e szintézis megteremtése, széles körű kibontakoztatása elé.

16 A.P.A Galéria, Budapest, 2007. december 17. – 2008. január 16.

17 Godot Galéria, Budapest, 2008. április 2. – május 2.

18 Godot Galéria, Budapest, 2012. október 21. – november 20.