



FÁBIÁN LÁSZLÓ

Egy életmű-önarckép

A TÖRTÉNELEM REHABILITÁCIÓS INGÁJA

Valami nem származhat a semmiből.

Thalész

Minapában jártam Dunaföldváron, örömmel látogattam meg Nemes Ferenc barátomat, akinek neve után mindössze amiatt nem teszek egyszerű utalást mesterségére, mivel bármilyen jelző vagy hozzárendelés elvonna élete, működése gazdag tartalmából. Ha ugyanis sommásan képzőművészként jegyzem, elhallgatom diplomával bizonyított mesterségét, hiszen képzett faipari mérnök, a leningrádi Erdészeti Akadémián végzett; ifjú korában dolgozott szakmájában – Mátészalkán, majd Dunaföldváron. Ha azonban mérnökként akceptálom, elhallgatom, hogy egészen kiváló folytatója apja mesterségének: az asztalosságnak: 1982 és 94 között kisiparosként kereste kenyerét. Amikor pedig bontogatni kezdem az általánosnak tetsző képzőművész besorolást, újfent jeleznem illik, hogy grafikus, hogy festő, hogy szobrász, és annyi év ismeretség után most azt is megtudhattam, hogy képkölteményeket, fotómontázsokat is készít. Összefoglalva: nem akármilyen életműről van szó; mind terjedelmében, mind pedig színvonalában egészen különleges, egyetemes mércével mérhető (sőt, egyenesen azzal illendő közelíteni!) eredményéről egy korántsem lezárt alkotói pályának. Ő maga finom eleganciával, bujkáló rezignációval nyilatkozik ez utóbbiról: *Az öregedő születési évszámom miatt egyre pontosabban behatárolható a reményelhető, alkotásra még alkalmas évek száma, így a történelem rehabilitációs ingáját figyelve próbálok az életmű-évlényemet nevelgetni még.*

Mindenesetre sosem tette ki művészetét függőséget jelentő normáknak, óvakodva vigyázott a törekeny alkotói szabadságra. Büszkén emlegeti, hogy kizárólag olyan kiállításokon vesz részt, ahová hívják, kerüli a pályázatokat is. Csiky Tibor tanítványai között talált magának rokonszenves társaságot (a nagyhatású mester kollégiumi nevelőtanára volt a technikumban), a Rend-Rendszer csoport tagja. Első kiállítása még az Almamater kollégiumában volt 1970-ben, 1980-tól a Rend-Rendszer kiállítások résztvevője.

Szellemi kötődéseit alapvetően meghatározzák mindmáig nívós tanulmányai a matematika, fizika, de még a kémia területén is, továbbá szervesen beépült ebbe a szellemiségbe mindaz a tapasztalat, amit szakmai tevékenysége során főlhalmozott, akár még a gazdaság szférájából. Elsősorban ezekre támaszkodik képzőművészeti munkásságában; inspirálják és vezetik – úgymond – alkotói tevékenységét, kijelölik és megszabják mesterségbeli igényességét. A kézművesség szigorú önfegyelme minden munkáján azonnal szembeötlő, valóban a rendszerek rendjének következetes

ségét hangsúlyozzák a találkozások műveivel. Ennek hitele csapódik le ars poeticája koan-szerű megfogalmazásában: *Az életmű önarckép is (egyben)*.

Kismonográfiájában Kozák Csaba (BayArt könyvek, 2021) stílusjelzők, besorolások egész sorát vonultatja föl Nemes Ferenc műveinek, esetleges korszakainak karakterizálására, és tulajdonképpen igazaknak is tetszenek, a magam részéről azonban – elnézést kérek az enyhén oximoronos szerkezet miatt – mindezeket egy új fogalomba szorítanám: *lírai strukturalizmusként* aposztrofálom munkásságát, nem próbálkoznék az életmű szakaszolásával. (Csupán a rend kedvéért jegyzem meg, Mengyán András munkásságának viszont egy hangsúlyos korszakát jellemezhetném hasonlóképpen.) A *lírai* jelzőt kifejezetten fontosnak tekintem, Nemes egész munkássága, még a félreismerhetetlenül ironikus munkák is (jelesül Haraszthy István szellemességét idéző triptichonja: *Jegybankszeletelő, Kamathabverő, Tözsdetömrítő*; 2014), magukon viselnek valami szemérmes, a művész alkatából fakadó érzelmi színezetet, amely éppen csak árnyalattal különbözik a kedélyességtől, sőt, ha az utóbbi kerekednék fölül, magabiztos ízléssel helyez rá szordínót – teszem azt – groteszk címadással, ahogy az már tizenkilenc évesen (1986-ban) készített *Támadhatatlan forma II.* című gyönyörű cseresznyefa kiplasztikájánál mutatkozik. Azt talán hangsúlyoznom sem kellene, milyen bensőséges (aligha lenne túlzás az etikus jelző) anyagismeret köti sorszerű anyagához, a fához, egyúttal annak mindennemű megmunkálásához. Ha egyéb nem indokolná, már ez a mozzanat involválja a *lírai* jelzőt.

És talán részben az anyagismeret, a szerkezetesség viszonylatai nyomatékosíthatják mindenekelőtt a strukturalizmus minősítést, noha esetében nem egy adott korstílust (egyszerűen szólva: a posztmodern előtti konstruktivizmust) jelent. Akár konstrukció-dekonstrukció pólusokat idézve. A világ, világunk fizika által bizonyítottan alapvető matematikai/geometria szerkezete jegyében, aminek esetleg éppen egy hangsúlyosan kidolgozott fölület kínálja magát metaforájaként. Itt csupán utalnék Csiky „fatábláira”, amelyekhez hasonlóan Nemes esetében a vésőnyomok meggyőző ritmusa, mesterséges struktúrák utalnak mind a szellemi (fizikai, matematikai tanulmányok), mind az empirikus élményre (például: fakérgék sejtelmes bordázata; ami föltehetőleg sugallta a *Térkéreg* című 2013-as hullámzó ritmusú kompozíciót). Nemes *Bomlás* című munkája (2001), sőt, a hét évvel későbbi *Bomlás II.* következetesen él ezzel a fölületkezeléssel, noha magát a bomlás folyamatát a hasítékok és virtuális kihajtásuk jelzik, azok kezdik ki a tetszetős ritmikát. Semmiféle kesernyés fölhangja sincs ezekben az esetekben a bomlás folyamatának, inkább a változás törvényszerűségére, az esemény időfaktorára utal, mi több, a változások esetleges szépségére.

A szín belépése ugyancsak azt a tudatos biztonságot mutatja, ami az egész életműről elmondható, ám ami nem föltétlen jelent keresett szigort, szakmai igényességet viszont annál inkább. Azokon a reliefeken, amelyek a szó mélyebb értelmében természetanalógiákként jelentkeznek, az alkotói beavatkozást, a kézjegyet (sehol nem adekvátabb ez a régi fogalom), a fához, mint anyaghoz igazán illő pácolás adja a színezéket, egyes esetekben akár azzal a céllal, hogy visszafogja az alapanyag markáns

(jellegzetes, árulkodó) színét, átírja az alkotói szándék. Olyan ikonikus darabokra gondolok, mint a *Szűrt hálózat*, a *Sávok*.

A színhasználat festőibb módja, amikor kompakt fedőfestéseket alkalmaz – kifejezetten az eredeti faanyag természetességének eltüntetésére, vagy a fém anyagi tulajdonságainak (ezüstös, aranyos csillogás) semlegesítésére. Számára – önvallomásai szerint – a fekete az elsődleges mondván: a fekete semmi tartalmasabb a fehéرنél, másfelől pedig a fekete és a többi szín viszonylata jóval élőbb, mint a fehéré. Persze, vannak fehér alapú reliefjei, amelyeken a mintázatot fekete applikációk teszik ki, ugyanakkor meglepő szerephez jut a kék, például a 2007-ben készült *Párbuzamos életrajzok* ritmikus oszlopain, olykor feketével (matt feketével) társítva, jószerivel mit sem hagyatkozva a hárs vagy a köris sajátosságaira. (Olyanok ebben az ikerállásban, akárha a kék a fekete asztrálistét idézné, ahogyan sokáig a kék a köztudatban a levegő színe volt.) Hangsúly – természetesen – az építmény struktúrájára esik: a hasábok összerakásának (az elemsorolás) módozatára, részint a klasszikus bronzszobrászat kontúr követelményének megfelelően, jóllehet, az illesztések ritmusa teszi mozgalmassá az oszlopot – eljátszva azok „arcéleivel”, máskor a keletkezett negatívok (értsd: lyukak) hiány-anagrammaival, hiszen ezek az ürességek voltaképpen negatív formák, amelyek híján egészen másként mutatkoznának a „teli” pozitív alakzatok. A méretes reliefek (100×70 cm vagy még nagyobb) gyakran ugyancsak diszkrét monokrómiában (fekete, kék) mutatják föl struktúrájukat. Már itt megjegyzem, hogy Nemes grafikáinak talajául ugyanígy a fekete papírhordozót (alapot) részesíti előnyben, könnyed színhangzásait, gyöngéd sátrijait azon ítéli autentikusabbnak. Michel Pastoureau *A fekete* címmel írt „látszólagos” (ő minősíti így) monográfiát erről a színről (korábban a kékről), miután – úgymond – *a fekete újra megtalálta azt a státuszt, amelyet több évszázadon, sőt évezreden keresztül birtokolt*. Lenyűgözően informatív és szép könyvében a közvetlen téma mellett ismeretelméleti eszmeváltásokra is sort kerít; fölöttébb izgalmas az a nyelvi közelítés, amely segít föltárni a fekete (és árnyalatai) mozgalmassá szimbolikáját. Mára a számos megnevezésből kettő maradt: *matt*, valamint *fényes* feketéről beszélünk, és beszélhetünk Nemes Ferenc művei kapcsán szintén. Egyébként jó ideig kitagadták a feketét (a fehérret nem különben) a színvilágból, emiatt hangozhatott revelációnak 1946-ban a párizsi Maeght Galéria kiállítási jelszava: *A fekete egy szín!* Úgy vélem Nemes munkássága még bizonyosabbá teszi ezt a harsány állítást. Utalnék arra a meghökkentő anyagválasztásra, amikor a legdurvább dörzspapírt (smirgli) választja alapnak, de gondosan átfesti fénylő feketére. Ez a *niger* – miként a középkori latin is nevezte. (Az ófelnémetben a *blach* szó jelölte, az óangolban a *blaek*.)

Különleges reflexek mozgatják azokat a fölületeket, amelyeken az elemek nemcsak oldalsó, de mélységi távolságokat szintén tartanak az alapon, miáltal rafinált, súrolófényes árnyékhatások jelentkeznek tovább gazdagítva – mondjuk – az időnként taktikus (tapinthatóan) is meglepetéseket kínáló plasztikát. Máskor meg az alapforma, a hordozó vesz föl akár szimbolikusan ugyancsak értelmezhető alakot, azon történnek meg a fölületi, színbeli manipulációk: többletjelentéssel gyarapítva

a kifejezést (*Turbulens káosz, Ötváltozós rendszer a tízes évekből*), amikor a fekete negatív konnotációkkal terhes. Azt hiszem, hogy a relief a jellegzetes táblaszerűségével óhatatlanul beidézi a klasszikus hagyomány föliratos (vésett) agyagtábláit, amelyek az üzenetek fölfejtése jobbára nyelvi akadályokba botlik; netán azok parafrázisaiképpen „olvashatjuk” esetenként Nemes tábláit szintén, ha ráérzünk írásmódjára: jeleire és *szintaxisára* (!), mindenekelőtt ritmikájára, megértjük gazdag szimmetriáit, de még az alkalmi szimmetriasérüléseket is. Egy rugós-habverős párhuzamosan és függőlegesen sorolt szerkezet (az ominózus *Kamathabverő*) kötött mozgása majdhogynem (azaz virtuálisan) a skalárterek alig kiismerhető bonyodalmaid idézi: új dimenziók belépését szokott dimenzióink helyére – úgyszólván a végtelenbe tágítva készséges képzeletünket. Pontosan érzékelhető, kitapintható varázsa van ezeknek a sejtelmes kompozícióknak – gondosan kirajzolva egy jellegzetes, következetes világgépet. Egyáltalán nem véletlen a látomás végtelenné tágítása; ahogyan az egykor sponheimi apát, Johannes Trithemius megfogalmazza a pozitív mágia (értsd: a művészi alkotás csakúgy) *abban a képességben áll, hogy fel tudjuk fogni a dolgok lényegét a Természet Fényében, és arra használjuk a szellem lelkierőit, hogy anyagi dolgokat hozzunk létre a láthatatlan Univerzumból, az ilyen műveleteknél egybe kell kapcsolnunk a Fentlevőt a Lentlevővel, és összhangzatos működésbe hoznunk. A Természet Szelleme egység, teremt és formál mindent, és az ember eszközletével cselekedvén csodálatos dolgokat tud alkotni. E dolgok a törvénnyel megegyezően jönnek létre.* (Sze-madám György idézi *Marco Pólótól Nicola Tesláig* című új könyvében.)

Méretes grafikáira (100×70 cm, de nagyobbak is vannak) mutatis mutandis ugyanezek az ismérvek érvényesek. 1981-ben egy Lantos Ferenc által vezetett képzőművészeti táborban próbálkozott ugyan szerigráfiával, ám túlságosan mechanikusnak találta a szitanyomást, kevésbé érzékenynek a szitafestéket. Azt hiszem, valamilyen módon az igazi kézművességet hiányolhatta. Főntebb utaltam rá, hogy grafikái jelentős része is fekete alapra kerül: khtónikus értelmű matt feketére. (Ez a tónus *ater* volt a latinban; belőle származtatható az 'atrocitás' kifejezés, amely örzi a fenyegető tartalmat; az ófélnémet *swarz*-nak ismerte, az óangol *swart*-ot mondott a fakófeketére. Ugyanakkor Nemes matt feketéjére Pastoureaux véleménye illik: *Ez a khtónikus fekete még se nem ördögi, se nem ártó*; talán nem kell az ő feketéit föltétlenül a halálhoz, a fenyegetettséghez kötnünk, nem a gyász színe, és nem is pejoratív. Távól azoktól a tartalmaktól, amelyek annyira fájdalmasan özönlik el Poe híres holló-versét.) Egy olyan művelt alkotónál, mint a rendkívül tájékozott Nemes Ferenc, gyanakodhatnánk talán Ad Reinhardt szkeptikus feketéire, amelyek az amerikai festőt elvezették az „utolsó” festményhez. (Bármennyire furcsának látszik, ezt az „utolsó” megelőzte Malevics *Fehér alapon fekete négyzete*, amely visszazárta a Teremtés fényét az eredendő sötétbe (a görögök öskáoszába), noha az ateista gesztust mintegy korrigálta a későbbi *Fehér alapon fehér négyzettel* – utat engedve a newtoni színekörnek.) Mégis inkább ismételtén fölhívom a figyelmet – ha egyáltalán belefér a „nulla szemiotikájába” (Brian Rotman könyvének címéből kölcsönözve a fogalmat) –, hogy bármit is állítsunk a semmiről (Wittgenstein a Nagy Semmiben összevonja szemöl-

dökét), de kiváltképpen azt, hogy a fekete semmi valamiképpen *tartalmasabb a fehér* semminél, ámbar az ófranciában pozitív is lehet a *rien* (semmi), például: *Justice amez so tôte rien* (Szeresd az igazságot mindenek fölött!). Mindenesetre Nemes grafikáit – úgy tetszik – ez a *prope nihil*, ez a semmihez legközelebbi bőségesebben ihleti: szindús apró repetíciói vagy éppen permutációi pompás lendülettel hullámoznak végig szigorú rendezettségükben a tágas fölületen. Föltehetőleg programozható lenne elgondolásainak többsége, miként azonban utaltam rá, idegenkedik a nyomat semlegességétől. Szívesebben hagyatkozik a számítógép helyett a repetitív muzsikára (főként a dobra, maga is műveli; zeneszobájában komoly együttes áll rendelkezésére), fölveszi lüktetését, ahogyan mintegy négy évtizede Nádler István Steve Reich műveit – alighanem az életritmussá szerveződött élmény bensőségségének hódolva. (Jancsik Károly hasonló szerkezeti formákkal, hullámzásokkal operáló képeire a *kvantumfodrozódások* metaforát alkalmaztam – mintegy viszonzásul a fizikusok képzőművészeti karakterű metaforáira; pl: fekete lyuk.) Gondolható, hogy ilyen aprólékos műveletben hibázhat a művész, sérülhet a minta. A gikszer, a véletlen azonban nem föltétlenül elvetendő, lehet, hogy éppen szolid korrigálása jár eredményességgel, ahogyan a természetben a hibák jelentős részének legalább akkora jelentősége volt/van a fejlődésben, a fönmaradásban, mint a törvényszerűségek pontosságának. Netán az élet létrejöttében.

A *horror vacui*, az üres fölület kitöltésének mániákussága az ürességtől, a vákuumtól riadozó iszlám díszítőművészek makacs mustáira emlékeztetnek, akik igyekeztek az űröket mintázatokkal maximálisan kitölteni, ha egyszer a vallás tiltotta az ábrázolást. Más népeknél hasonlóképpen megfigyelhetők ilyen törekvések, és ahogyan John D. Barrow megjegyzi: *az emberi elme áhítozik a mintákra és az űrök kitöltésére*. (Az űr – egyes vallási tanítások szerint – elszigetel, távol tart Istentől.) Persze, aligha mellékes, hogy a minta (de kivált a mintasorok) hordozhat szimbolikus jelentéseket, miképpen ez föltételezhető Nemes Ferenc mustráiban. (Ahogyan példának okáért Borges próbálja értelmezni a tigris vagy a jaguár mintázatát.) Relevánsnak, már-már konklúzióknak olvasom a művész összegzését (Kozák is idézi): *domináns jellegű a sorozatos hiányok vizsgálata, amely hiányok űrt képeznek, de belül mégis fontos 'események' hordozói... melyekben a lényeg a pulzálás, a lüktetés, néha rángásokkal megtörve a szabályos ritmust, noha számított rendszerekről szólnak, de valahol a belső mélységben fellelhető a harmónia*, amely – esetében legalább – akár az említett triptichon becsületos ironiájából is dereng (kvázi a nagyévtágyú fináncnöke diszharmonióját jelenítve meg a forma harmóniájában), még inkább politikai élményeit (egy részét igencsak „jeles helyen” gyűjtötte) kommentáló képalkotásában, fotómontázsai-ban, amelyek a harmonikus lélek alkalmi szarkazmusáról is jócskán tudósítanak, és mind teljesebbé, hitelesebbé formálják az „életmű-önarcképet”...

