

TÓTH CSABA

Nagy Kálmán elégikus festészetéről

Manapság gyakran elfeledkezünk arról, hogy egy festmény, egy grafika vagy szobor mögött egy ember, egy alkotó személy áll, és ahhoz, hogy a festményt, grafikát vagy szobrot megismerni, szeretni tudjuk, ahhoz előbb azt az egyszeri és megismételhetetlen személyiséget kell megismernünk, szeretnünk. Ehhez persze a műalkotás önmagában kevés, ugyanis azon egy olyan bonyolult transzformáción, átváltozáson megy át az alkotási folyamat során a személyiségkarakter, ami egy laikus számára egy bonyolult matematikai rejtvény, egy többismeretlenes egyenlet. Különösen a 20. századi művészet fejleményei után, tehát egy posztmodern korban. Az avantgárd előtti időkben ez az eligazodás, megértés sokkal egyszerűbb és könnyebb volt, mivel a képzőművészet a látható világ és megélt valóság visszaadására törekedett. A modern irányzatok alapja, ahogy azt talán a legtalálóbban a tragikusan rövid életű nagyszerű művészettörténész, Péter András fogalmazta meg a legtömörebben: a festmény többé nem tartalmazhatja egy természeti jelenség racionális ábrázolását, nem lehetnek azon a természeti formák hű másolatai, egyáltalán maga a természet, a látott és megélt valóság.

A 20. század elején tehát a képzőművészet ezen az úton indult el, és lépésről lépésre, irányzatról irányzatra távolodott el múltjától, korábbi funkciójától, küldetésétől, a földi vonatkozásaitól, vagy ahogy Heideggernél olvassuk, az igazságtól, mert egy valódi műalkotásban „az igazág működésbe jön”. Ez az új, a régit megtagadó művészet belépett a fikciók világába, ahogy egyik irányzata meg is nevezte, a szürrealitás világba. Így egy mai tárlatlátogatónak nap mint nap, percről percre ebben a virtuális valóságban kell eligazodnia, ami, valljuk be, egy olyan valóságos labirintus, amiben Ariadné mitikus fonala nélkül biztosan eltéved. A kortárs művészeti irányzatok úgy működnek, mint a multinacionális cégek, a kódolt alkotások (megszokásból nevezzük annak, mert valójában már csak márkatermékek) immár részvényekként funkcionálnak, amik a tőzsde nélkül csupán értéktelen papírok (tárgyak). Mióta a képzőművészet száműzte az Univerzum legfontosabb dimenzióját, a végtelen teret, a térábrázolást az eszköztárából, elvesztette transzcendentális funkcióját, betagozódott a kereskedelmi kategóriák közé, és üzletággá vált. A menedzsment (ku-

rátor, művészettörténész) szabja meg az innováció (alkotófolyamat, brandtermék létrehozása) mikéntjét, annak kereskedelmi útját (galériák, alapítványok, múzeumok).

A kortárs művészet körüli bizonytalansági érzésünk ebből fakad. A gyakorlat úgy orvosolja ezt, hogy a művekhez kommentárokat, értelmező szövegeket ad a néző kezébe, tehát immár nem képileg közli a nélkülözhetetlen háttér-információt, hanem fogalmilag. Minden művészeti kiadvány elején ezért találkozunk egy verbális térképpel, egy GPS-sel, ami által úgy érezhetjük, hogy a kezünkben tartjuk Ariadné fonalgombolyagját. Ez azonban nem térkép, hanem egy szótár, ami a képiséget fordítja át fogalmiságra, amit nem mindenki tud használni. Ezért van az a sok tanácstalan ember, aki csak téblábol e kortárs labirintusban.

Egy metaforával élve, a régi típusú alkotóművész élete a fa gyökérzete, művei pedig a koronája. Az eligazodás azért is különösen nehéz, mert a közhiedelemmel ellentétben a fának a gyökérzete mindig nagyobb kiterjedésű, mint a koronája – ha csak ugyanakkora lenne, akkor azonnal elpusztulna, mivel a koronától a gyökérzet nem kapna csapadékot, nem juthatna éltető vízhez. A gyökér azért nyúlik tovább a koronánál, hogy az ott terebélyesedő, szétbomló hajszálgyökereivel felszívja a nélkülözhetetlen életnedvet.

Ha a művészeti kiadványok elején az alkotó önvallomásával, őszinte élettörténetével találkozunk, amiből művei táplálkoznak, minden egyszerűbb és érthetőbb lenne. Mi is ezt tesszük most, Nagy Kálmán „elégikus festészetét” így közelítjük meg. Azért kell ismét hangsúlyoznunk ezt a jelzős szerkezetet, mivel szinte minden művével szembe-sülve hatalmába kerít bennünket egy különös érzés, egyfajta melankolikus szomorúság, valamiféle fátyolos titok, amit nem vagyunk képesek feloldani, de ami egyben oly vonzóvá is teszi alkotásait. Amíg ezt a titkot nem tárjuk fel, nem jutunk közelebb művészetéhez.

„1956-ban 5 hónapos voltam, mikor szüleim disszidáltak... NÉLKÜLEM! Árvaházban nőttem fel, majd kb. 4-5 évesen kivettek a nevelőszüleim, ahol nagy boldogságban éltem. Mindketten kollé-

TÓTH CSABA (1959) Vasszécsegy

NAGY KÁLMÁN (1956) Zalaegerszeg



giumi igazgatók voltak. Anyám az ELTE-n végzett magyar-történelem szakon, 4 nyelven beszélt! Apám mérnök volt és ezermester. Volt egy gyönyörű nyaralónk Tihanyban, amit szinte minden elemében saját magunk építettünk. 14 éves voltam, mikor a nevelőanyám váratlanul meghalt. A nevelőapám pedig elfelejtett törődni velem. [...] Egy idő után felbukkantak az eredeti szülők, visszatértek Ausztráliából, de a törvény kimondta, hogy nem kaphatnak vissza. Erre föl, ők nem írták alá a lemondó nyilatkozatot, hogy örökre fogadhasanak. Akkor én lettem volna az egyedüli örökös. Két szék közt a pad alá! Két anya és két apa helyett jött az iszonyú magány. [...] Ötévesen hallottam a HANGOT (mint Csontváry 40 évesen), festőművész lesz! Iszonyú göröngyös úton, de mégis az lettem, ha tetszik, ha nem! [...] Aztán jött egy életmentő műtét 2018. augusztus 14-én. Újra hallottam az Úr szavát: KAPSZ MÉG EGY ESÉLYT, EZT MÁR NEM RONTHATOD EL!”

Lélegzetelállító önvallomás. Feltáru az elégius hang, amit eddig nem értettünk. Nagy Kálmán festészetének gyökérzete után áramoljunk fel a koronába, a művek világába.

A *Nyílt levél önmagamhoz* (1990) kifejezi a festő életének ezt a drámáját. Reliefszerű rusztikus gesztusok szinte egy robbanás (szétvált család) emlékéit idézik meg a nézőben. A színek csak rá vannak lehelve a képfelületre. Fehér kézírással írt angol nyelvű sorok a kép alján és tetején. A drámai vallomást absztrakt expresszionista gesztusok közlik a nézővel.

Az *Ablak* (2003) egy színgazdag, mozgalmas kép. Itt a festő nem használ festőkést, amivel a későbbi munkáin gyakran találkozunk. Dinamikus, motorikus festőgesztusokból állítja össze a kompozíciót, amin több átfestett felületet is látunk. A fekvő téglalapforma három függőleges sávra osztott, utalva egy ablaknyílásra, amelyen „bejön” a világ (emlékezzünk a reneszánsz hajnalán Alberti ablakára), és a nyitott ablakszárnyakon visszatükröződik, óhatatlanul Bernáth Aurél *Ablak/Reggel* (1927) című képet juttatva eszünkbe. A kép bal szárnyán volt korábban a Nap, ezt a művész egy világos okker átfestéssel eltakarta, így végül a középső képmezőbe került, meleg nápolyi sárgában.

A *Talán megtalálom, amit keresek az Ablakhoz* hasonló eszköztárral készült festmény, de sokkal dinamikusabb annál. Talán a művész legtöbb feszültséggel teli képe. A hideg-meleg színek kiegyensúlyozottak, azonban a középütt ferde tengelyként odafestett fekete, drámai gesztus uralja a kompozíciót. Két oldalán két nagyobb világoskék folt viszont lecsendesíti ezt a drámát.

A *Santiago álma* (2006) kompozíciós szempontból a művész egyik legizgalmasabb festménye.

A fekvő téglalap balról jobbra tartó átlóján egy sötét bálnamotívumot látunk. Felette a tengert asszociáló kék mező kettős osztatú, míg az alatta lévő színesebb mező kristályszerkezetű. Mindenütt monotípiás mikrostruktúrákat látunk, növényi ornamensekkel, hajtogatott és gyúrt papír lenyomatokkal, és egy emberi lábnyommal. Korniss Dezső játszott így el ezzel az asszociációs kaleidoszkóp-hatással az *Illumináció* (1945) sorozatában. Ezúttal a gesztusok visszafogottak, egyedül a bálna testében spirálozó vonalhalmoz energikus. A *Nyílt levél önmagamhoz* képéhez hasonlóan a színvilág itt is rafináltan választékos és visszafogott. Lilás- és zöldeskékek kevés cinóberrel és narancssal, már-már rózsaszínes krapplakkal kiegyensúlyozta.

A *Red River Valley* (2010) egy kombinált festmény. Egy világossárga fekvő téglalapformába kiterítve, kicsit megdöntve egy kottalap van beragasztva. Ezen tombolnak a festőkéssel, ecsettel felrakott gesztusok, két helyen, egy fehér téglalap és négyzet formában nyugodva meg. A hideg-meleg színek aránya itt is kiegyensúlyozott.

A *Levél Van Gogh-hoz* (2016) festmény nyitja meg a festő fehér korszakát. A fehér a megtisztulás, a megigazulás színe. A négyzetes képforma a rend, a kiegyensúlyozottság, a tökéletesség szimbóluma. Egy sötét, tüzes színű alapot széles spachtli-gesztusokkal fed el, takar el, meg akar válni, el akar szabadulni tőle. Csak egy amorf, légies alak rajzolódik ki a még itt-ott kivillanó alapból. A festőkéssel felhordott fehér rácsos struktúrába a *Nyílt levél önmagamhoz* című műhöz hasonlóan energikus kézírással ír bele. Ezúttal az írás kitölti a teljes képfelületet, kicsit Frey Krisztián Iparterves korszakának képeihez hasonlóan.

A *Requiem* (2016) az életmű egyik csúcspontja. A kép kicsit Josef Albers világát idézi, habár egy szabályos négyzet sincs benne. Van benne viszont egy külső és egy belső szabálytalan négyzetforma. A külső négyzet átfestésekből, visszakaparásokból egy lecsendesített keretet ad a belső négyzetnek, ami trikolórszerűen három vízszintes sávra tagolódik. A felső sáv a *Levél Van Gogh-hoz* képéhez hasonló elfedési, elfeledési folyamatot tükröz, az alsó sávban gyönyörű középkori betűkkel kiírt „REQUIEM” felirat olvasható. A Q-t áthúzó vonalka a felső sávban előhagyott átlós vörös vonallal dialogizál, halványan utalva a halálra. Ezek között sejlik fel a középső fehér sávban egy még kisebb fehér négyzetforma, ami az összes eddigi képelemmel együtt hihetetlen megnyugvást, megbékélést sugall.

Az *Étűd* (2016) egy majdnem vízszintesen kettéosztott képmezőből áll. A felső fekete sáv szűkebb, az alsó szürke mező szélesebb, ebben látunk

egy enyhén perspektivikusan rövidülő klaviatúrát. Szinte várjuk, hogy megszólaljanak a dallamok. A két képmezőt egy vékony vörös vonal választja szét. A fekete sávban tombolnak a fehér gesztusok, szinte fröcsög a festék a felületen, a fehér-fekete kontraszt drámai. Az alsó szürke mezőn sokkal visszafogottabb ez, lágyan elmosódott fehér gesztusok, egy-egy meghagyott pollocki csurgatásnyom ad csak feszültséget ennek a résznek.

A *Hipnózis* (2016) a művész legszuggesztívebb képe, nem véletlenül került a 2019-ben róla megjelent katalógus borítójára. A fekvő téglalap két egyenlő térfélre oszlik, amelyeken összefüggő fekvő, absztrakt motívumot látunk. A fekete háttérből tüzesen izzanak, parázslanak fel a színek, gazdag, részben spontán, részben átgondolt festői faktúrákban. Ez a fajta lelki felfokozottság viszonylag kevés festményen érhető tetten a művész munkásságában.

A *Szürke álmom* (2017) egy átfestett kép, egy tudatos előkomponálásnak lehetünk a tanúi. A képcím kicsit váratlan, mivel a képen a kobaltkék dominál. A szürke csak keretmotívumként veszi körbe ezt a téglalap alakú kék mezőt. Egy vékony fekete línea választja el őket egymástól. A világoskék tulajdonképpen ráfestett szín a korábban előkészített képalapra. A kép középpontja felett egy ferde hosszúságú téglalap kihagyásaiban részben előtűnnek a korábbi festmény színei. Részben utólagosan van ráfestve néhány színeses (fehér, fekete, sárga) téglalap. A vörös szín három ponton tűnik fel, egymást keresve.

A *Patchwork* (2017) Nagy Kálmán legemblematisabb műve. Tökéletes harmóniát ad. Ezúttal a fehér a domináns szín. Az alapszínek közül a sárga légiiesen áttetsző, míg a kék és vörös teljes intenzitású. Kicsi és nagy négyzetek, fekvő és álló téglalapok sajátos konstellációja a festmény. Valahol Mondriannak állít emléket, csak sokkal lágyabb, költőibb annál.

A *Levél Van Gogh-hoz II.* (2018) láthatóan szintén egy átfestett kép. Malevics *Fekete* (1913) és *Fehér négyzetét* (1918) idézi meg. Egy világosszürke keretben látunk egy fehér négyzetet, oldottan, nem éles vonallal elválasztva egymástól. Az alap (a művész egy régi képe) festőkéssel szabályosan „szövétt” struktúrát mutat. A bal felső harmadban egy napkorongmotívum látható. Ezt a felületet festette le szisztematikusan a művész, majd a fehér réteg száradása után egy 1982-es keltezésű levél részletét írja fel rá ceruzával, ismét csak a képfelületet teljesen kitöltve.

A *Levél II.* (2018) ismét Albers festészetére reflektál, és ismét kerüli az éles, határozott négyzetes formákat. Az alap ezúttal is egy Mondriant idéző

képkonstrukció, álló és fekvő kék téglalapokból. A fehér lazúros átfestés miatt ebből nagyon kevés látszik. A kép közepén egy újabb, immár fedő fehér négyzetes ráfestés, de a négyzet közepén egyedül feltárul az első alapréteg. Ezúttal is ceruzával írt szöveg tölti ki szinte az egész képmezőt.

A *Hóolvadás* (2018) az előző képekhez hasonlóan szintén négyzetes formátumú. A fehér elfedési, eltakarási folyamat is ugyanaz. Visszakapart, majd újra átfestett fehér felületeket látunk. Itt-ott elővillan keskeny csíkokban egy kis cinóber sárga és vörös, valamint narancs, de két kis háromszög formájú vörös folt utólagos felfestés. Ugyanez áll a fekete hiányos foltokból kirajzolódó fekete téglalapokra is. A kép „köldöke”, elcsúsztatott középpontja, nyugvópontja egy kis álló világos kobaltkék téglalap. A gazdag faktúrájú fehér felület alól kivillanó pár szín valóban a hóolvadás vizuális élményét idézi meg.

A *Sailing at Night* (2018) egy fekvő téglalap, világosszürke keretmotívummal, ami egy oldott fekete vonallal van elválasztva a fehér színű középrészről. Ebben történik a „cselekmény”, egy éjjeli vitorlás emlékének megidézése. A mező alsó felében álló és fekvő, szürke és fekete téglalapok konstrukciója, egy-egy amorf formájú gesztussal feloldva. A felső, világosan hagyott részben feltűnik egy horizont, ez és a mindkét képmezőt lazúrosan átszövő világoskék áttűnések utalnak a vízfelületre. Maga a vitorla vagy vitorlás nem jelenik meg sehol, ezt helyettesíti a világos felső mezőbe írt angol nyelvű szöveg okker sötét blokkbetűkkel.

A *Navigare* (2019) és a *Csend* (2019) egymás ikertestvérei. Minkét festmény fekvő formátumú, és mindkettő két-két mezőre osztott, egy feketére és egy szürkésfehérre. Mindkettőn egy világoskék vékony sáv a választóvonal. A *Navigare* vízszintes tagolású, és emiatt egyértelműen tájképi emlékeket (ismét vízfelületet) ébreszt a nézőben. A világoskék línea a távoli horizontra, a túsó partra utal (a klasszikus levegő- és színperspektíva következtében), míg a felfele fokozatosan szürkülő képfelületen néhány enyhén sárgás pontocskával az ég rajzolódik ki, a világmindenség egyszerű és frappáns megjelenítése. Ezen a fehéren, ezüstösen csillogó felületen néhány íves bekarcolást is látunk, amelyek néhol keresztezik egymást, ami a létezés titkos óraművére utal.

A *Csend* is egy ilyen metafizikus alkotás. Az előzőnél talán filozofikusabb, mivel a függőleges tagolás egyértelműen a fogalmi megközelítésre utal. Robert Sarah bíboros a *Csönd ereje* című műve a kép szöveges megfelelője. A képen nem tudjuk eldönteni, hogy a fekete vagy a világosszürke jelenti

NAGY KÁLMÁN, Nyílt levél önmagamhoz, 1990, vegyes technika, 120x80 cm

az abszolút csendet. Mindenesetre a feketének van olyan ereje, mint amire Sarah bíboros könyve utal. A világoskék sáv ezt a két felet választja el egymástól, nagyjából 1:5 arányban. Az egyötödnyi fekete sáv érintkezésénél, a kék határvonalnál előtűnik egy tűnyi kis vörös csík, ami a csend bármikori megszűnésére utal. És akkor oda a béke, a megnyugvás, akár vége a világnak.

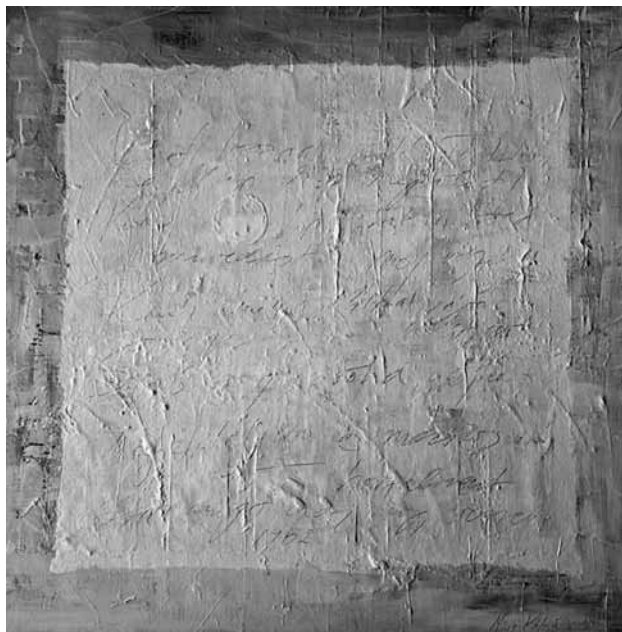
A *Feszültség* (2020) egy lakonikusan tömör kép. Egy korábbi festett alap fekete és fehér átfestésekkel drámai kontrasztra bontja szét a felületet. Ecset- és festőkésnyomok mindenütt. A korábbi képből baloldalt néhány vékony vörös sáv tűnik elő, és egy helyütt egy világoskék mezőben egy izzó napkorong maradványa.

Hamvas Béla használta a festményre a „meditációs objektum” kifejezést. Ez tökéletesen ráillik Nagy Kálmán munkáira is, hisz meg kell állnunk előttük, és el kell tűnődnünk a látottakon. Gondolatokat, érzéseket indítanak el bennünk, és azt vesszük észre magunkon, hogy keressük mindennek a titkát. Azonban sokkal célravezetőbb egyszerűen a festmények hatása alatt maradni, hagyni, hogy belénk ivódjanak, hogy életre keljenek bennünk. Így érik el céljukat, teljesítik be küldetésüket, és egyben megerősítik a művészt is küldetésében, kiválasztott, megjelölt hivatásában.



NAGY KÁLMÁN, Szirének éneke, 2004, vegyes technika, 100x140 cm





**NAGY KÁLMÁN, Levél II., 2018,
vegyes technika, 80x80 cm**



**NAGY KÁLMÁN, Hóolvadás, 2018,
vegyes technika, 80x75 cm (részlet)**



**NAGY KÁLMÁN, Mistral, 2020,
olaj, farost, 80x80 cm**

**NAGY KÁLMÁN, Navigare, 2019,
olaj, farost, 80x80 cm**

