

## UJVÁROSSY LÁSZLÓ

### Erdélyi anziksz

Nagy Pál (1929–1979) önarcképeiről



UJVÁROSSY LÁSZLÓ (1955) Nagyvárad

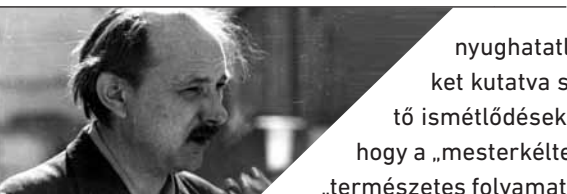
Kilencven évvel ezelőtt Szatmárnémetiben, református lelkészcsalád gyermekeként született Nagy Pál festő, grafikus, művészetpedagógus, művészeti író. Édesapját korán elvesztette, ezért nehéz gyermekkorra volt; 1935–1947 között a marosvásárhelyi Református Kollégiumban végezte tanulmányait. Piskolti Gábor festőművész fedezte fel tehetségét, és készítette fel szakmailag a városi festőiskolába való felvételire. Ott szintén kiváló tanároktól, Bordi András és Aurel Ciupe festőktől kapott meghatározó impulzust művészi és pedagógiai karrierje kezdetén. Abban az időben már érett grafikusként készít plakátokat a Székely Színház részére, édesanyját anyagilag támogatja, és magát is fenntartja. Később, 1952-ben kiváló eredményekkel szerez oklevelet a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskolán Miklóssy Gábor festőművész osztályában.

A főiskola elvégzésétől nyugdíjba vonulásáig, 1976-ig a marosvásárhelyi képzőművészeti középiskola vizuális művészetet gyakorló legkedveltebb oktatójává vált. Tanított dekoratív művészetet, tervezőgrafikát, rajzot, festészetet, metszetet, s mindenekelőtt a mesterség mellett emberi tartást, transzilvanizmust, magyar kultúrát és a köldöknézés helyett nemzetközi lapokból nyújtott tájékoztatást, amennyire a körülmények lehetővé tették. Tehetséggondozó körútjai során a falusi iskolákban fedezte fel többek között a ma Kanadában élő Pusztai Pétert, a Sepsiszentgyörgyön elhunyt Plugor Sándor festő-grafikust. Hosszan sorolhatnám azok nevét, akiknek identitáskeresése körül Nagy Pál bábáskodott. Több ismert alkotótársunk közül most csak egypárat említek, aki Marosvásárhelyről indult: a ma is aktív Bunuş Ioan (Franciaország), a Budapesten élő Elekes Károly, a nemzetközi híró kecskeméti Rajzfilmstúdió rajzoló filmrendezője, Szilágyi Varga Zoltán, a 2004-ben Budapesten elhunyt Szörtsey Gábor. Középkolásainak életre szóló alapozást adott a vizuális művészet nyelvezetéből, és már a kezdetekben bevezette őket a ma sokat emlegetett experimentális művészeti kutatásba. Emberi és művészi kvalitásai miatt nagy népszerűségnek örvendett diákjai körében. Szakmai meg egyéb tanácsok dolgában mindig lehetett rá számítani a főiskola elvégzése után is. Az iránta való rajongás valóságos mítoszt vont köréje, Nagy Pál az erdélyi művészek több nemzedékének szellemi mentorává vált. Az alma mater és benne Nagy Pál grafikaműhelye nappal oktatóterem volt, ahol a mester grafikai feladatok közben az egyetemes és a modern művészetről beszélt, és olykor – írókat, költőket elemezve – a magyar irodalomból többet nyújtott, mint az irodalomtanárok együttvéve. Műhelyét a kiváltságos diákok éjjel nyomdává alakították, ugyanis a terem sokszorosító présén nyomtatták a Zenit című irodalmi, művészeti iskolalap illusztrációit.

Tanítónk pedagógiai tapasztalatait, hitvallását a *Barangolás a képzőművészetben* című kötetben foglalta össze. Ez a könyv a mai napig helytálló ismereteket nyújt a vizuális nyelv iránt érdeklődő fiataloknak és a művészetet érteni, befogadni vágyó embereknek egyaránt. Egy művészetpedagógus alkotói eredetiségéről csak abban az esetben érdemes beszélni, ha ő maga is kreatív alkotóként kísérletezik és alkotási célkitűzései, problémái, tanulságai bekerülnek a tanmenetébe. Mivel Nagy Pál esetében ez történt, a továbbiakban is utalunk vizuális kommunikációs gyakorlatainak pedagógiai hatásaira. Az erről összegyűjtött gazdag anyag kiadásra vár. Az oktató Nagy Pálról most érjük be ennyivel. A tanárról és diákjaira kifejtett hatásáról érdemes lenne részletesen írni és egy nagy kiállításon bemutatni.

#### NAGY PÁL VIZUÁLIS IDENTITÁSÁNAK KERESÉSE

Buffon szállóigéje szerint „a stílus maga az ember”; ahhoz, hogy eljussunk az emberhez, meg kell ismernünk Nagy Pált, a művészt. Ő mindenekelőtt olyan intellektuális alkotó volt, aki az isteni szárnyas Hermészhez hasonlóan a folytonos metamorfózis gondolatát testesítette meg. Experimentális



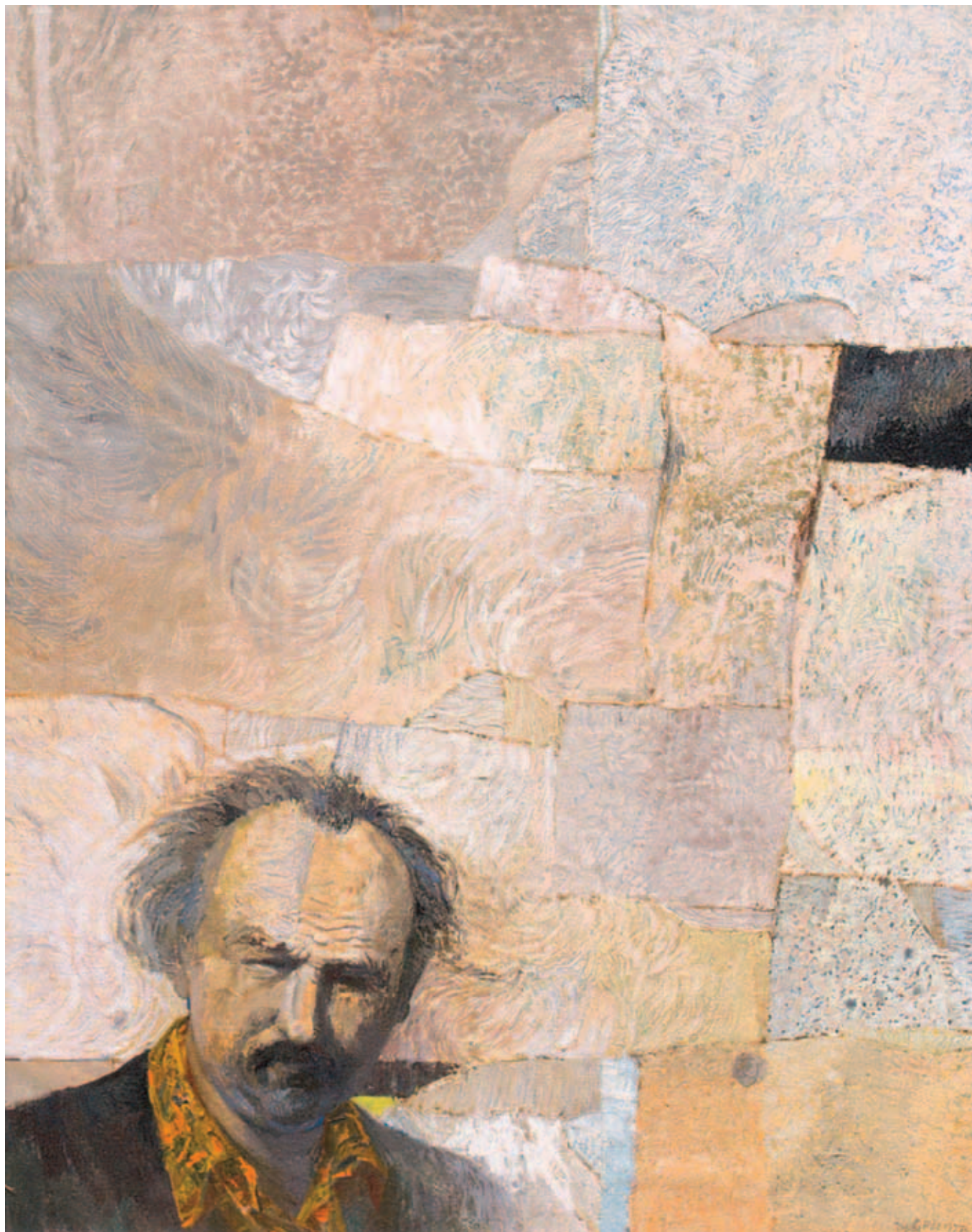
NAGY PÁL (1929–1979)

nyughatatlan volta okán örökösen átalakuló művészetében műfaji átfedéseket kutatva szárnyalt az állandó megújulás útján. Nem érdekelt a felismerhető ismétlődésekben megmutatkozó formajegyek gyűjtése, és diákjait is óvta attól, hogy a „mesterkélt kialakított” üres modorukat fejlesszék. Inkább, amint ő is teszi, a „természetes folyamat és fejlődés eredményeként” fejlesszék stílusukat. Kompromisszumok nélküli, eredeti, hiteles műveket hozott létre, és gerinces tartással viselte rövid életét. Életműve ötvenévesen, 1979-ben bekövetkezett korai tragikus halálával megszakadt, ennek ellenére számtalan remekművet hagyott ránk, ezek közül most az önarcképeit taglalom. Miért éppen az önarckép merült fel elemzésem tárgyául? A választ egyrészt Nagy Pál írásából veszem: „Az író ön-életrajza visszapillantás; a festő vagy szobrász mindig az adott helyzetben, az őt környező világgal való kapcsolatában mutatja be önmagát.” Ezek után joggal feltételeztem, hogy portréi nemcsak a megfigyelt arcvonásait tükrözik, hanem önképén keresztül saját vívódásait és formai kísérleteinek korabeli jellegzetességeit is mutatják. Másrészt az erdélyi művészek közül Nagy Pál érezte leginkább az önmagával való szembenézés késztetését, ezt bizonyítja a művészettörténeti képmások ismertető magyarázata kötetének több mint húsz oldalán és jelentős mennyiségű önábrázolása. Csodálattal jegyzi meg: „Szinte hihetetlen, hogy a látszólag egyszerű önarckép mögött hányféle magatartásforma, ötlet és művészi megoldás húzódhat meg.” A könyvében említett portréábrázolásokon túl felsorolja azokat az árulkodó jeleket, amelyek alapján a személyiségjegyek az önkifejezés során megnyilvánulnak. Ilyenek például a kép festésmódja, a kép felületén látható vonal, folt és szín, aprólékos vagy gátlástalanul határozott ecsetkezelés, a „harsogó színorgia” vagy „a puhány formakezelés” stb. Általánosságban kitér a fény és árnyék ellentétére szerkesztett képek határozottságára, ami a saját műveire is jellemző.

Tematikája az egész életművét átható természetimádat és a természeti jelenségek ábrázolása, ebben a megtett út szakaszainak határán egy-egy önismereti elemzés, „önfej” született. Elmondhatta volna ő is, mint Rembrandt, hogy csak „portrékat csinálók”. Hiszen Nagy Pál is számos önarcképet festett, és mint minden portréfestő, művében – Jean-Luc Nancy szerint – a tekintetet festi úgy, hogy az „egész arc szemmé válik”, de itt a szemről már nem mint a látás szervéről van szó, „hanem egy örökdő jelenlétről, aki lesben áll önmagára és ugyanakkor a másakra is várva”. Mint minden portré, Nagy Pál önarcképe is a festményen keresztül tovább él, örökdió az idő múlása felett, és a tekintet tükrén át saját stílusát kereső jelleméről, egyéniségéről közvetíti. Ezenfelül arcképeit nézve az éppen napirenden levő szellemi erőfeszítéseit, vizuális gyakorlatainak programját is szemügyre vehetjük. Nem kell mást tennünk, csak időrendbe szedni önarcképeit, és máris láthatóvá válnak kutatásainak főbb erővonalai.

Kezdjük az első ábrázoló időszakával, a szalmakalapos *Önarcképével* (1950), ezen a lokális színék megfigyelésével foglalkozott. Az első komolyabb portréja magán viseli a Pál Lászlót követő tájrealizmus közben szerzett *clarobscur* [clair-obscur] technika elsajátítását, szalmakalapját nézve pedig a mezei emberekkel való szimpátiáját és a festői valőrjein keresztül átsütő tehetségét. Itt említhető a *Csereerdő ősszel* (1952), az *Édesanyám arcképe* (1953), a *Kompozíció vázlat* (1956). Utóbbiban valószínű, hogy az '56-os eseményekre reagálva, a mélybarna monokróm összhangban visszafogott festői szobabelső környezetből a fény által nagy ecsetvonásokkal emelte ki az üldözött férfit. Néhány év múlva már Degas-t tanulmányozza, másolja, és az általa használt színek fokozatosan megélnékelnek.

Amíg az '55-ös portrén őszinte tekintetét lángoló arcszíne hozza lázba, addig az 1958-as világos színekkel festett arcképét a döbbenet és a csalódás kifejezése tartja feszültségben. A képek interpretálásakor ne feledjük a dátumokat sem, mert Nagy Pál politikai állásfoglalásáról érzékenyen üzent önarcképein keresztül is. 1959-ben hideg kék háttér előtt meleg szürkék kontrasztjában festette meg önmagát. Itteni arcképén a tükörtől hátrébb lépve az előbbi közelképen látott nyílt tekintet helyett a szemében megjelenik egyfajta keserű düh vagy szigor. Ez abból adódik, hogy – a fényben úszó arcfelületen levő – egyik szemé hunyorít, a másik pedig az árnyékos oldalon tágra nyílt. Vajon miért e kétértelmű kifejezés? Talán a világban való leledzés értelmére kérdez rá? Vagy az '56 utáni megtorlások miatti kiállását mutatja szándékosan, amit Dürer önarcképén könyvében bizonyított már: ha a függőleges tengely mentén kettéosztott arcot újra összeilleszti úgy, hogy „a jobb és bal fél arcokból külön-külön képet nyer”, akkor kiderül, hogy az addig szabályosnak tűnő arckép nem „részarányos” (szimmetrikus), és az önkifejezés éppen ezért lesz annyira titokzatos, határozottan egyenes és megalkuvás nélküli önábrázolás. Az eddigi arcképkísérletei a festői hivatásra való felkészülés, egyben az önismereti időszak alkotásai.



NAGY PÁL, Önarckép, 1977

## ÁTALAKULÁSOK, ALKOTÓI METAFORÁK 1960–1979 KÖZÖTT

Umberto Eco szerint az invenció mechanizmusa kifürkészhetetlen számunkra, gyakran véletlenül, képzetek ellenőrizhetetlen összekapcsolásával vagy tévedésből alkotunk metaforákat. Nagy Pál racionális alkotó művész ugyan, a „véletlen törvényeinek” használatát montázsvelvű intuícióként mégis megtaláljuk alkotásaiban számtalan helyen, főleg a részletekben. Munkáit elemezve a hatvanas évektől csak rá jellemző technikai újításokra bukkanunk, mint például a grafikus vonalstruktúrák festészetbe való beemelése. Ezt nevezhetnénk interdiszciplináris tevékenységnek is, vagy a két műfaj közti határok elmosásának, ami egyben szemléletének megújulásához vezetett. Addigi törekvéseihez képest mind színben, mind formában radikális váltást jelenített meg azáltal, hogy a képfelületet kitöltő portré háttérét vonalgesztussal fedte be (lásd *Önarckép*, 1960). A sötét foltként kezelt szemgolyó melegséget sugall, míg az önuralom maszkja csak álca, hiszen a belső képét tükröző háttér igen zaklatott. Az 1962-es önábrázolását már linóleummetszetben találjuk – ahogy a magasyomást tanította –: a kimetszett rész fehér az igen és a dúcon érintetlen felület, a nyomtatott fekete a nem. Így metszetén az igen a nemmel, vagyis a fény árnyékával együtt válik tömör monumentális egységgé. Ebben az időszakban Nagy Pál a festményein is alkalmazza képgrafikáinak kompozíciós rendjét. Ilyen *Az én városom* (1963) című linóleummetszetének kísérletező terepe, ahol kidolgozta a függőlegesen egymás fölé épített szalagkompozíciót, a frízszerű regiszteres rendezési elvet. Módszerét a későbbi években a következő műveiben tökéletesítette: *Emlékmű* (1966), *Építkezés* (1971), *Falotria II.* (1974), *Üzenet III.* (1975), *Forrás* (1978).

Rendszerető emberként kreatív magányában sokszor egy időben egymástól gyökeresen eltérő kutatásokba kezdett, így a grafikus attitűd mellett felfedezte az olajfesték pasztaszzerű felhordásának száradásából adódó repesztéses technikát, amely hatásosan érzékeltette a fakéreg faktúrájának illúzióját. Ezzel párhuzamosan, de lehet, hogy már hamarabb, jelentkezett a másik lenyűgöző találmánya: festményein a hajdani fatanulmányaiából emberi tulajdonságokkal felruházott alakzatokat formált. A korhadó fűzfákkal való azonosulásában elég korán, már a hatvanas években, a fatörzsnek a művészet ősi formáira visszanyúló, antropomorf jellegű *világfa-nő* jelentést tulajdonított. Kisugárzása olyan mértékű volt, hogy a hozzá közel állók diákkori munkáin érezni lehetett a *fa-lélek* hatását.

A fáról tudjuk: ha született valaki, fát ültettek neki, ez az életfa; a keltáknál lelkes fának mondták, amely az emberi élet mulandósága feletti örökös, a bajokkal szemben állított mágikus szimbólum. De ugyanakkor „az élet, a tudás, az idő fájának, a mindenség közepén álló, a Napot keleten szülő világfának a képe, az istennek, embernek otthont, rejteket adó, emberi módra viselkedő fa, a szerelem, a származás és a bőség jelképe”. Nagy Pál művészetében a fa inkább az idő szimbólumaként szerepel, megalkotta a *Törzsnek* nevezett fa testét (1966), ami nem más, mint egy időkapszula. Mesterkéltnek tűnik, ha leírjuk, hogy a fa törzsén levő odúban egy fiatal lány törzsét látjuk, és ezzel együtt a képbe a festő másodlagos, konnotatív jelentésű árnyakat rejtett. Amint az életfa kezdetben csemete, majd a vastag törzséről lehull a kéreg, és koporsója lesz annak, aki ültette. Mindezt festményébe beleláttni nem véletlen interpretáció, inkább a művész találékonyágának köszönhetően látjuk, amit látunk. A következő, *Én* című konstruktív kompozíciós önarcképét 1967-ből, a festő és modellje témakörből emelem ki; ebben az alkotásában a térkitöltés dekoratív funkcióját hívta segítségül. Festménye nem más, mint szín- és formakontraszt, valamint a sötét színekbe ágyazott szimultán képek egy nagyobb képben gondolatának megvalósítása. Ezt a *Duo* (1968) című álomszerű látomás követi. Ezen a feltételezett pár újabb vizuális metaforában a szerelemhálóba, vagyis egy szürke organikus képződmény üregében szőtt pókhálóba ragadt. Ez a műve, mondhatni, egy tömör, írisznyomású fametszetre emlékeztető káprázatos haiku. 1968-ból még egy fát, azaz gyökér *Gyertyatartó* drámai mementót készít, amely talán a prágai tavasz eltírása elleni tiltakozása volt. A fák összefogott rendjében pedig mintegy felhívást intézett az erőt képviselő *Szolidaritás* (1969) szükségességére. A világban történő eseményekre mindig érzékenyen reagált, így a nagy erdélyi árvíz idején két festménnyel is emléket állít az áldozatoknak. Az egyik a *Valamit visz a víz...* (1970) – az elmúlt gyermekkor pöttyös labdáját –, a másikon a megmaradt öreg fűzfák lyukacsos törzsére tapadt sáron kívül semmi sem maradt, csak az együtt érző fájdalom és az *Árterület* (1972)... a fákban testet öltött emberi tragédia megrázó szimbóluma. Még ugyanabban az évben lázba hozta a NASA földön kívüli intelligens lények számára világűrbe küldött, Pioneer-10 és -11 űrszondákba helyezett üzenete: a Földünket jelképező plakett dokumentuma. A minden idegszálával korábban élő művész experimentális karaktere a maga *Üzenet II.* című festett

változatában függőlegesen csíkozott ezüstszürke vásznon a világűrbe küldött sematikus emberpárt helyettesítve, művészettörténeti Ádám és Éva idézetet rajzolt. Egy nagy kiszáradt gyökér aljára pedig két fehér tojással meg egy kockával telelakott madárfészket festett. A fészkekben található három elem (hüllők, madarak, tojásrakó emlősök) által a földön kialakult élet ismert evolúciós útjáról közöl, s az út végén az űrkutatás és a bibliai emberpár segítségével Földünk múltját ismertette, és egyben a jövőképét is anticipálta. Az iménti szimbolikus sűrítmény újabb kutatási terület nyitánya, műfaji áthatásnak számít a plakátművészet és a festészet között.

A folytatásban azok a hetvenes években alkotott munkák következnek, amelyekkel nagy örömmre a tartományi tárlatokon találkozhattam. Innen kezdve megszorodnak a rövidebb vagy hosszabb időszakot felölelő, általam sorozatokba foglalt kísérletei. Negyvenes éveiben a legtermékenyebb időszakát élhette a művész, kísérleteinek mind számszerű mennyisége, mind egyedülálló, káprázatos szépségű gyümölcse a sokféleség szempontjából is a legizgalmasabbnak mondható. Ekkor újabb és újabb kísérleteit jegyezhetjük: az átlós és vízszintes párhuzamba húzott vonalstruktúrával felépített ábrázolási technikát, ebből született egyik legszebb olajképe, a *Zápor* (1969), aztán 1970-ben a *Zápor (Önarckép)* vagy a vízszintes irányú *Önarcképének* (1976) tusrajza.

Kutatásaiban jelentős kitérőnek számít az ideoplasztikus gyermekrajz kisajátítása. Ez akkor jelentkezett, amikor növényi stilizált elemekkel a dekoratív térkitöltést oktatta. Az 1971-ben készült *Kicsi fehér ház buja zöldben (Emlék)* című festményén az átlós önarcképének mintájára párhuzamos sávrendszerben kétdimenziós növényi eredetű mintát festett, és a buja késő tavaszi növényzet termélységének illúzióját a sötétzöldekkel érte el. Egy évvel később egy másik, *Lombhullás* (1972) című tájképén vízszintes dekoratív szalagmintával az őszi színek csodálatos kavalkádját festi meg. Ellenben mindkét képen enyhe dimenzióváltással az első képmezőbe fényel és árnyékkal kivitelezett fákat helyezett, ráadásul még az első képben az ábrázolás szabályainak ellentmondva egy kicsi lebegő fehér négyszögű házat is állít. Ezzel a dualista szemlélettel izgalmas eklektikus képvilágot hozott létre – kár, hogy nincs folytatása.



NAGY PÁL, *Önarckép (plakáttér)*, 1970-es évek; *Zápor (Önarckép)*, 1970



A következő váltás egy sajátosan pop-artos technika segítségével, az újságfotó oldószeres frottázs eljárásának felhasználásából született. Ezekben a művekben, mint minden alkotásában, az utánérzést szándékosan kerülte, és még a parafrázisoktól is idegenkedve szigorúan törekedett saját élményének hiteles visszaadására. A fenti nyomtatási módszer Nagy Pált hozzásegítette ahhoz, hogy a fotografikus dokumentumot a képhordozóra átvigye és a festői képbe ültesse, ezáltal újabb horizontú szemléletet tárt közönségre elé, így hozva közelebb az erdélyi befogadóhoz a pop-art irányzat legfontosabb értékét, a művészet és az élet kapcsolatát.



**NAGY PÁL, Zúzmarás önarckép, 1973**

**NAGY PÁL, Téli ragyogás, 1978**





**NAGY PÁL, Zápor, 1969**

**NAGY PÁL, Köd, 1973**





Kötetében ezért is tartotta fontosnak idézni Robert Rauschenberg gondolatát, amely biztosan erősítést adott Nagy Pál hitének: „A festészet egyaránt kapcsolatban van a művészettel és az élettel. Sem az egyiket, sem a másikat nem lehet megragadni többé. Megpróbálok hát a kettő között keletkezett üres térben dolgozni.” Nagy Pál, korlátozott szabadsága okán, életterét kétszeresen üresnek érezhette, hiszen életéből vett reflexióit csak bújtatott metaforák által tudta hírül adni. Sorozatának az *El nem küldött képlevelek* (1970) címet adta, ezért kétem, hogy készítésének éveiben sokan láthatták. Különböző bonyolult montázsok ezek, műfajuk ikonográfiáját a már említett vízszintes szalagsíkú struktúrák határozzák meg, azzal a kivétellel, hogy most az alaprajzolatot találmra kiválasztott folyóiratképek frottázsnymata adja. A lap teréből különvált hangsúlyos kiemelései – megjegyzem, mintha kék-piros, 3D-s szemüveggel készítette volna őket – többnyire szép lányok, gondolom, hogy elterelje a figyelmet az írott szövegről. Nézzük meg közben a kézzel rajzolt lap tipográfiáját: többnyire Szilágyi Domokos, Palocsay Zsigmond, Marin Sorescu verseiből idéz sorokat: „A játék kezdetekor csak az asztalra helyezett gyertya lángja világít **áramkorlátozás... VIGYÁZAT! CSISZOLATLAN atomkór! ÜVÖLT A KÓRUS** dobhártyám belereped, alleluja **tapsolunk HURRÁ! HURRÁ! HURR HURR**. Holnap is nap lesz. Holnap folytatódik. **csak csöppenkint az életet. Fölrázzák használat előtt.** SZÁMOLD CSAK ÖSSZE BARÁTIDAT ŐSZINTÉN, de **NE TÉVEDJ, KIKET TÉVESZTETÉL ÖSSZE.** Hosszú keresgélés vezetett el ide, pedig már-már bezárult a kör, Emlékezz vissza **SOKAN SEGÍTETTEK KIÁBRÁNDULNI. ŐRIZEM A SZEMED MERT NEM VOLT MÁS CSAK EGY** utálatos kritikus aki tudta. Nehéz megállapítani hol végződik a közepén beszakított kátrányszínű szigetelőszalag. Pont **ÉN NEM** a mások szeme láttára akarok élni! **FONTOS.** Az ajtón ezek a betűk olvashatók: **IDEGENEKNEK TILOS A KIMENET.**”

Bizonyára nem sérteném meg azzal, hogy minden idők legnagyobb erdélyi átváltozó alkotójának nevezem. Eddigi frottázsképeinek ismeretében már úgy érezzük, kiismertük, de újabb és újabb rejtélyes meglepetésekkel áll elő. A meglepetések közé sorolom az újságfotót felhasználó *Vama Veche* (1969) című, vízszintes sávokban egymás fölé rendelt kompozíciót, a leomlott fa-



lon levő rácsozott *Vakablak* (1971) kereteibe épített tizenkét életmetaforát – a bölcsőtől a korporsóig –, a Petőfi emléket: *Székelykeresztúrtól Fehéregyházáig* (1972), az *Aszályt* (1972) és az ugyancsak ezekben az években megalkotott *Önarcképes plakáttervét*. Nem beszélve a korát megelőző, kuriózumnak számító munkájáról: szüette deszkákról magasnyomással grafikai lenyomatot készített, és ezt a színek adagolásával organikus absztrakt képpé komponálta. Ezzel az *objet trouvé* gondolatának grafikai változatát – talált grafika – alkotta meg. Az elismerés sajnos mindig elmaradt.

Térábrázolásainak kezdeti tájképeihez majdnem minden évben visszakanyarodik, nem hazudtolva meg analitikus természetét, alkatát: zúzmarát, úgynevezett fehér téli képeket festett. Hihetetlen színérzékenységgel, aprólékos műgonddal és türelemmel alkotta meg a *Zúzmará* (1969), a *Téli erdő* (1970), *Zúzmarás önarckép* (1973), a *Köd* (1973), a *Zúzmará* (1976), *Önarckép júdáspénzsel* (1976), a *Havazás* (1977) című festményeit. Ezeket 1977-es remek *Önarcképében* összegzi. A következő alkotások, habár nem önarcképek, ugyancsak a hetvenes évek termésének kimagasló portréi, amelyeket lehet, hogy azért festett meg, mert az arcráncok struktúrája elindította benne a szubjektív formaalkotás izgalmát, és akár a *Bozótjain* levő vonalkereszteszódések, itt is az időszűdő személyiségek rajzolt karakterének lényeges kifejezőeszközei: *Kós Károly* (1971) arcképe, *Egy ember* (1976).

Sokirányú érdeklődése olyan kísérleti kalandokhoz vezette, amelyeknek alkotási folyamatait már nem tudta befejezni. Ilyen volt a furnérozott felületek fényérzékenyítése (*Önarckép*); hogy ezekből mit hozott volna létre, azt már sohasem fogjuk megtudni. A másik a sokat ígérő, kifestőkönyvszerű pauszpapír *Önarckép* (1978). Az arcon belül hat számozott vonallal körülhatárolt foltot látni, talán interaktív módon kellett volna színeznit, szitanyomat-terv? vagy az Andy Warhol által ismert *Csináld magad (Tájkép)* mintára Nagy Pál önironikus önarcképe? Ez is talány marad, mint megannyi kísérlete. Az op-art bővületében is folyamatos kutatásokat végzett, ide tartoznak azok a vizuális gyakorlatok, amelyek főleg a művészetpedagógia területén váltak hasznossá számára. A nyomdai sokszorosítások közül az ofset is foglalkoztatta, jelesen a raszterpontok rendszeréből kialakított optikai képet tanulmányozta. Ennek eredményét, a két művészet, az op-art és a grafikai eljárás kifejezési fúzióját linóleummetszetekben kivitelezte (*Önarckép*, 1976 táján).

Élete végén bukkanunk a legtöbb darabból álló, *Buja formák* (1975–1979) című rajzsorozatra. Ennek kivitelezésére a háromdimenziós térbeli testek ábrázolására alkalmas speciális rácsrendszerrel talált ki. E struktúra segítségével az Erősz energiája által motivált női testek gömbölyded hajtalaiban a szép kategóriáját hozta képbe. Ellenben a nagyszámú rajzolt vonalstruktúrája között megtaláljuk a '78-as *Önarcképét* is, amely inkább a Thanatosz energiájára hallgató, önpusztító énjére hasonlít. Ez a rajz kivételes módon némileg ellentmond a buja vágynak, de Freudtól tudjuk, hogy a kétféle ösztön, a nemi és a halálösztön viselkedésünkben folyamatosan jelen van, ugyanis minden személyiség működésének meghatározói. Ezt az utolsó kísérletét ma generatív művészetnek is nevezhetnénk, hiszen Nagy Pál előszeretettel alkalmaz egy általa talált önálló rendszert, ami mozgásba hozta a fantázia játékának vonalvezetését. Általa, a művész útjának következetes végső állomásán, az említett testek rajzai olyanok, mint amit a fába addig beelátott, csak most a végén tisztán, szimbolikus jelentés nélkül, a síkbeli vonalrácsot elhagyja, és a felületen túl egy virtuális térben szövö, fonja, alakítja testeit. Szűcs György szerint: „mint a népmesében, a testek itt is vannak, meg nem is, fel is vannak öltözve, meg nem is, csábítóak meg nem is”, erotikus látomások meg nem is, csak illúziók.

Amint láttuk: minden önarcképe komolyságot, vívódást, magával szembeni elégedetlenséget mutat. Az egyetlen, amelyben látni lehet Nagy Pál szellemességének igazi ragyogását, olykor cinikus, sziporkázó humorral megáldott melegségét, mindig jókedvű játékos karakterét, a halála előtt, 1979-ben készült, pasztellel rajzolt *Önarcképe*. Szellemi kisugárzásával hatott a marosvásárhelyi képzőművészeti iskolából kikerülő nemzedékekre, így hosszú távra befolyásolta az erdélyi experimentális gondolkozást a mai és már elhunyt kortárs művészek körében. Ars poeticája is követendő: „Megkísérlem megláttatni a szépséget. A szépség mindig az, ami a dolgokban emberi, ami az emberben a természetből való. A szépség mindig más, mert az ember mindig a legújabb arcát ismeri fel a természetben. Ezt megláttatni – mindig új kísérlet.”

