

G. KOMORÓCZY EMÓKE

## A labirintus bejárása

Nagy Pál vizuális művészete

Nagy Pál valóban nagyívű pályát futott be: műveiből a XX. század egyik legérdekesebb intellektuális művészenek pályaképe bontható ki. Kezdetől fogva érdekelték az alkotás elméleti problémái (is); mondhatnánk: teoretikus szemlélettel közelített a művek világához; a század formateremtő törekvéseit, műfaji újításait (amelyeknek aktív részese volt) értelmezte, kommentálta. Tanulmánykötetek sorában vizsgálta, vizsgálja a modern művészet alapjait és létmódját; rendszerezte, rendszerezi új műfajait, az alkotói szemlélet változásait s a hagyomány határait feszegetőtágító törekvéseit (*korszzerűség/kortárs irodalom* – munkanapló, 1978; *„Posztmodern” hírdomszögelési pontok: Lyotard, Habermas, Derrida*, 1993; *Az irodalom új műfajai*, 1995; *Az elérhetetlen szöveg – Prae-palimpszeszt*, 1999; *A virágnak agyara van* – korábbi és újabb tanulmányok, 2005). Az avantgárdot nem korstflusként fogja fel, hanem az éppen érvényben levő tradícióval konfrontálódó művészi magatartásként (ugyanis többféle tradíció van; minden művész a hagyomány más-más rétegét tekinti érvényesnek a maga törekvései számára). Teoretikus írásaiban a modern művészeti jelenségeket, és a reneszánsz óta új s újabb hullámokban jelentkező poétikai megújulás különböző stációit összefüggő rendszerként látatja. A tanulmányok zöme a modern művészet és filozófia egymást mélyen átható „rokonságáról” tanúskodik.

Alkotói személyisége egészen kivételes a tekintetben, hogy mindaz a hihetetlen mennyiségű és mélységű ismeret, amelyet tudatos kutatómunkával, illetve személyes tapasztalatszerzése során felhalmozott, visszahat művészi gyakorlatára, és fordítva. A maga korában él (ahogy Kassák mondta: „Éljünk a mi időnkben!”); ugyanakkor nem szakad el gyökereitől, az európai és nemzeti múlttól sem. Mélyen ismeri az ósi és a görög művészetet, a protestáns zsoltár-hagyományt, a reformáció irodalmát (nemhiába érettségizett Sárospatakon), az erdélyi emlékiratírókat; élvezettel forgatja Szenczi Molnár Albert, Bethlen Miklós, Kazinczy, Széchenyi műveit. A művésznak – véleménye szerint – az egész művelődéstörténeti hagyományt ismernie kell; újítása akkor hiteles, ha tisztában van vele, mihez képest újít. A múltat a *jelen* szemszögéből értékeli. Hangsúlyosan felhívja figyelmünket arra, hogy a XX. század bonyolult társadalmi-politikai ellentmondásai váltották ki azt a valóság formálására, illetve egy új, virtuális valóság teremtésére irányuló alkotói magatartást, amely Kassák indulásától, a tízes évektől kezdve egészen napjainkig szinte minden nemzedéket magával ragad. Az ifjúság természetes, konvenciók elleni lázadása a művészi lázadással felerősödve egy formabontó, ugyanakkor új formákat teremtő attitűdöt alakított ki, amely konok következetességgel szembeszegülve az elfogadott művészeti hierarchiával haladt a maga kísérletező útján. Természetesen, az időközben „megokosodottak és megfáradtak” (amint azt Kassák mondta volt) egy idő után lehiggadtak, s feladván újító lendületüket, belesimultak a már elfogadott struktúrákba. Nagy Pált viszont – a Magyar Műhely alkotóival együtt – az új

utak keresésének vágya ösztönzi mindmáig. Meggyőződése, hogy minél ellentmondásosabbak az életviszonyok, annál bonyolultabb a művészet – az életre adott reflexív válasz, amely segít eligazodni a valóság „labirintusában”, s utat nyit a jövő felé.

A modern művészt – az ősihez hasonlóan – „varázslónak” tartja, aki a semmiből teremt: új égtájakat nyit meg az emberi gondolkodás előtt, „kikémlelve” azokat a lehetőségeket, amelyeket az új technikai eszközök (a számítógép, videó stb.) kínálnak számára. Nagy Pál rendkívül fontosnak tartja az elektronikus irodalom kialakulásához vezető út ábrázolását, a vizuális költészet műfaji sokféleségének bemutatását. Az audiovizuális kommunikáció sajátos válfajaként elemzi a happening, performansz, költői akció különböző formáit, hangsúlyozza, hogy az akcióművészet eredete (is) a régmúltban keresendő (rítusok, beavatási szertartások, kultikus ceremóniák, lovagi tornák, misztériumjátékok stb.), s bemutatja újabb formáit az első dadaista-futurista varietéktől egészen John Cage 1952-es „ős-happeningjéig” (a 4’33” *csend* című kompozícióig, amelytől egyenes út vezet a *Fluxushoz* (1960–78). Ekkor virágzanak fel az avantgárd új műfajai (akcionizmus, mazochizmus, francia újrealizmus, neo-nomadizmus, fónikus költészet stb.). 1961-ben hozza létre Hermann Nitsch az Orgia- és Mysterium-színházat, ahol a mazochista akciók a krisztusi szenvedést, a mártírium vállalását szimbolizálják („imitatio Christi”). A ’70-es évek végén Jean Jacques Lebel bevezeti a „direkt költészet” fogalmát (a happening helyett), s megalapítja a Polyphonix alternatív művészeti fesztivált, amelynek rendezvényein rendszeresen részt vesznek a Magyar Műhely alapító atyái s a körükhöz tartozó ifjabbak közül többen is. Az USA-ban, majd Európában, sőt Közép-Európában gombamód szaporodnak az alternatív pinceklubok, kamaraszínházak. A ’80-as évek óta a nagyobb amerikai és európai egyetemeken már tananyagként oktatják az új vizuális médiumok felhasználási lehetőségeit a művészetben. A lézer-művészet, a holográfia, a fényművészet, a telekommunikációs, transzmissziós, illetve videó-kommunikációs akciók mára már az egész világot meghódították.

A Nagy Pál főművének tekinthető *Hampsteadi semmittevők* a Magyar Műhely kiadásában 1968-ban, franciául pedig a Denoel Kiadónál 1969-ben jelent meg. A francia irodalmi közeg hatására (Joyce, Proust regény-technikai megoldásaival megismerkedve) úgy érzi: nem „történetet” kell mesélnie (tradicionális formában), hanem azt az életérzést, benső tudatállapotot (szorongást, létidegenséget) kell megjelenítenie, amelyet a modern életviszonyok kiváltak benne és általában az emberben. A valóság nem pusztán az empíria síkján megtapasztalható külső objektivitás; sokkal fontosabb a valósághoz való *személyes* viszonyunk, a tapasztalás során bennünk lejátszódó érzelmi-tudati folyamatok megjelenítése. Nagy Pálban ekkorra már egyértelműen tudatosult: nincsenek „tipikus” helyzetek, se „tipikus” hősök. A kisregényben több lehetőséget kínál fel hőseinek (sőt az olvasónak is). A munka nélkül tengődő, éhező, „semmittevő” előtt 3 lehetőséget nyit meg: 1. nem eszik semmit; 2. felolvass magának a szakácskönyvből; 3. iszik egy pohár vizet. Ő a 2. megoldást választja, így az elbeszélés ezen a nyomvonalon halad tovább. Az alternatívák másutt is felbukkannak, s az olvasó dönthet: befejeződjön-e (legalábbis számára) a mű a hős halálával, vagy folytatódjék tovább? Nagy Pál élesen elhatárolja szerzői énjét hőseitől (aki pedig bizonyos értelemben alteregója), elidegenítő módon mutatva be őt; vergődéseit látva az olvasóban sem ébred részvét iránta, így nem is él át katarziszt (ahogy Camus vagy Sartre hősei esetében sem).

Az indítás szabályos belső monológ látszatát kelti: az elbeszélő *én* egyes szám 3. személyben „mesélni” kezd önmagáról: London egyik külvárosában, Hampsteadben francia órákat ad idősebb angol és amerikai hölgyeknek: „alig tudok valamit angolul, azért jöttem Angliába, hogy megtanuljak. (...) Nem vagyok francia, de a kiejtésem jó, évekig éltem Ranciaországban”. Ugyanez az önbemutató – némi változtatással – többször felbukkan a kisregényben, s végül is ez zárja le: a szerkezet tehát körkörös, a történet folytatható (lenne) a végtelenségig. A cselekmény két szinten zajlik: a hős monologikus tudatáramában gondolatok peregnek; miközben az író, meg-megakasztva ezt a folyamatot, 3. személyben szenttlenül beszél hőse viselt dolgairól, nagy kihagyásokkal, filmszerű ugrásokkal, tér és idő dimenzióinak felbontásával, éles sík-váltásokkal. Tipográfiai eszközökkel is fellazítja a szöveget: üres sorok, sőt oldalak, hol szöveghány, hol oda nem illő szöveg-betétek, többször ismétlődő szöveg-darabkák, a tudatfolyamban görgetett gondolat-foszlányok, eseményfragmentumok szerepelnek. A linearitásnak nyoma sincs; az apró mozaikokból az olvasónak kell „kihámozni” a történetet.

Tulajdonképpen megrendítő, amit hősünknek el kell viselnie (nincs elég tanítványa, éheznek, nem tudja lakbérét fizetni; idejét többnyire a Hampstead Cemeteryben, a városrész régi sírkertjében tölti, ahol olvasgat, novellákat ír; de nyomorúságában már-már kéregetésre szánja el magát, és kilátástalan helyzetében a későbbiekben egyre drámaibb helyzeteket él meg). A megjelenített életanyag természetesen bizarr fikció (hősünk novella-kezdeményei kurzívval szedve kiválnak a főszövegből); de a bennük feltárló tudatállapot – az ember elidegenedése a világtól s végül önmagától – jellegzetes XX. századi élmény. Sartre *Emelygés* című regénye állapotrajzát idéző visszatetsző leírásokkal érzékelteti az író a lélekre lassan ráakadó undor, fullasztó közöny bénító hatását, a hőse teljes lényét betöltő iszonyatos csömört. A francia *nouveau roman* szenttlenül ábrázoló eszközeivel élve, tárgyilagosan jeleníti meg az egész pokoli szituációt, amelyből nincs kiút. Az érzékek sötét labirintusának foglyaként vergődő hőst gyötrelmes álmok, hallucinációk, kényszerképzetek kínozzák; s mint Kafka Gregor Samsája a zsigerekig hatoló szorongás állapotában, már-már feladva személyisége utolsó támpontjait, önmagától is eliszonyodva egyfajta „állatias”, lefokozott létbe süpped. Mégis marad – hiszen nincs más választása.

A kisregényben érdekes szerepet játszik a *Costa Munos*ban épp ez idő tájt zajló forradalom. Részben mint vágykép ködlik fel: hősünk képzeletben barátjával, Johnnyval hajóra száll, s mintha már ott is lennének, büszkén mondja: „megmentetük a felkelést”. Másrészt viszont partra szállásukkor kiderül: a forradalmat leverték; nem térhetnek vissza oda többé. E betét-részben több egyértelmű utalás van a magyar '56-ra: álmokképek, a rádióban elhangzó hírfoszlányok („Győzött a forradalom. Az országban tanácsok alakultak, a diktátort száműzték, szobrát ledöntötték és apró darabokra törték (...) kalapáccsal, vésővel estek neki, egy álló nap, egy álló éjszaka verték” stb. stb.). Érdekes a hős viszonyulása a forradalomhoz: a leverése miatti rémálmaival összekeverednek a szexuális gyötretés kínjai, amelyeket – úgy érzi – képtelen elviselni. Vergődését, nyugtalan forgolódását az író tipográfiai eszközökkel is érzékelteti: nagy kihagyásokkal mondat- majd szó-töredékek, betűhalmozatok, végül csak szanaszét guruló betűk jelzik: nincs tovább... A szétesett szöveg fuldokló segélykiáltásként hat; a szétszórta betű-bokrok vagy magányos betűk mint hörgés törnek fel belőle: „a vér minde nhol szi vá rog az érhá lóza ton iszonyú kfn

a vér végi gfo lyik görcs ök le szé dül elvá gódik is meret len ny el ven yzen...” (és így tovább). A kisregény tehát a biológiai szférákban lejátszódó, a zsigerekig hatoló vegetatív élmények megörökítésével érzékelteti azt a végtelen kiszolgáltatottságot, létbizonytalanságot, amelyben az '56-os emigránsok vergődtek, míg rá nem találtak (egyéni) útjukra. Mintha kisebbsajta apokalipszist éltek volna át a forradalom leverésekor, majd menekülésük közben, amit a *János jelenéseiből* vett utalások jeleznek („Azokban a napokban keresik az emberek a halált, de nem találják meg azt, és kívánnának meghalni, de a halál elmegey előlük”).

Mindazonáltal az egész kisregény szögletes zárójelbe van téve: a szerző mintegy kimetszi a megjelenített történetet az életfolyamatból, mint egy kis szurreális valóság-darabkát. Előtte is *volt*, utána is *lesz* még Élet; de az már másmilyen. Ilyen gyötrelmek *után* nem lehet többé folytatni semmit úgy, mintha mi sem történt volna. A keretben megjelenített, biztonságosnak tűnő polgári életforma (a hampsteadi kert, a rózsák, a gyönyörűen berendezett otthon, ahol a bájos fiatal úriasszonynak francia órát ad a nyelvtanár) tovaillant örökre. Nagy Pál a hampsteadi „kaland” megörökítésével mintha nemcsak a hagyományos írásmóddal szakított volna, hanem végérvényesen leszámolt a rendezett, kényelmes élet vágyával is. A továbbiakban fenntartás nélkül beleveti magát a bizonytalan írói létformába, s elszakadva a tradíció biztos támpontjaitól, nagyszabású „kísérletezésbe” kezd. A *Hampsteadi semmittevők* ilyen értelemben a magyar irodalmon belül mérföldkövet jelent a modern prózaszerkezet kialakítását illetően, messze megelőzve az időben a 70/80-as évek hazai „próza-robbanását”, a „Péterek” jelentkezését. Széttöri a linearitást, s nemcsak a struktúrát alakítja át, hanem magát a nyelvi szerkezeteket is. A Joyce-i montázs-technika alkalmazásával a különböző valóság-szintek között lebegteti a cselekményt, s erősen naturális (mondhatnánk: szürnaturális) eszközeivel sokkoló hatásokra törekszik. Nyelvi ficamai, kreatív szóképzései, a hangok (betűk) játékos görgetése, a szöveg tipográfiai átrendezése, a nyelvi normáktól való eltérése mindmind a magyar próza megújítását készítik elő. A Magyar Műhely hazai olvasói, a Műhely kezdeményei nyomán felnöve új nemzedék a 80-as években már mint „anyanyelvét” ismerte (és használta) azokat a metódusokat, amelyeknek születését épp Nagy Pál szövegformálásában láthattuk az elsők között.

Az 1971-ben keletkezett *Monologium* még erőteljesebben nyit a „kísérletező” irodalom irányában; feltehetően a 60-as években a Sorbonne-on hallgatott Mallarmé-szemináriumok is hozzájárultak ehhez. Jagues Scherer professzor előadásait hallgatva – aki 1957-ben rendezte sajtó alá Mallarmé kéziratait, az ő eredeti utasításainak megfelelően – Nagy Pált egyre inkább foglalkoztatják a szöveg tipográfiai alakításának kérdései, s miután ekkorra már Papp Tiborral együtt elsajátították a nyomdász-mesterséget, maguk is kísérletezni kezdtek a technikai lehetőségekkel. Nagy Pál a „szöveggyűjtemény” alcímet adja új művének, amelynek nincs se „eleje”, se „vége”. Az olvasó mindkét irányból elindulhat; bár egyik felől 132 (számozatlan) oldalt talál, a másik felől csak 12-t – s az üres oldalakon vastag fekete téglalap-alakú keretben a szerző neve. Az első szöveg (*totenkammer*) az utolsóval (*nyílt tér*) mintegy keretet alkot; de ha „hátról” kezdjük az olvasást, akkor a kötet végén (vagyis az elején) ugyancsak a *nyílt tér* záró sorait találjuk, fejjel lefelé. A szöveg így mintegy megkettőződik, a szavak kivonulnak a térből, s a szó szétrombolásával lassan el is halnak – marad az üres, néma papírlap. A borító mindkét fele egyforma

– maga a cím is mindkét oldalon szerepel (fekete alapon fehér betűkkel, illetve fehér alapon fekete betűkkel). Az első és hátsó lapon a fülszöveg is megegyezik – ezáltal a könyv egésze a körkörösség képzetét kelti. A *művészkönyv* – mert annak szánja a szerző! – így többféle alternatív olvasási sorrendet kínál, ami a szövegek közötti kapcsolatrendszeret dinamikussá teszi; az egymás mellé rendelődő olvasatok együttese adja a műegészt.

A szövegalkotási mód is eltér a korábbi művektől: Nagy Pál egyfajta utalásos jelrendszerrel bevonja szöveg-világába más, általa fontosnak tartott alkotók műveit; nem „vendégszövegek” beépítésével, hanem az adott mű bizonyos elemeinek sajátos felhasználásával. A *totenkammer* Robbe-Grillet *Útvesztő* című regényéből merít; a *les adieux de fontainebleau* körkörös cselekménye ugyancsak Robbe-Grillet *Tavaly Marienbadban* című filmregényét idézi. A történet mindkét esetben nyitva marad; a *love’s bitter mystery* című Joyce-palimpszeszt az *Ulysses*ből átvett szövegfoszlányokból építkezik. Nagy Pál a magyar múltból – mint alkatát alapvetően meghatározó hagyományból – is merít: Apáczai Csere János előtt tiszteleg (*A földi dolgokról*), Weszprémi István felvilágosodás-kori orvostörténeti munkáját kommentálva a latin nyelvű töredékek közé rejti saját gondolatait (*w-variorum*); Bethlen Miklós végrendeletét idézve fejezi ki saját vágyát („testét hazahozzák” – *omnis dies omnis hora*). Az egyik legérdekesebb szöveg mégis a *Conrad Ferdinand Meyer kiadatlan útinaplójából*, amelynek alcíme: *határesetek*. Részint Határ Győző-betétekkel (a *Pepito és Pepitából*) tüzdeli tele, másrészt pedig búcsút mond benne a romantikának (amire a C. F. Meyer *Asszonybírójából*, C.Mörrike *Prágai utazásából*, valamint Ovidius *Római naptárából* átvett vendégszövegek utalnak). Ez az 1971-ben írt mű tehát „határkő” saját munkásságában. A montázsszerűen összeállított darab bizonyos narratív elemek szeriális ismétlődésére épül; kronológiai rendet egyáltalán nem követ, és számos képzőművészeti utalás van benne. Az írás egyébként sok önéletrajzi mozzanatot is tartalmaz (a család Nyugatra menekülése 1944-ben, majd hazatérése; az ’56-os határátlépés stb.). A nyitva hagyott zárlat az olvasóra bízta az utak és lehetőségek továbbgondolását, s a félbeszakadó (elhaló) szöveg továbbépítését. Sok nyomdai jel és egyéb vizuális elem is beépül a műbe. A kötetzáró *nyílt tér* kifejezetten arra utal, hogy a szerző nem azonosul korábbi munkáival, sőt bizonyos értelemben egykori önmagával sem: „szöveg-azonosság sincs: előről hátra megy a szöveg, megfordul, kínlódik, befulladás”.

Kékesi Zoltán Nagy Pálról írt kismonográfiájában (*Médiумok keveredése*, 2003) különös jelentőséget tulajdonít a C. F. Meyer *kiadatlan naplójából* című szövegnek: a szerző itt „az epikai világalkotás újfajta lehetőségeit (...) szöveg és fikció viszonyának átrendezésében”, az újszerű elbeszélés-technikai megoldások kiaknázásában látja. „Míg a képi elem alkalmazása (a Neptunium-sor beillesztése) a ’70-es évek képi nyelvű kísérleteit vezeti be, a narratív síkok szövevényes egymásba fűzése, a különböző fiktív világok határainak feloldása, az elbeszélői »képzület« felszabadítása, az irodalmi, képzőművészeti, vallási, természettudományi és történelmi tudásrendszerek játékos keverése (...) a 90-es évek hazai törekvéseivel rokonítja az elbeszélést”. Azaz mintegy megelőlegezi a „posztmodern” felvirágzását (52–53). Nagy Pál tehát a vizuális irodalom irányában itt teszi meg az első lépéseket, amelyeket aztán a *Magyar Műhelyben* folyamatosan publikált képszövegek sora követ. Többévi kísérletezés után születik meg a *SadisfactionS* (1977): négyzetméternyi nagyságú,

téglalap-alakú papíron szétszórt, több képi középpont köré szerveződő szöveg, amelyet többrét hajtvá egy címlapként megtervezett borítékban, illetve papírhengerben összecsavarva tesz közzé. A képi elemekből építkező tekercs valódi műtárgy, könyvtárgy, szövegobjektum. Rendező elve a bipolaritás: a hétköznapi valóságból kiindulva feszegeti élet és halál kérdését; spirális alakzatban mindjobban forgó szöveg, amely mintegy leképezi a sperma-robbanást: egy középpontból kilövellő, majd aláhulló szóeső. Érdekesség, hogy Bajomi Lázár Endre a Világirodalmi Lexikon *de Sade* címszavának megfogalmazásánál illusztrációként e kompozíciót használta.

Nagy Pál vizuális költészete tehát a *Magyar Műhely* 1971/72-es irányváltásával párhuzamosan bontakozik ki. A lapban közzétett alkotásai mindinkább kísérleti jellegűek: megjelennek a labirintus-alakzatok, a permutált, kihagyásos szerkezetek, egyre fontosabb szerepet kap a vizualitás. 1974–84 között keletkezett vizuális szövegei az 1984-ben kiadott *Journal in-time* című költői albumban kapnak helyet. Az album mint műegész könyvészeti tulajdonságaival is hat. Az oldalak változatos tipográfiai megformáltsága, belső harmóniát sugárzó tisztasága, a variábilis grafikai megoldások (üres fehér mezőben sajátos „rendben” elhelyezett vonalak, sorok, szövegtöredékek; behatárolt terek, rácsok, arcok a rácsok között és mögött, egymásra montírozott emberi figurák, fényképek stb.) sugallják: „a szó elfogódott / a szó félrelépett / a szó szótalan”. A végtelen Térben, a Kozmoszban, csillaghullásban (fekete alapon alázuhanó fehér betűk, illetve fehér alapon cikázó-mozgó-villogó fekete ábrák), hegyvidékszerűen feltüremkedő, jelzésekkel teleírt meggyűrt lapokon, labirintus- és sugár-alakzatban elrendezett sorok épületegyütteseiben az emberi lét Teljessége iránti szomjúság fejeződik ki. Nagy Pál úgy formálja, válogatja eszköztárszerét, hogy az a befogadást is megkönnyítse; azaz „ne okozzon észlelési, felfoghatósági, nyelvi stb. problémát”, s „a mai technika csodái között magát törpének érző, politikai elnyomásnak, vak gazdasági erőknél kiszolgáltatott, szorongó ember önbizalmát úgy adja vissza, hogy megtanítja gondolkozni, játszani, alkotni, önmagán uralkodni” – amint azt *Az új művészetben* hangsúlyozza (in: *Kassák Emlékkönyv*, Bp. 1988.).

S valóban: vizuális szövegmontázsai rendkívül tág teret hagynak az értelmező fantáziának. Tudatosítani kívánja bennünk, hogy bár eltorzult világban élünk, a művészet segítségével mégis megélhetjük a Teljességet, s életünket magasabb dimenzióból szemlélve, megteremthetjük belső harmóniánkat.

Az album élén álló kompozíció (*zolderdó*) – szándékosan torzítva az ékezetet – az „elsivatagosodott” természetet idézi meg. „Fordított világ” alakult itt ki – a XX. században az élet alap-trendjeit *Doberdó* (amire a zolderdó tudatosan ráírmel) határozta meg: „az erdő volgye sivatag”; ezért „dőre igyekezet” itt minden törekvés, amely a (természeti) világ helyreállítására irányul. „Vihar – villámlik – villanyóra”; „másodállásokat tornyoz a vihar a domberdőre / doberdóra”. A kisvonal azóta is a „sebe sült / sebe sótlan kiskatonák ezreit szállítja”; „malom zokog mint pokol tornáca”. A kompozícióba angol és francia nyelvű szövegrészletek is beépülnek (amint a többibe is); ezzel jelzi a költő: valójában a XX. században *lepusztult egész Európa*, s az I. világháború maga alá temette a szellemi Teremtő Erőt. A *Városok* ciklus még fokozottabban felerősíti ezt az élményt. A vizuális tabló bal sarkában H betűjel (Hungária), s itt is fájdalmas-ironikus szövegvariációk: „Hungarocsellet szigetelt háztető” a fejünk fölött, „féktávolságon belül folyik a csel/e patak”, s „elár/v/ult gyerek a fák alatt” – valahogy minden nagyon megromlott körülöttünk. A költő

hiába töpreng: „lesz-e méz? máz?” – (fel kell ismernie: „a játszma vége” közel (utalás Beckettre). A „sokknyomozó történelem” csak azt fedez(het)i fel, ami a jelenhez: a „végjátékhoz” vezetett, de megoldást ajánlani nem tud (kommentárok a Jelenésekhez).

Az *acheneni pályaudvar éjszakai képe* az atomizált élet, az elárvult, magukba forduló arcok döbrent, feloldhatatlan idegenségét, a kapcsolatteremtés lehetetlenségét árasztja magából: „létüres tér előregyártott tetemek sír szélén álló fiatalok trehányás bevégeztetett”. Lelki halottak és valóságos holttestek, őrtorony, szögesdróttal körülvett kopár terek: ezek mind a XX. század ismerős tájai. A *Házkutatás emlékezetemben* ciklus töredékes képsorokat, emlékrögöket villant elénk a múltból: apja-anya, a gyermekkor mozaikfoszlányai, pisztolyos ember az ajtó mögött, élelem és ruha nélküli rohanások az óvóhelyre, rémálmodok és rémfelriadások, háború, '56, végül az elhagyott otthon, „és ami mindig hívogat: az elmulasztott utolsó vacsora”.

A kötet egyik legizgalmasabb és legnagyobb szabású kompozíciója a József Attila emlékére készült, majdnem húszlapos *imágó! (elaborintus)*. Azaz: a labirintus lebontása, a József Attila-problémával való szembenézés. Ami voltaképpen a „felnőtté válás”, a realitásokkal való birkózni-tudás kérdése. Egyetlen szellemi ember sem kerülhette meg e században a kérdést: vagy az Abszolútumhoz ragaszkodik (s akkor szükségképpen eljut az öngyilkosság gondolatáig); vagy elfogadja a realitásokat, de velük szembeszállva, tőlük függetlenül magát, amennyire lehetséges, kiküzdí és megőrzi belső autonómiáját (ezt tette Kassák; Nagy Pál ezért tartja vonzóbbnak a kassáki szuverenitást, mint József Attila eszme-hívó fanatizmusát). „A világnak agyara van”, idézi Kassák elhíresült sorát; a világ tehát – a Szépség álarcában – ellenséges, támadó velünk szemben; ha nem tudunk védekezni ellene: végünk van. József Attila nem tudott. A világ-labirintust le kell győznünk: belső önvédelmi kört kell kialakítanunk magunkban vele szemben, vélekedik Nagy Pál Kassák nyomán. Épp ezért e vizuális kompozíciót ars poétikának, s egyszersmind ellen-ars poétikának is felfoghatjuk: az óriás-labirintusban elveszetten tévelygő József Attila a XX. század költőiségének szimbóluma. A kegyetlen és közömbös világba „kivetetten”, mint lélekvesztőben imbolyogva, keresi a védettebb pontokat, sóvárog az „anyaméh” melegsége-otthonossága után. Nagy Pál magát a labirintus-szindrómát állítja elénk szuggesztív képszerkezeteivel, a legkülönfélébb labirintus-alakzatokkal, s Paolo Santarcangeli szövegeiből összeszerkesztett montázsai azt a boldog lelkiállapotot mutatják fel ellenpontként, amely „a mágikus mindenhatóság boldog káprázatában élni” fogalmát jelenti. Voltaképpen ez a „regressus ad uterum”-élmény, ami a férfinak szerencsés esetben megadatik. „A magzat szívesen maradna továbbra is az anyaméhben ámde kegyetlenül a világba helyeztetik mint a világnak virága mint a szép híves patakra mint a lélekszerv lélekvesztőbe ül”. A József Attila-szövegrészekből és a Ferenczi Sándor-féle pszichoanalitikus eszme-futtatások foszlányaiból összeállított kompozíció telítve van filozófiai utalásokkal (Platón, Protagórasz, Hermes Triszmegisztoz, János Jelenései, Nietzsche, Santarcangeli, Heidegger stb. vendégszövegei). Nagy Pál azt sugallja: az emberélet voltaképpen a kezdeti (gyermeki) boldog mindenhatóság-érzet és a valóság állandó konfliktusainak színtere. Vagyis az öröm-elv és a valóság-elv konfrontációjából születik meg az, akivé egy idő után leszünk.

Nagy Pál az „imago-mágia-tipográfia-topográfia” eszközeivel, az egymásba torkoló labirintus-modellek felmutatásával érzékelteti: nem a labirintusból való szabadulás a végcél (ami csak a halál árán lehetséges), hanem a labirintus bejárása: „a felderítő

út a gondolkodó agy tekervényein, a tudatalatti rejtett homályos járataiban a nyelv Ariadné-fonalával". József Attila, Nagy Pál értelmezésében, útközben fennakadt „a Semmi ágán”; hazájától nem „fizetséget”, csak megaláztatást kapott. Azóta folyvást „börtökben dübörög a vonat a Gát utca és a józsefvárosi teherpályaudvar között”, egy véres főt görgetve maga előtt; s a költő „kéz és lábtalan”, „világtalan” lohol „a Mindenhatóság boldogító káprázatában” álmai után. Példája „nem követendő”; mártíriuma mégis főhajtást vált ki a „krisztusi kort” túlélő utódokban. A labirintusvariációk záró képében a költő „talpig feketében” fejet hajt a nagy előd előtt, elismervén: „kora zseniális lélekszerv-mérnöke”, akinek nemcsak emlékét, de műveit is élesztgetnünk kell, „hogy fehéren derengjen” árnyképe mindazokéval együtt, akik nem tudták elviselni a labirintus elviselhetetlen zártságát, és nem voltak képesek keményen szembenézni felnőtt módjára a valóság kemény törvényeivel.

Nagy Pál szemléletében továbbá a labirintus nemcsak az „életveszélyes bolyongás”, hanem a „kellemes időtöltés” színtere is lehet: felfoghatjuk betűláncnak, rejtvénynek, szójátéknak, találós kérdésnek stb. A vizuális költészetnek tehát ilyen szerepe is van: a szöveg *kiülő* képére irányítja a figyelmet, s míg annak megfejtésén értelmezésén töprengünk, feloldódik bennünk a szöveg-sugallta tragikum-érzet. Kultikus ábrák, kő-írásjelek, ősi szerszámok, őskori kövületek kelnek életre az albumban. A múltból, amely „idők mélyébe vesző kaverna, emberszabású barlanglakók üzenete” árad felénk hihetetlen energiával; minden tárgy, jel az „emberiség-folyamatba” ágyazódva kapja meg értelmét, jelentését. Talán a mi lepusztult korunk is magában hordja a diadalmas megújulás ígértét? Vagy egyre sivárabb lesz minden, amint azt a *táj (hiányzó figurával)* ciklus sugallja? A 14 képszövegből álló kompozíció-sorozatban az írás és a háttér (fehér lap, fekete betűk) viszonyának folyamatos átalakításával kapcsolódnak egymáshoz az egyes darabok (s nem a szöveg elemeiből állnak össze a képek). A fekete-fehér kontraszt-hatás a világ ellentétekből álló dichotómiáját érzékelteti; a két alapszínre redukált valóság a „visszavont létezés” riasztó leegyszerűsödését fejezi ki. Mintha a „fekete lyuk” máris elnyeléssel fenyegetné mindazt az értéket, amit évezredek kultúrája felhalmozott.

A záróciklus (*kézről kézre*) mégis jelez egy kis reményt: ha a mai elkorcsosult világ el is pusztul (mint ahogy már több civilizáció összeomlott), a kultúra talán tovább él, hidat teremt múlt és jövő között, stafétabotszerűen nemzedékről nemzedékre továbbadva a bizonyosságot: „az Ige testté lett”. Bibliai szövegrészletek, francia és magyar betűsorok, Mallarmé-, Maurice Roche-, Ady-, Kassák-, József Attila-vendégszövegek kanyarognak-kavarognak a kinyílt tenyér-sorozaton és a háttérben; a „négykezes” egymásba fonódó ábrája sugallja: talán még nem vész el minden. Az albumot záró alkotói „üzenet” alternatívákat mutat fel: konzervativizmus/előrehaladás, dogmatizmus/szabadgondolkodás, individualizmus/közöségi tudat, nemtörődomség/felelősségvállalás (és így tovább). Rajtunk múlik, melyik irányban indulunk el; „s bár a helyi adottságok erősen befolyásolják döntéseinket, ezekre a világméretű kihívásokra egyetemes érvényű válasz keresendő”. A kötetet záró önportré-sorozat a szerzőt kedvelt tevékenységei közepette mutatják, nyomdagépek, tipográfiai eszközök, számítógépes képernyők társaságában. Ezek Nagy Pál életének mindennapos, meghitt „kellékei”: otthonosan érzi köztük magát, mint ahogy az urbánus létben is. Az utolsó fotó a nyüzsgő város dinamizmusát érzékelteti: hatalmas házak, száguldó autók a háttérben. Előttük zsebre tett kézzel



áll a költő, arcán magabiztos, derűs nyugalom; az örök mozgásban-változásban az egyetlen biztos pont: ő maga.

A kötet francia nyelvű változata (mint könyvészeti remekmű) 1994-ben jelent meg, ugyancsak a *Magyar Műhely* kiadásában. Itt már egybegyűjti időközben készült francia nyelvű vizuális munkáit is. Az albumban láthatók azok a videogrammák, fotogrammák is, amelyeket a szerző egy-egy videó-képszöveg megállítással a képernyőn lefényképezett, tehát digitálisból újra analóggá alakított. Könyve autonóm műalkotás, amelyben kép és szöveg egymás hatását erősíti; s így még azok is értik, akik számára a szöveg nyelviileg nem hozzáférhető.

Nagy Pál tehát hosszú időn át könyv-tárgyban, könyv-egységben gondolkodott; nyilván Mallarmé: *A kockadobás nem győzi le a véletlent* inspirációjára (a kötetet a szerző eredeti utasításai szerint a *Magyar Műhely* jelentette meg első ízben). Mallarmé a könyv alapegységének nem az izolált oldalt tekintette, hanem a két könyvoldal *együttesét* (mint scripto-vizuális egységet). A dupla oldal percepciója újszerű olvasási folyamatot indít el: a szöveg-részek (szavak, szó-csoportok) elhelyezése nem lineáris-síkbeli, hanem térbeli; helyük a szöveg logikája szerint változhat (így többféle olvasatuk lehetséges). Az üres oldalrészek kiemelik a szöveget, s nagyobb hangsúlyt adnak a gondolat és a kép együttesének: a szöveget egyszerre kell nézni-olvasni, tehát *együtt* kínálja a képzőművészeti és irodalmi élményt. Nagy Pál mindkét albuma ennek megfelelően készült, így organikus egésznek (corpusnak) érzékeljük őket. A vizuális szövegalbum voltaképpen médiumként, a szemiotika eszközeivel szemantikai sugallatokat közvetít.

A '80-as évek derekán, végén Nagy Pál már a könyv kereteiből való kilépést fontolgatja, figyelme egyre inkább egy viszonylag új technikai eszköz, a videó felé fordul. Úgy véli: a hangzás-látás-térbeliség-jelentésség szintézisét a videó jobban megvalósíthatja, mint a könyv. Szombathy Bálint kritikája a *Journalról* (*Új Symposium*, 1987/11–12.) is jelzi, hogy a könyvformátum nem megfelelő a fenti szintézis megteremtésére; erre sokkal alkalmasabb a mozgóképek, amelynek „irodalmi felhasználására a »műhelyesek« már tettek is kísérletet” egy videó-folyóirat (a *p'ART*, azaz *Paris-ART*) indításával. Nagy 1988-ban felvázolja programjukat (*Új médiumok, új művészetek*), amelyben hangsúlyozza: a *p'ART* a videó-kínálta lehetőségeket kiaknázó műhely; benne a videó-kliphez hasonló, de szövegközpontú művek, interjúk, a művészeti élet hírei stb. jelennek meg. Az írott szöveg új esélye: kilépni a könyvből; a tipografikus irodalom mellett „a képernyőn megjelenő képszöveg, az elektronikus írás, az elektronikus irodalom” egyre nagyobb jelentőségre tehet szert. A videó-folyóirat „minden olyan alkotásnak teret ad, amely a hagyományos kifejezőmódokon, azok műfajain túl az új médium, a videó lehetőségeit kihasználva keres új megjelenési formákat.”

A *p'ART* szerkesztésében Nagy Pál (mint lapszerkesztő és tipográfus) mellett több művészeti ág képviselői is részt vesznek: Albert Pál irodalomkritikus, Dávid András filmes, a francia és a német televízió munkatársa, Major Kamill festőművész, Matolcsy Eszter zenész, Molnár Katalin író („civilben” számítógépes), Somlósi Lajos fotóművész. Így tehát valódi „összművészeti” teljesítményre vállalkoznak. Az 1990. márciusi duplaszámban feldolgozzák a *Magyar Műhely* történetét;

ez mindmáig a legteljesebb és leghitelesebb kép folyóiratuk indulásáról, törekvéseikről, a hazai és a világ művészetében játszott szerepükről. A p'ARTnak összesen 9 száma jelent meg; az utolsó, az összevont 10/11. szám már nem jutott el az előfizetőkhez, nyilván anyagiak híján (minderről bővebben lásd: *él/életem* III.k. 51–60.).

Bár Nagy Pál úgy véli: az irodalmi videó inkább a könyvvel, mint a filmmel rokon, az új műfajt mégis „többdimenziós”-nak tartja, hiszen „a hagyományos könyvszerűség megbontásának lehetőségei a könyv szemiotizálásától egészen a könyv kinetizálásának különféle módozataiig (...) a könyvtárgytól a képszalagon rögzített szövegig, sőt az irodalmi performansz rögzítetlen műfajaiig terjednek”. Épp ezért kilép a könyvkeretből: „Ez után a könyv mint olyan egyelőre kiszorult fróji munkásságomból – emlékezik. – Minden időmet videó-képszövegek és kisebb-nagyobb formátumú vizuális lapok készítésének, performanszok kidolgozásának szenteltem. A fesztiválokön és kiállításokon való (személyes vagy kazetta-közvetítette) részvétel is rengeteg időt vett igénybe; a könyvből való kilépés bizony bonyolult és hosszan tartó folyamatnak bizonyult” (uo. 60.). Ekkor már Nagy Pál a legeredetibb és leghatékonyabb műfajnak a képszöveget tartja. Legsürgetőbb feladatának éppen ezért az új médiumok, technikai eszközök-kínálta lehetőségek kiaknázását tartja: ha a művész egyszerre több irányból „bombázza” a befogadói tudatot, talán könnyebben kialakul értő / érdeklődő közönsége. Úgy véli: fontos, hogy „az autonóm művészet átalakulása, adaptálódása a XXI. századi felvilágosodás, az újítás, a kísérletezés, ugyanakkor a fokozatosság és folyamatosság szellemében menjen végbe”. Sajnálatosnak tartja, hogy az elektro-akusztikus zenei stúdiók, jól felszerelt vizuális műhelyek a kultúr-ipar érdekcsoportjai kezében vannak mind Nyugaton, mind Keleten, és nem alakult ki a megfelelő terjesztői hálózat sem.

Nagy Pál mélyen meg van győződve arról, hogy a jövő az „anyagtalan”, vagyis „anyag-független” elektronikus művészeté. Az *irodalom új műfajai* című könyvében (1995) teoretikus felkészültséggel és naprakész tájékozottsággal mutatja be a vizuális költészetben belüli gazdag műfaj-skálát (konkrét vers, képvers, vizuális szöveg, képszöveg, vetített szöveg, vizuális performansz, videó-grafika, videó-performansz stb.). Az elektronikus művészet jelentőségét abban látja, hogy a számítógépen készült képszöveg (komputergrafika) a videóval szövetkezve a virtuális világba való behatolást teszi lehetővé, s így közelebb visz bennünket a mikro- és makrokozmosz játékos felfedezéséhez. Ő maga 1980–95 között 7 magyar és 7 francia nyelvű videószöveggel számos európai és amerikai modern művészeti fesztiválon vett részt; repertoárján leggyakrabban az 1985-ben készült francia nyelvű *Métro-police*, illetve a magyar nyelvű *Phoné* (1988), valamint a szintén francia Derrida-parafrázis (*Secret*, 1992) szerepelt. Itthon talán a legismertebb munkája a Bruno Montelsszel közösen forgatott képszöveg (*Autodafé*, 1995), amelyet az ELTE Informatikai Intézete hatalmas, korszerű számítógépen sikerült „titokban” digitalizálnia.

A *Métro-police* eredetileg francia nyelvű szövegtárgy volt (később magyar nyelven is elkészült). Egy városról tudósított, amelynek alaprajzát hamuval festették a földre, körvonalai meghatározatlanok (jelképhálózata a kör és a négyzet elemi képzetétől a napváros, az égi város és az eszményi állam asszociációs köréig terjed). Az 1984-es *Journalban* az *imágó!*-sorozatban szerepelt mint képvers; az 1985-ben készült videó-művészeti alkotásban mint nyomóforma, illetve mint látható / hallható szöveg; majd az 1994-es *Journalba* is bekerült mint képszöveg. A szövegtárgyon a város

valójában csak távoli körvonalakban látható, oldalnézetben; maga a szöveg pedig felülről nézve a betűkből bontható ki, így a város valamiféle alaprajza is kivehető. A videó-változat (melynek alcíme: *Journal in-time IX.*) a nyomóforma először oldalról, az utolsó kockákon pedig, egy tükör segítségével, felülről látható. A képsort itt ritmikus zajok kísérik, amelyek hol lábdobogásra, dobpergésre, hol vízcseppegésre, óraketyegésre, hol szívverésre, esetleg gépi zöreire emlékeztetnek. Kékesi Zoltán kitűnő elemzésében (i.m. 82–89.) a képszöveg önmagán túlmutató összefüggéseire hívja fel a figyelmet: a szöveg a *nyelv emlékezete* körül forog, méghozzá kettős értelemben: a nyelv által magában foglalt emlékezet, vagyis a dolgok *tapasztalásának* nyelvi emlékezete; illetve a nyelv *fönntmaradása*-megőrződése értelmében. Tehát a város egyrészt a nyelv *allegóriája*, a wittgensteini felfogásnak megfelelően („nyelvünket olybá vehetjük, mint egy régi várost, mint zezugos térséget utcákkal és terekkel, régi és új házakkal; az egészet egy csomó új előváros öleli körül, egyenes és szabályos utcákkal és egyforma házakkal”); másrészt viszont a nyelv *szimbóluma*, maga is emlék. „A »szimbolikus« értelmezés a várost képzeletbeliként mutatja be, emlékként vagy álomként, az »allegorikus« értelmezés a pusztá test gépies működésével azonosítja. (...) A szöveg – amely a videón több, egymásra rétegződő, egyszerre hallható hang előadásában is megszólal – szintén összekapcsolja a szervesen, külsőleg nyomként, valamint a hangként, beszédként felfogott nyelvet”. Kékesi magát a címet is többértelműnek tartja: a metropolis közismert jelentésén túl a *Métro* egy betűtípus neve, a *police* pedig régebben a betűk tárolására szolgáló rekeszt jelölte; így a két szó összekapcsolása a kész elemekből a betűk, képek, hangok, szavak „ragasztására”, azaz: a mű collage-szerű felépítésére is utal. A nyelv tehát mint „város” szabvány szerint készült, kész („előre gyártott”) mozgó elemek folyton átrendeződő együttese. A felvételsor lassan felépülő, majd ismét lebontott képek egymásutánjából áll össze („a szövegtárgytól az ólombetűkből összerakott szavakon keresztül a *Métro-police* látható és hangzó szövegéig halad, majd ismét visszatér a szövegtárgyhoz”).

A *Phoné* a görög Persephoné kettősségének játékára épül (félét az Alvilágban tölt, félét a napvilágon, mint fényt árasztó természetistennő). Történetébe a homéroszi Déméter-himnusz szövegfoszlányai is beépülnek (Hádész egy nárcisz segítségével csábítja le Démétert az Alvilágba), más jellegű hangokkal, hétköznapi szöveg-fragmentumokkal vegyülve. A képernyőn a görög mítosz-ábrázolások részletei és a számítógéppel előállított szövegek jelennek meg; a zárlatban egy nagy H-betű (Hádész, esetleg Hermész, a hírvivő jelképeként). Hermész, a lélek-vezető, a kultúra, a szellem, a tudományok területén jártas „kalauz” az Alvilág követe – ő közvetíti számunkra a fény-sötétség ősi mítoszáét, hidat képez a múltból a jövőbe, felmutatva a modernitás kultúrájának ősi gyökereit. Ugyanakkor arra figyelmeztet: utunk (egyéni és emberiség-szinten) a Hádészbe vezet. A mű „a katódcső (üres) sugárzásával”, a médium lassú elnémuló morajlásával zárul: a „fekete lyuk”, mielőtt megsemmisülne, mindent elnyel. Kékesi Zoltán e mű elemzésében Hajas Tibor: *A katód-sugárzás szépsége* című munkájára utal (*d’atelier*, 1985), mint amelyben már megfogalmazódott a felismerés: a TV és a videó „egyetlen üzenete” a jövő apokaliptikus megsejtése. Kékesi úgy véli: a *Phoné* sok tekintetben kompaktabb mű, mint Nagy Pál többi videó-művészeti alkotása; ugyanakkor mégsem éri el a *Métro-police* összetettségét, sokrétű jelentésségét. Ugyanis a számítógépes szövegalkotást nem képes

szerves összefüggésbe hozni azokkal a felismerésekkel, amelyek a virtuális valóság fogalmát a közelmúlt egyik alapvető metaforájává tették. A mű inkább szöveg- és nem látvány-központú (ami azonban feltehetően nincs ellentétben a szerző alapvető szándékával (i.m. 90–95.).

Nagy Pál legérdekesebb képszövege az általános vélekedés szerint a 6'-es *Autodafé*. A felvételeken Bruno Montels (aki Nagy Pál hallgatója volt a Collège International de Philosophie-n tartott képszöveg-kurzusán) arcának egészen közelről fényképezett, kinagyított részlete látható, előbb lehunyt, majd tágra nyitott szemmel. A háttérből egy monoton hangot hallunk, magyar mondatokat, kérdéseket sorolva, amelyeket a „médiium” megismétel, anélkül, hogy értené a szöveget. Az arc mozdulatlan, a fiatal francia író láthatóan erősen koncentrálna a hangok pontos kiejtésére; ennek ellenére az ismétlésben mind több az esetleges hangtorzulás. Kékesi arra hívja fel figyelmünket (i.m. 110–115.), hogy a médiium mimikájában az idegenség, személytelenség – egyfajta színpadiasság – mm fejeződik ki; a háttérben beszélő hangja kissé erőszakolt: észrevehetően igyekszik hangján uralkodni, de ez nem mindig sikerül. „Nagy Pál alkotása hang és beszéd különbségére épít”: a beszéd (hanghordozás) többletet ad ahhoz, amit a szavak önmagukban kimondanak. Amikor a szereplő szeme kinyílik, tekintetének nyugtalan, kereső mozgása a háttérben beszélő „megfoghatatlanságának” bizonytalan érzetét jelzi. A felvevőgép-készítette képsorozat a hanggal együtt a videó és a performans összekapcsolásának sajátos perspektíváját kínálja; így a gép nem kizárólag a rögzítés eszköze, hanem a performans részét képező médiium. Az *Autodafé* a test működésének külsőleges mozzanataira irányítja a figyelmet; „arra, hogy miként szabnak korlátot az egyes szabályozó rendszerek (jelen esetben a nyelv »testbe írt« szabályai) a test »szabad« működésének”. Így tehát a mű voltaképpen a „testművészet” (body art) körébe is sorolható. Az *Autodafé* esetében, Kékesi szerint „a testi tapasztalás személyességét a mozgás és az érzékelés megkerülhetetlen (a »személytelen«, »idegen« nyelv alakította) szabályszerűségei teszik zárójelbe. A mű »kinetizálja« a szöveget, hogy a nyelvet a test kulturálisan szabályozott működéseként mutassa be”. A videószöveg lényegében a 60/70-es évek rituális performanszaihoz is kapcsolható, amelyekben a néző maga is szereplővé vált (a test megkínzása, a befogadó azonosulása a szenvedéssel). Ugyanis a videón szereplő író nem érti a szájába adott mondatokat, tehát számára kínzó erőfeszítés a szöveg lehetőleg pontos visszaadása. Így a látvány áttételesen azt sugallja a néző számára: „minden anyanyelv idegen” annak, aki nem ugyanabban a nyelvi közegben él. A mű „üzenete” tehát: legyünk toleránsak egymás (anyanyelve) iránt, s ne tegyük ki inkvizitórius gyötretésnek azt, aki nem a mi anyanyelvünkben otthonos.

•

Nagy Pál a nyelv természetéhez kapcsolódó tapasztalatait azonban hamarosan újra könyvformában teszi közzé (*Nem görög a haraszt*, 1998): „A könyvhöz való visszatérés a spirál felfelé tartó ágán helyezhető el”, hangoztatja; tehát nem „retrónak” számít. *Phoné* című alkotásából átvett videogramákat, de több más – mindkét *Journal*-albumából, valamint a *Métro-police*-ből átemelt – szövegeket is közöl benne. Így mintegy szintézist teremt korábbi munkái között. Nem összefüggő, egymáshoz szorosan kapcsolódó szövegdarabokról van itt szó, inkább a részletek egymás közti

viszonyának változtathatóságáról, a szöveg-összefüggések átstrukturálásáról (a mozgatható, kiemelhető, felcserélhető, újra felhasználható elemeket új szöveg-egységekkel variálja, egészíti ki). Ő maga abban látja könyve újdonságát, hogy „a leállított videó-képszöveg képernyőről való fényképezésének módszerét” kiterjesztette egy egész kötetre, amelyben „a görög-római hagyomány eltűnéséről” ad számot: „Elsíratom azt, de úgy, hogy egy kísérleti formával kísérletezem tovább: mozgóképet állóképpé, digitális (numerikus) képet analógikus képpé alakítok át” (*él/e/tem* III.k. 202–211.). Később a mű mítoszi vonatkozásait emeli ki. Ugyanazon téma kettős megjelenítését akár időszembesítésként is felfoghatjuk: egy 1977-ben a Kossuth Klubban tartott performanszában (*Öröklét*) beszél arról, hogy „sorsdémonunk” fokozatosan „haláldémonunkká” érik. Kerényi Károlyra hivatkozik, aki szerint „két Hermész létezik: egy fiatal és egy öreg. (...) A vázaképeken egymás mellett pillantjuk meg az öregebb s a fiatalabb Hermészt; mindkettő hírnök-pálcát tart a kezében”. Csakhogy miközben megöregedett: elvesztette teremtő erejét. „Az élet phallikusan megjelenített eredete (...) lélekszerű volt már az archaikus görögség számára is”. A „lélekszerű” viszont megfoghatatlan, így hát Nagy Pál szemében nincs ellentét az archaikus művészet és korunk virtuális művészete között: „A hálózat régóta létezik. Kezdetben labirintusnak nevezték. Később Selyemútnak, Fűszerek útjának. A rómaiak hadiútnak. A középkorban zarándokútnak. Az újkorban vasútnak, autóútnak. Ma internetnek hívják. Én *inter salutis*nak nevezem: az üdvösség útjának. Anyagtalanná változott, de ugyanaz az út. Ugyanaz a háló. Ugyanaz a vírus. Ebben a korban halt meg Keruac. Ebben halt meg Burroghs. Ebben Bakucz József és nemrégiben Maurice Roche. Sorsdémonuk haláldémonná érett” (*Egy másik élet*, 2009; 151–153.).

Nagy Pál úgy véli: „gondolkodásunk kezd kétpólusúvá válni”, s „a bináris ketrecbe sajnos az emberi gondolkodásmód is könnyen bezáródhat”. Ezért fontos számára a szöveg dinamikájának felfokozása, a sok-nézőpontú olvasat lehetőségének megteremtése a szövegösszefüggésen belül (a videogrammák élnek, helyet cserélnek, variálódnak; míg a lineáris szöveg csak egyféle olvasatot kínál). Szerinte maga az irodalom *fogalma* is átalakul majd a számítógépes érában, ezért zárja így a *nem görögöt*: „enter new date”. Azaz: „Kezdjünk új időszámítást. Ha a helyzet átértékelése után a dolgok újra a helyükre – új helyükre – kerülnek, akkor készek leszünk szembenézni az új kihívásokkal” (*él/e/tem* III.k. 210.).

•

Nagy Pál háromkötetes önéletírásában (*Journal in-time, él/e/tem* I-III.) emléket állít az „eltűnt idő”-nek. Nem annyira regény-szerűen, mint inkább a tőle elméleti könyveiben megszokott „történetírói” hitelességgel, „tudósi” alapossággal. Elbeszéli családjá történetét, saját gyermek- s ifjúkorát (I.k.), '56-os tevékenységét, majd menekülését, párizsi letelepedését, a *Magyar Műhely* alapításának körülményeit; kapcsolatukat a hazai irodalmi élettel; beágyazódásukat a nyugati kultúrába s az experimentális költészet élvonalába kerülésüket (II.k.). Végül a rendszerváltás utáni hazai fogadtatásukat, a *Műhely* „hazaköltöztetését” s „örökül hagyását” az ifjabb nemzedékekre. Majd beszámol a maga személyes életének újabb fordulójáról, s bizonyos értelemben számvetést készít: annyi évtizeden át „tisztességesen dolgoztunk, tisztességesen dolgoztam. Ennyi volt bennünk, ennyi volt bennem; kihoztam magamból a maximumot. Hogy amit elértünk (elértem) csak keveseket érdekel?

Magasra tettük a mércét. (...) Nem az a fontos, hogy az új művészet, az új irodalom sokakat meghódítson, hanem az, hogy (talán keveseknek, de) mintául szolgáljon, példa legyen: így is lehet, ezen a színvonalon, megalkuvások, engedmények nélkül” (III.k. 304/5.). Emlékiratai folytatásának tekinthető a 2009-ben *Egy másik élet*, amelyben súlyos betegsége, felépülése utáni új életszakaszának termését láthatjuk (szerepelnek novellák, versek, képversek, esszék, tanulmányok stb., és amelyben úgy véli: az „átjárhatóságban”, a kölcsönös kapcsolatokban, az eszmék ide-oda-mozgásában megszületik a politikai és szemléleti határokat, korlátokat nem ismerő, embertől emberig közvetlenül terjedő „új művészet” és „új tudomány”, amelyről Rimbaud s nyomában minden modern költő álmodott („modernnek kell lenni mindenestől”). Számára az avantgárd jelenti ma is „A” művészetet, hiszen az „se nem népies, se nem urbánus, mert nem nemzeti vagy társadalompolitikai, hanem esztétikai alapon szerveződik”. Ez a művészet nem ‘zsidó’, nem ‘kozmpolita’, nem ‘nacionalista’, nem is ‘hazafias’: ez a művészet modern és experimentális. „Új stílust hoz, új kifejező eszközökkel kísérletezik; alternatív lehetőségeket kínál a megcsontosodott irodalmi, művészeti eszmékhez és gyakorlathoz.

Mind ars poeticájában, mind személyes életfilozófiájában vallotta Kassák már idézett felszólítását: „Éljünk a mi időnkben!”. Nagy Pál szavaival: „Ízig-vérig a XX. század gyermeke vagyok. Átgondoltam eszméit, részt vettem fontosabb eseményekben; megszenvedtem háborúit, forradalmait; dolgoztam, álmodoztam, harcoltam, raboskodtam benne, menekültem diktátorainak bosszúja elől; beutaztam a kor Európáját, szétnéztem a New York-i felhőkarcolók tetejéről” (*él/e/tem* I.k. 44.) És: *Édesgyermeke vagyok a mostoha magyar irodalomnak*. Mert neki akkor is *édesanyja* az anyanyelv, ha az mostohán bánik vele.

