



FÁBIÁN LÁSZLÓ

A szépség fénylése

INDIVIDUUM EST INEFFABILE -
AZ INDIVIDUUM KIMONDHATATLAN.

Nem tudom, nem akarom, nem lehet, talán nem kell elválasztani a kiállítást ebben az esetben a katalógusától, az utóbbi – úgy tetszik – kifejezetten a kiállítás allegóriájának készült. Ezt magyarázza, indokolja részben az, hogy a kiállítási anyag válogatása, megrendezése, a katalógus összeállítása, vagyis a kurátori munka egyaránt *Johan van Damra* hárukt; az allegóriát (a szokványos dokumentáció helyett) akár koncepciónak tekinthetjük. Mester és tanítványai, miként az első szándék sugallta volna – *Ilona Keserü Ilona* nyolcvanadik születésnapját ünnepeleendő. A kiállítás kurátora pontosan tudta, hogy korántsem egyenértékű művekről van szó: a mester a jelenkori magyar képzőművészet egyik legjelentősebb, legmarkánsabb egyénisége, életműve az egyetemes művészet becses része, munkássága, festői gondolkodásmódja mindenképpen túlmutat a közvetlen tanítványokon. Mégis, a szombathelyi kiállítás egyik legnyilvánvalóbb látványossága, hogy a Keserü-művek határozott szellemisége elegánsan hierarchizálja a „tanítványok” törekvéseit, elegánsan és anélkül, hogy újabb és újabb másodlagos Keserü-képekkel kéne szembenézni. Azaz: az alkotói magatartás közössége hozza össze formailag, szerkezetileg a stílusban jobbra különböző műveket – egy-egy művészi problematika, szellemi csomópont körül, aminek gyújtópontjában éppenséggel jelentős mestermű áll. És egyáltalán nem egyszerűsíthető ez a sűrűsödés a monumentális méretek köré, noha Keserü munkásságának korábbi ismerői megszokhatták azt a lenyűgöző szakmai biztonságot, amivel az alkotó ezeket a problémákat megoldja. (Utalhatunk itt példaképpen a *Színváltó gomolyra* vagy a *Homorú térségre*, netán a katalógusbeli *Kék-zöld közelítés* melegszerű párjára a kiállításról, amely úgyszólván elhelyezésénél fogva is az egész kiállítás fölütéseként funkcionál. Csupa nagy fölület – kifogástalan képzetes terek a festői gondolat számára.)

És Keserü megfontolt formái – a mindenkor többlet-jelentésekkel, szükségképpen referenciákkal az éppen esedékes kontextusban. (A referenciális mozzanatok az elemzőt némi szemiológiai higiénia irányába terelhetik, hogy inkább a festészet belső rendje, autentikus törvényei kerülhessenek előtérbe.)

Természetesen korántsem pusztán a jellegzetes sírkő-motívumra gondolunk (halk percepcióival, majd fortissimós áthangolódásaival; a használatba vett jelképek folytonos fölülírásairól beszélünk), jóllehet, a több, mint félszázados életműnek a gerincét képezi ez a formai gondolat, még csak nem is csupán jelentésességével (a jelképi áthallások gazdagsága ugyan semmi esetre sem mellékes, még ha a forma nem is válik egyértelműen, többértelműen sem jellé), sokkal inkább azért, hogy újabb és újabb formai, technikai, technológiai fejlesztéseket involvál: születik belőle – teszem azt – vízszintes csíkozás, születik belőle anyagváltás, a nyersvászon formai manifesztációja, de lesz belőle varrás-applikáció, sőt, domborítással relief-karakterű kilépés (*A világból*) – ezúttal a valóságos, a fizikai térbe. Ezek a *gesztusok*, és maradjunk ennél a szónál akkor is, ha pontosan tudjuk, ebben a festői világban a gesztus-

nak a kezdetektől fogva meghatározó szerepe van – akár az 1966-os *Tízkes számú festményt*, akár az 1990-ben készült *Gyors jeleket*, netán a *Diabolót* (2005), alkalmasint az *Utóképeket* vesszük, amelyek a lezárt, a nyíló szem fényviszonylatait (a recehártyán) tekintik kiinduló látvány-élménynek, tehát az *eidetikus képet*. Ráadásul sokszor a gesztus (a folt, a firka, a paca) sem egyértelműen az esetlegesség önkényében, de zabolázottabban a formálásra (a korai „nyolcasos” képek) kihegyezve. Minden esetre az intenzív befogadás, az értelmezés során a sírkő motívumnál figyelmeznünk kell arra a lehetőségre, amit jó páran, köztük *Danto*, megfogalmaznak: *a metaforikus át-lényegítés struktúrájának egyik jellemzője az, hogy a tárgy mindvégig megőrzi identitását, és mint olyat ismerjük fel* (a szív-sírkő mindvégre sírkő marad). Ezen a ponton illenék beidézni – például – a francia *tache* vagy a szürrealista firkák nagymestereit, az elődöket, ha tetszik, azonban azt gyanítom, előképként sokkal nyilvánvalóbbnak tekinthetjük Keserü első mesterét, Martyn Ferencet, aki minden bizonnyal döntően hatott világlátása kialakulására, amivel egyáltalán nem kívánám kirekeszteni – például – Wols, de Kooning vagy Soulages, Miró (az 1966-os *Ünnep* karaktere), Dubuffet, még inkább Tapies ismeretét (az utóbbit már pusztán az *impasto*, a domborítás okán is), másfelől – miként Tandori Dezső emlegeti – Cy Twombly (lásd: *Négyrészes firkái* – 1968) közelebbi-távolabbi rokonságát. Szóval mindazt, amit alighanem megkövetel a *gyanakvás hermeneutikája* (Ricoeur), abban az értelemben is, amit a hermeneutikai közhely úgy fejez ki, *hogy az, amit adottnak veszünk, nem választható le az interpretációról*.

(Talán érdemes megjegyezni: Keserü nem föltétlenül hagyománytörő művész, hangsúlyosabb esetében a folytatható újra-egyénytett folytatása.)

Azt gondolom, az eltérések jelentősebbek, mint az azonosságok, noha egyazon festői problematika mentén. Fölöttébb jellegzetes kis epizód a kiállítás finisszázsán: Keserü áll egy kisebb méretű műve előtt, arról mesél, hogy a kép egy gyűjtőhöz került, valaki kétségbe vonta szerzőségét, és ő maga igazolta utólag a gyűjtőnek, hogy a mű tőle származik. Eredetileg didaktikai demonstráció volt, módszertani reprezentáció – ha tetszik – kifejezetten a tanítványok számára – a gesztus fejlődéséről-fejlesztéséről. Ugyanakkor az eredetet nem ismerő, ám a festői rafinériákra fogékony néző akár azon is eltöprenkedhet, vajon miért ébred föl benne a barokk képek *tenebrismo* emléke a gesztust tápláló nagy fekete folt kapcsán, mennyire kell alak(zat) és staffázs viszonylatára gondolnia.

Keserü részéről pedig ott és akkor kis előadás a kifejezés és a technika korrelációjáról. Gyaníthatóan egy sajátos *close reading* (szoros olvasat) jegyében.

Föltétlenül igaznak fogadhatjuk el Tandori állítását, miszerint *a művészi személyiség – mint fajsúly – bármennyire ellenőrizhetetlennek látszik, elmaradhatatlan összetevője a műnek: sugárzását érezzük*. Kissé egyszerűbben fogalmazva: lebűvöl bennünket az az áttetsző magánmitosz, amely a jelentős életművek sajátja, tulajdonképpen fölismert (teremtett?) mitémákon keresztül közelítjük meg a befogadásban. Persze, a mitémák érvényét a mitológián belül keresve; jelesül, hogy a már említett balatonudvardi sírkő motívum miként ad határozott szerkezetet Keserü llona képei jó részének: akár a formaelem egyszerű, szinte geometrikus ismétlése által (*Történes*), akár plasztikaként (*Tapasztott formák*), vagy mindössze befogadó formaként (*Gubanc*), de még a *Képződő tér* már-már architekturális világaképpen. Mellesleg a kép *építésének* szándéka a domborításokról is leolvasható (a varrotta-



sokról kiváltképpen); olykor olyan pregnánsan, mint a *Légi tájról*, de a *Villányról* nem különben. És hát még mi mindent „tud” ez a forma! A *Hullámváz* című kép mozgása – úgy tetszik – egyszerre valós és virtuális. Valós, mivel az ismételt formadomborítás az alap, amely fölött még virtuálisan a geometrikus szivárvány-nyalábok is hullámszerűen mozognak. A *Forma 3.* vászon-applikációjában nem egyszerűen egyértelmű, de provokatívan direkt nőiséget asszociál, a *Sírkövek este* fölfogható hangulatos zsánerként, a *Föld-Víz* pedig konceptualista tájkép (emlékeztetve Bak Imre korabeli grafikai kísérleteire akár). Mivel a műalkotás mégsem teljesen (olykor szinte alig) referenciális, teljes dekódolása jószereivel megvalósíthatatlan, gazdagsága kimeríthetetlen.

A mély elme a dús élet iránt hevül – fordítja Hölderlint Rónay György; ez mottója lehetne ennek az életműnek.

Keserü Ilona képeinek metaforikusságához aligha férhet kétség (némelyik képe – például a *Mandarinnégyzet* – világsémaként fogható föl), ebben az esetben pedig figyelmeznünk illik Heidegger híres gondolatára, annak megállapítására, hogy *a metaforikus csak a metafizikán belül létezik*, és hát mindenképpen ennek a fölismerésnek tudható be, hogy kerültem, inkább csak lebegtettem a közvetlen tárgyi utalásokat. Nem tárgya ugyan ennek az írásnak, utalnom viszont ennek ellenére lényeges – a tehetségen túl (*meta*) – arra a gazdag tapasztalatra, amire ez a pálya fölépült, amiből ezek a „fajsúlyos” művek születtek. Az életmű jelentős része olyan ideológiai-politikai közegben született, amely eltökélten, ostoba normatíva szerint kontraszelektálta az efféle szemléletmóddal kialakított műalkotásokat. Keserü pontosan tudta, hogy a diktatúrában a szellemi élet színe-java anatómia alatt áll; tudatosan vállalta indulása pillanatától velük a közösséget, ami ebben az esetben művészi sorsközösséget jelent. Az erkölcsi tartás valamiképpen csaknem mindig megnyilatkozik az igazi esztétikai értékben, ha másként nem, hát a könnyebb ellenállás, az időről időre fölkínált *ancilla*-szerep következetes elutasításában. Leegyszerűsítve: az alkotói személyiség, az alkotói autonómia védelmében. Keserü életműve, *kommunikatív absztrakciója* ebből a szempontból is példaszerű. Talán nem meglepő módon, innét ítélhető meg úgyszólván rögeszmés ragaszkodása az olajfestékhez, a kipróbált matériához, és idegenkedése a csupán néhány évtizedes történettel bíró műanyagfestékektől.

A művek összességében ez a kikezdzhetetlen személyiség a besorozhatatlanságban, lajstromozhatatlanságban jelentkezik: nem lehet életművét, de még korszakait sem egyértelműen stílusirányzatokhoz kötni, ami nem azt jelenti, hogy mereven elhatárolódnék a jelentékeny kortársi törekvésektől, sokkal inkább azt, hogy befogadja, a maga számára átírja, abszorbeálja ebbe a *nyitott* világba az általa használhatónak ítélt fogásokat, esetleg csupán hangsúlyokat. Még csak nem is pusztán a képzőművészetből! Szóba hozható lenne mind irodalmi (emblemikus névként álljon itt Ottliké), mind a színházi érintettség (Kaposvár legprogresszívabb korszaka), de akár a magyar új-zenei törekvések. Amikor tehát Tandori *ősanyagmozgatóként* aposztrofálja tevékenységét, akkor föltehetőleg mindezt beleérti: totális szellemi-etikai lendületre utal.

A kérdést, ha őszinték akarunk lenni, úgy kell föltenni: mit adhat át mindebből a mester? Nyilvánvaló: a tehetséget nem. Annál inkább a szellem lehetséges szabadságának gondolatát, tulajdonképpen azt, ami az alkotói magatartás megalapozásá-

ban a legtöbb biztonságot kínálja. Megint Tandorit hivatkozva – bármit „lehet” csinálni művészileg, vagyis nincs irányzat, s csak a nyitottság, az érzékenység, az evidencia foka számít. Természetesen, mivel minden művészetnek technikai-mechanikai alapjai vannak, pragmatikát, mesterséget szintén lehet tanítani. Ez utóbbit is kizárólag az anyag ismerete és a fogások, technikai ráhatások értelmében. A mesterség igazi elsajátítása azonban több ennél, mindenképpen igényli a szintézist az említett szellemi szabadságot. Rendkívül fontos, hogy a mester ne telepedjék rá a tanítványokra, ne saját magát akarja viszont látni azok munkáiban. Már utaltam rá, milyen elegánsan, nagyvonalúan kerüli ki Keserü ezt a csapdát, mennyire tágas világban képes tanítványait fogadni, késztetésekkel erősíteni az ő alkotói fölfogásától távol állókat is. A heidegger-i *legtávlatosabb pillantás* érzékeltetéséről van szó, amelyben a „látás” „belátássá” mélyülhet. De idézhetjük Kant pedánsabbnak tetsző megfogalmazását: *esztétikai jelentésben szelleminek nevezzük a lélekben rejlő megjelenítő elvet*. Ami – fűzöm hozzá – működteti a festő fantáziáját csakúgy. És ami megteremti azt az attitűdöt, amely sugalmazza a befogadónak az alkotó üzenetét, vagy akár eggyé válhat lélekben az üzenet föladóival. A kiállítás egészére pillantva érezhető: valami ilyesfélét plántálgatott tanítványaiba a mester.

Azt hiszem, egyet kell értenem Paul de Man-nel abban, hogy *az oktatás elsődlegesen nem interszjektív viszony, hanem kognitív folyamat, melyben az én és a másik csupán érintőlegesen és egymás mellett létezik*. Formáját tekintve pedig föltétlenül retorikus kommunikáció – filozófia értelemben mindenképpen. Hiszen – esetünkben is – a festészet fikcionalitását kell beépíteni ebbe a kognitív folyamatba, ami mind a mester, mind a tanítvány számára rendkívül összetett föladat. Ha a *Párhuzamok és találkozások* címet viselő katalógus csomópontjait szemléljük, nemcsak a spektrum gazdagságára kapunk magyarázatot, de a kiállítást jellemző üdeségre csakúgy, az impulzusok színességére, amelyek egyébként – indirektebb módon – Keserü kifogyhatatlan művészi ötletességére vezetnek vissza. Ismerve *Bartek Péter Pál* festői érdeklődését (sőt tudván, hogy Keserü doktorandusza volt) sem gyanakodtam összevethetőségre a mesterrel, ám a kurátor föllelte az 1967-es *Pár* című Keserü-képet, amelynek problematikája meghökkentően közeli a tanítvány négy-öt évtizeddel későbbi munkáihoz, jóllehet, a formai fölhangok (plasztikusabb, demonstratívabb testiség) változtak a mintegy fél évszázad alatt. Technikai és formai játékosságban kétségkívül rokoníthatók *Császár Gábor* finom kollázsai mestere *vidám* munkáival, ahogyan *Fodor Pál* „tükörképe” hangulati-nyelvi különbsége ellenére a 60-as évek végén született Keserü „tükörképpel”. Igazi, evidencia értékű a találkozás az 1974-es már említett *Légi táj*, valamint *Losonczy István* negyven esztendővel későbbi *Cím nélkül, ...és földi képeivel* – a geometrikus csíkfestés szférájában; az utóbbiakat a skálaszerűség frissítő rafinériája mutatja újszerűbbnek a már hagyományosnak tekinthető csíkfestéstől és jelöl ki egy lehetséges pályát alkotójuk előtt – mesteréhez viszonyítva a lemondás, a redukció szellemében. *Orosz Csaba* viszont expresszív eksztázisában hangolódik Keserü gesztus-képeire; ő az, aki nemcsak érzi a méret jelentőségét, hanem képes dinamikával megtölteni. Mind a *Szénaboglya*, mind az *Uralom* „párhuzamai” egyúttal egy autonóm, személyes képi világ fölmutatásai. Ahogyan *Tolnay Imre* applikációja (*A bárka 3.* – deszka, vászon) szintén, hogy mindössze néhány jellegzetes kapcsolódást vázoljunk – a teljesség és értékítélet nélkül. Ez utóbbiak föltételeznének valami alaposabb ikonográfiai leírást, ikonológiai elem-

zést akár a mester, akár a tanítványok munkásságát vizsgálva, érvényességüket eljövendő évek, évtizedek adhatnák meg. Alkalmasint olyan régi terminusok értelmében, mint *őskép, kép, az emlékeztetés elve* – miképpen Florenszkij javasolná. Mivel az értelmezés minden bizonnyal csak megszakítható, de nem befejezhető folyamat. Boris Groys utal rá, hogy a „minőséget” a tudományban és a filozófiában az „igazság”, a művészetben pedig a „szépség” alapján határozták meg, amiből aztán logikusan következik (ilyesfélét látunk a tanítványok esetében), hogy az igazság és a szépség eléréséhez az alkotás bizonyos szabályainak reprodukálhatóaknak kell lenniük. A föntebb említett kognitívba mindezt beleértettük.

Was aber schön ist, selig scheint es ist ihm selbst – summázza Mörike egyik versében: ám ami szép, önmagában boldognak látszik. Mondhatni: fölfénylik, hogy egy kicsit rájátszunk az *es scheint-re...*

