



## A leghosszabb út

### GONDOLATOK KÉRI LÁSZLÓ FESTÉSZETÉRŐL

Kéri László festőművészt talán nevezhetjük rejtező alkotónak is. Rendszeresen szerepel nagy, országos kiállításokon, s ezeken a képzőművészeti fórumokon – mint a békéscebai Alföldi Tárlat vagy a hódmezővásárhelyi Őszi Tárlat – rendre a díjazottak között találkozhatunk a nevével. Egyéni kiállítással ritkábban tud jelentkezni. E miatt illethetnénk a „rejtező” jelzővel. Ez azonban nem azért alakult így, mintha nem lenne elég termékeny alkotó, s híján lenne az új műveknek. Ez sokkal inkább a mai magyarországi kiállítási lehetőségek és fórumok számának drasztikus csökkenésével indokolható. Egyik legjelentősebb, összegző szándékú kiállítására 1995-ben került sor „A három T” címen a hódmezővásárhelyi Tornyai János Múzeumban. Kisebb műszámú megmutatkozásra volt lehetősége ugyanabban az évben a szegedi „B” Galériában, a következő esztendőben a hollandiai Harlemmermeer városka Galerie de Mersee nevű kiállítóhelyén, és 1997-ben a csongrádi Tiszai Galériában. 2000-ben a Matáv budapesti székházában nyílt kiállítása, mint Matáv-díjas alkotónak. Ez utóbbi, bár a közelmúltban volt, mégsem kapott akkora nyilvánosságot, hogy részletesebb szakmai elemzést készíthetnénk róla. Ezért is van kiemelt jelentősége annak a ténynek, hogy közel két-évi várakozás után, a budapesti Vigadó Galériában nyílt 2001 februárjában egyéni kiállítása a Hódmezővásárhelyen élő és alkotó festőművésznak.

Kéri László utóbbi négy-öt évben készült művei kétségtelen változást mutatnak a korábbi években készült alkotásaihoz képest. Óhatatlanul elvégezhető ez az összevetés, hiszen legfrissebb, a Vigadó Galériában rendezett kiállításán olyan műveket is láthatunk, melyek tematikája, kompozíciója még a 80-as évek derekán fogant. Ilyenek például, a „Jóbarátok között” vagy az „Illuzionista”, amelyeknek érintetlenül hagyott felületein jól megfigyelhető az a neo-manierista festői nyelvezet, mely mint Pogány Gábor találóan rámutatott, Csernus Tibor, Gyémánt László és Lakner László személyével indult, majd távozásukkal a hazai festészeti mezőnyben folytatás nélkül maradt irányzat továbbgondolásából táplálkozott. Kéri a fotórealizmus eszközeit elegyítette akkori képein egy ízes, minden ecsetvonásában frissen ható festői megoldással. Az akkor megfogant képtémák azonban nem hagyták nyugodni, s mivel a művek visszakérültek műtermébe, időnként átfestette egyes figuráit, vagy átdolgozta egyes motívumait. Újabb évek teltek el, s mivel a művész sem tudta magát függetleníteni a világtól, ő maga is változott, sőt, saját műveihez való viszonya is bizonyos változáson ment át. Ennek eredményeképpen a 90-es évek során többször is átalakította műveit. Így az a paradox helyzet állt elő, hogyha valaki azt állítaná magáról, hogy ismeri Kéri munkásságát, és különösen jól emlékszik a 80-as évek második feléből, mondjuk az „Illuzionista” című festményre, az a művet 2001 első hónapjaiban nem biztos, hogy elsőre felismerné. A művész rejtezik, és művei többrétegű világa mögé bújtatja valós arcát. Hiszen e tények ismeretében joggal kérdezhetnénk: – Akkor melyik Kéri László valódi arca? Melyik Kéri László valódi képi világa? – A válasz nem könnyű, mert az életmű belső mozgatóit, a művész legszemélyesebb gondolati közlendőit kell feltár-

nunk. Annak érdekében, hogy ehhez a legbenső réteghez eljussunk, Kéri műveiről sorban, egymás után le kell fejtenünk az utólagosan ráfestett rétegeket. Sorban egymás után fel kellene törni a művész látásmódjának, festői megoldásainak rétegeit. Melyik a valódi? Melyik az igazán érvényes felszíni réteg? A kérdés filozofikus, jöllehet a válasz nagyon is gyakorlatias. Mindig a mű legutolsó, legfelső rétegét kell elfogadni a festőművész autentikus alkotásának.

Az ismétlődő átfestések mellett van egy másik konzekvens jelensége a Kéri-életműnek. Különösen a 80-as évek második felében érvényesült erőteljesen az a törekvés Kéri László munkáin, hogy a figurális elemek mellett, azokkal szinte azonos hangsúlyal, de azokkal nem versengően, geometrikus elemeket helyezzen el a kompozícióban. Ezek az elemek általában egynemű színekben, különösebb modellálás nélkül kerültek megfestésre. Funkciójuk az volt, hogy segítsék a mű tartalmának kifejtését, vagy alátámasszák a festmény gondolati-tematikai alap gondolatát. A hivatkozott kiállításban az „Andráskereszt” vagy a „Csáklyák, tuskók” őrzi ennek emlékét. Legjellegzetesebb darabjának azonban Kéri 1986-os „Kútágas” című festményét tartom, ahol a két keskeny, egymást keresztező vonal alapformájában (mondhatni azt is, hogy jelszerű egyszerűségében) idézi csak a címbéli táji motívumot, míg a kép előterében az alföldi festészet közismert képi elemei zsúfolódnak egymásra, nem nélkülözve ezen rendezetlenségükben a választott témával szembeni szarkazmust és iróniát sem. Az 1984-es „Húzóerő” vagy az 1988-as „Fészek” című képeken e keskeny színcsíkok és képtagoló vonalak az emberi figurák kezén átvezetetté eszközökké transzformálódnak, s fokozottan engedelmessé válnak az interpretációs szerepkörük parancsoló kényszerének. Legmarkánsabb hatásterületüket e színcsíkok az 1988–89-es datálású „Aradi vértanúk” című pannó-sorozatban érték el, ahol festőnk a mártírok halálmémét jelezte ezzel az egyszerű vizuális eszközzel. A 90-es évekre ezeknek a non-figuratív elemeknek a szerepe és hangsúlya azonban megváltozott. Festésmódjukban, modellálási intenzitásukban felerősödtek, és a képépítő elemeknek szervezesebb és hatékonyabb részei lettek. Az „Unterman” című sajátos diptichonban például, a két képtáblát összekapcsoló háromszögek színmegoldásukkal nem válnak el élesen a mű többi – zömében figurális – elemétől. Ízesülésük a vertikális szerkezetű kompozícióhoz teljesnek és maradéktalannak tekinthető. Még azokon a kompozíciókon is, ahol színmegoldásukban erőteljesebb hatást szándékozott Kéri elérni, ott is olyan átmenetes, illetve árnyalatos festésmódot alkalmaz, ami a konkrét elemet a kép szerves részévé teszi, mint történik ez, például az „Esély” című festményen. Ezekből a színpázmákból, szélesebb színsávokból mára egy önálló képi eszköz fejlődött ki Kéri László munkáin. E képi motívum evolúciója nem volt látványos, sőt első megközelítésre kialakulásának menete sem tűnik magától értetődőnek. A színsávok plasztikus modellálásának folyamatában ismerte fel Kéri László annak a lehetőségét, hogy tárgyasítsa ezeket a képi elemeket. Egy hirtelen felismerés eredményeképpen jelenik meg újabb képein a plasztikus hatású sárga ív, mely az újrafestésre kerülő régebbi kompozícióiban is helyet követel magának. Az aranyló sárga fogó, vagy fogantyú – mely a sárgaréz vagy bronz bútorfogókat idézi – uralkodó képi motívummá nőtte ki magát, s esetenként jelenléte a kompozícióban annyira „helyzetidegen”, hogy a kép értelmezési lehetőségeit gyökeresen ellentétes irányokba tudja megindítani. Fricska ez minden kiállítás látogatóinak: „Nem érted miért festem azt, amit a képeken látsz? Mi érthetetlen van ezen, hiszen még fogó ~ fogódzó is van rajtuk!” Nem a néző kigúnyolására szolgálnak ezek a szinte tapintható plaszticitással

megfestett valóságrekvizitumok, hanem arra, hogy kizökkentsék a szemlélőt befogadói konvencióiból. Arra szolgálnak, hogy rádöbentsék a megszokott ábrázolási kliséket és bevett értelmezési mintákat követő „képolvasót”, hogy itt valami mással kell próbálkoznia, mert az ennyire rendszerszerűen visszatérő képi elemeknek kell, hogy legyen valami konkrét jelentése, gondolati tartalma is. Mielőtt azonban a képi fogódzók konkrét művekben lenyomozható hatásmechanizmusát megvizsgálánk, szólni kell Kéri munkásságának egy másik összetevőjéről is. Szinte közhelyszerű adalék az életmű feltárásának folyamatában az a tény, hogy bár a Képzőművészeti Főiskolán Sarkantyú Simon volt a tanára, ő választott mesterének Sváby Lajost tartja. Kéri László oeuvrejének akárcsak felszínes ismerete is megerősíti ezt az információt. Az erőteljes színek használata, a „drip painting” (csurgatásos festészet) eszközeinek alkalmazása és a torzított formájú emberi testek ábrázolása mind-mind összeköti a két magyar festő munkásságát. Azonban mindketten meghatározó mértékben hatása alá kerültek Francis Baconnak, a XX. század egyik legjelentősebb angol festőjének. Bacon egész munkássága a létbevetett ember magárahagyottságát, egyedülvalóságát és egzisztenciális bizonytalanságát tükrözi. Műveinek megfogalmazásmódja, festői eszköztára ennek a tartalmi-gondolati közlésnek van alárendelve. Kéri László műveinek esetében, bár kétségtelen a formális Bacon-i hatás, a festmények tartalmi üzenete mindig gazdagabb. Azok mindig sokkal összetettebb asszociációkra készítenek a nézőt, mint az angol mester munkái. Kéri nem az egyén önemésztő, saját gondjaitól torzult, roncsolt figuráját festi, hanem a társas lét viszonyaiban őrlődő, az egyén és egyén közötti viszonylatokban sérülő, önnön tartását megőrizni nem képes ember komplexusait. Az ő festményein viszonyok és viszonylatok közepette jelennek meg az emberek, ennek a gazdag tartalmi-gondolati üzenetnek rendelődnek alá képein a színek, formák és faktúrák. Ennek a ténynek az értelmében rögtön értelmet is nyer Kéri intenzív színhasználat. Képein az erőteljes vörösek, bíborok és kékek mindig hangulati-érzelmi állapotok festőszínei, melyek az ábrázolt emberi szituáció, a feldolgozandó-feltárandó emberi viszonyrendszer kifejezői. Ugyanígy tárható fel képeinek zárt geometriai rendet mutató kompozíciós megoldásrendje is. Olyan művek, mint az 1993-as „Pár” és „Tánc a sarokban”, vagy az 1995-ös „Nagyjelenet” jól illusztrálhatják és igazolhatják érveinket. Ez az ábrázolási elv, melyben a geometriai rendszerszerűség, az elemi formalitás és a színfoltokra redukáló festőiség vált az uralkodóvá az emberi alakokat oly mértékben feloldotta, hogy Kérinek az 1995–96 táján készült, s zömmel kisebb méretű munkáin, szinte el is tűnt a figurális. Tehetsége és adottsága alkalmassá tette volna – alkalmassá tehetné Kérit arra, hogy a látványszerűségtől elszakadó, a látott világtól totálisan elrugaszzkodó non-figuratív festő legyen. Valami azonban visszatartotta ettől. Valami, amit talán a mesélésvággyal, vagy közlési kényszerrel lehetne magyarázni. Olyan festményei, mint az 1997-es „Gyökerek” vagy a „Nyitva van az aranykapu” szinte címválasztásukkal is alátámasztják ezt a gondolatunkat. Az 1998-as „Ajtó”, keskeny, hosszúkás formátumával, és a kompozícióban elhelyezett átlós helyzetű seprűnyelével(?) lehetővé tette Kérinek, hogy ismét olyan illuzórikus tereket hozzon létre, melyeket a nyolcvanas évek derekán készült művein alkalmazott. Lebegő figurák, bizonytalan téri helyzetű, egymásba úsztatott alakok űznek vizuális játékot a néző szemével, kétségeket ébresztve a fenn és lenn valós értelmét illetően. Az 1999-es „Karikás” című képen még egy lépéssel tovább megy Kéri. Itt, egy szabadon kacskaringózó türkizes-kék vonal írja körbe a képet, s fogja szabálytalan keretbe a képfelület középpontjában összezsúfolódott emberalakokat. Feszítik, tolják a számukra adott teret, de eltorzult arckifejezésük, meg-

feszült izmaik jelzik kísérletük hiábavalóságát. A képfelület alsó harmadában, a 'karikás' nyelének ható háromszögformától határoltan egy jámbor borjú, vagy öszvér feje tölti ki a felületet. Szándékosan hagyta Kéri ebben a bizonytalan „vagy ökör vagy öszvér” állapotban teremtményét. Nem konkrét, nem az állattani besorolás volt számára fontos, hanem állati mivoltának minél jelzesszerűbb érzékeltetése, „állatsága”. Az állat szeme sötét üreg, mint a valódi oktalan állatnak, akit sorsa semminemű megváltozása nem zökkent ki állati együgyűségéből. Ő nem igényli a megrendszabályozására szolgáló karikás ostor ütéseit. Léte minősége nem változik akkor sem, ha hátára záporoznak a karikás csapásai, és akkor sem, ha annak fájdalmát soha meg sem ismeri. A karikás valójában nem is az ő megrendszabályozását szolgálja, hiszen ő tulajdonképpen csak hordozója annak. Állati mivoltában ő hozza-hordozza a fegyvelmezés eszközét, mellyel az emberi mivoltukból kivetkőzött lények kordában tartását kell elvégezni. Itt már nem az egymással viszonyba, konfliktusba vagy küzdelembe bonyolódott emberi alakok helyzetének ábrázolásával van dolgunk. Itt már minden a lélek bensőjében zajlik! Kéri az 1980-as években készült művein hiperrealista precizitással ábrázolta a rét fűszálait, a fák lombjait, a felhők pászmáit, hogy közénk lebegő figurákat és téri bizonytalanságot keltő, zárt geometriai formákat. Esetenként a tér feloldását szolgáló megoldások visszaköszönnek az 1990-es évek utolsó éveiben készült munkáin is, ám festői eszköztára, ecsetkezelési és felületképzési módja közben megváltozott. A néző nem árníthatja magát azzal, hogy a valóság egy szeletét látja egyéni ábrázolásmódban Kéri László képein. Be kell látnunk: a kilencvenes évek végére Kéri László műveiben nem kevesebbre vállalkozott, mint az emberben zajló konfliktusok, az ember lelkében lejátszódó folyamatok ábrázolására. Képeinek téri szerkezete még bizonytalanabbá vált, mint a nyolcvanas, kilencvenes évek fordulóján készült művein. Figurákat, formákat és színeket egymásba úsztató festői módszere képeinek terét, a figurák helyzetét álomszerűvé tette. Nem lehetünk biztosak azt illetően, hogy amit látunk, az a valós téri viszonyokat tükrözi-e, vagy álomszerű fiktív terek leképezéseként értelmezzük-e. Az 1990-es évek derekának teljes feloldódást sugalló műveivel szemben, mára egy új tárgyiasság kap jelentős szerepet Kéri László képein, s ez az új tárgyiasság az álomszerű téri viszonyokkal párosulva, új gondolati tartalmak kifejezésére teszi őt képessé. Az álmok, mesék és mítoszok világa, metafizikus tartalmak öltének testet ecsetvonásai nyomán. „Morzsák” című képe a magyar népmesék Kőmorzsolóját idézi, ahol a hatalmas kőtömb szürkés foltja, s a kisebb „kőmorzsák” együttese sugallja a hétköznapi lét szintje feletti teljesítményhez szükséges energiák csomósodását. Az egyik legfrissebb, „Aldozat” című nagyméretű festménye is e korszakos váltást jelzi az életműben. A sárga ív, mely legtöbb képen bútorfogóként konkretizálódik, itt sajátos ketősfonatként manifesztálódik a kép középvonalában. Felületi festésmódja kissé bizonytalanságban hagyja az embert. Vastag rézrugók lehetnek, vagy talán aranyló pikkelyű óriáskígyók? Ez utóbbit látszik alátámasztani a kép felső sávjában látható, rendkívül látványos módon megfestett kenyér képe. A kenyér, mint az áldozat tárgya, a kígyók, mint az áldozat kedvezményezettjei. Talányos kompozíció! Nem csak tartalmi vonatkozásai miatt, hanem teljesen bizonytalan, a köznapi értelmezésnek nehezen engedő téri szerkezete miatt is. Hajlamosak vagyunk azt feltételezni, hogy a világ olyan, amilyennek látjuk. S ekkor jön egy festő, akit Kéri Lászlónak hívnak, s ő olyan képeket tart elénk, melyeken látszatra minden ismerős. Emberi karok, vállak, lábak, fejek, s állatok különböző nézetből. Azután az a sárga fogantyú, az a sárga bútorfogó! Színeket látunk és geometriai formákat, melyek átértelmezésre kényszerítenek bennünket a jól



ismert látványelemek esetében is. Rá kell jönnünk: annak érdekében, hogy ne értetlenkedjünk Kéri képei előtt, nem magunk körül kell a kapaszkodókat keresni, nem a körülöttünk lévő világban kell nézelődnünk. Kéri legfrissebb képeinek megértéséhez befelé kell tekintenünk, pedig tudjuk, hogy a bölcs úgy tanította: „Befelé leghosszabb az út.”

Talány, merre vezet a belső út. Talány az is, mivel szembesülünk az út egyes állomásain. S ekkor ismét egy Kéri kép segíthet bennünket a tájékozódásban. A „Vadakat terelő juhászok” című alkotásról van szó. A mű szerepelt az 1999-es, 46. Vásárhelyi Őszi Tárlaton. Akkori állapotához képest ezen is az átfestés, illetve újrafestés nyomaival találkozhatunk. A nagyméretű, fekvő formátumú kép alsó sávjában – szinte azt is mondhatjuk – a képmező előterében, egy nagyméretű, majd a kép teljes szélességét uraló, sárga fogantyú vonja magára a tekintetünket. Olyan a hatása, mintha egy hatalmas fiókot húztunk volna ki, s abból vadak, pontosabban egy öszvér és oroszlánok emelkednének ki. A lélek lefojtott indulatai és érzelmi manifesztálódnak bennük. A makrancos akarát és a szertelen, tobzódó vágy. Fölöttük azonban két pásztorbotos emberi alak képében máris megjelenik a felettes én, mely kordában tart minden szeszélyességet és kiszámíthatatlanságot, hogy életünket rendezetté tegye. A képszéleken elhelyezkedő két alak között pedig, egy, a kép egész felső mezőjét átfogó határozott ív fölött, ott ágaskodik a következő négylábú lény. Allattani besorolása ennek is bizonytalan. Mondhatnánk azt is, hogy a mű immanens tartalma szempontjából közömbös. Hiszen ki akarná pontosan definiálni a képzeletet, amelynek éppen az egyik ismérve, hogy szabályozatlanul szárnyalhat minden viszonyok közepette! Lelkünk – mindannyiunk lelke – pontos tükre Kéri László ezen műve. Mindez talán kisé túl didaktikusnak hat? A szavakba öntött elemzés mindenképpen az, de a színek, vonalak, formák, textúrák és faktúrák eszközeivel munkáló festmény sokkal mélyebb és gazdagabb tartalmak hordozója, mintsem azt bármely nyelv elemző leírása kifejtheti. Meghökkenítő, hogy mit képes meglátni a festő, s még megdöbbentőbb, hogy mindezt velünk is látatja. Együtt suttogjuk hát Szabó Lőrincel e sorokat, melyeket akár Kéri László „Erdő mélyén” című képéhez is írhatott volna:

*be vad és érthetetlen  
és új világ vagyunk, mikor egyszerre, mint  
barlangi utazó, a belső végtelenben  
parányi szellemünk riadtan széttekint!*

*Nagy Imre*