

NAGY CSILLA

„Mélyedés az agyagban”

Biopoétika és nyomolvasás Nemes Nagy Ágnes prózai írásaiban

„A gyilkosság nem az, aminek a legtöbben gondolják... hogy arzént adnak be valakinek... letaszítják egy szikláról... meg ilyesmi.”
(Agatha Christie)¹

„El kell rejtenünk a fákat a por elől.”
(Moskát Anita)²

Nemes Nagy Ágnes prózai írásai (posztumusz regénye,³ valamint meséi⁴) az életmű periférikus részét képezik. Ennek oka részben irodalomszociológiai: a gyerekirodalmi alkotások helyzete marginális, rendszerint elmarad a felnőtteknek írt szövegek kanonikus pozíciója mögött; a regény kiadástörténete (az első kötetnek szánt mű a szerző életében a lektori elbírálást követően kéziratban maradt⁵) pedig szintén magyarázattal szolgálhat a csekély kritikai érdeklődésre. Másrészt azonban Nemes Nagy említett szövegeinek nyelvi-poétikai komplexitása, kidolgozottsága is elmarad a lírai művek mögött, és a kortárs, azonos műfajú szövegekhez viszonyítva sem tekinthetők olyan mértékben innovatívnak, ahogy az a versekről elmondható. Az értelmezői figyelem számára azonban jelentőséggel bír, hogy a prózai korpusz tematikus fókuszában a természet megjelenítése áll, ezáltal a Nemes Nagy-líra egyik domináns vonulatához kapcsolódik: a vizsgálata árnyalhatja a tájpoétikára vonatkozó belátásokat; a motívumok és viszonyrendszerek, az ismétlődések és áthelyeződések feltárásával rámutathat a szövegek közötti hálózatok létesülésére, továbbá olyan szemléletbeli sajátosságokra, amelyek a költői nyelv terében nem kerülhetnek explicit módon elő.

A költői pálya alakulását az értelmezések leginkább egyrészt a versbeli szubjektum önkifejezési lehetőségeinek fokozatos háttérbe szorulása, másrészt a megszólalás

¹ Agatha CHRISTIE, *Mert többen nincsenek*, ford. SZÍJGYÁRTÓ László, Budapest, Helikon, 2020, 271. (A regény korábban *Tíz kicsi néger* címen jelent meg magyarul.)

² MOSKÁT Anita, *Rügyeid = M. A., A hazugság tézisei*, Budapest, Gabo, 2022, 55.

³ NEMES NAGY Ágnes, *Az öt fenyő*, kiad. BÍRÓ BALOGH Tamás, Szeged, Tiszatáj, 2005. (A továbbiakban a regényből származó idézetek oldalszámait a törzsszövegben, zárójelben adom meg. – N. Cs.)

⁴ Jelen tanulmány a regény mellett egy mese elemzésére vállalkozik. NEMES NAGY Ágnes, *Felicián vagy a tölgyfák tánca*, Budapest, Móra, 1987. (A továbbiakban a műből származó idézetek oldalszámait a törzsszövegben, zárójelben adom meg. – N. Cs.)

⁵ Vö. NEMES NAGY, *Az öt fenyő*, 97–111.

kereteinek (a tárgyi és természeti világra vonatkozó körülmények) fokozott rögzítési igénye felől határozzák meg – olyan folyamatként, amely a versnyelv hangzó és képi, materiális kondícióinak változásából következik.⁶ Érzékelhető például a térszerkezet, a tárgyi és organikus környezet tematizálása, valamint a természet (és az abban létező vagy azt szemlélő ember) ábrázolhatóságára való rákérdezés, a látomás és a látvány fogalmainak elválaszthatósága, reflektálhatósága kapcsán.⁷ A természet sok esetben olyan verstípusokban jelenik meg, amelyek eleve a prózai forma, vagy a narratív retorikai megoldások felé mozdulnak el, így például a pálya „csúcspontjaként” számon tartott prózaversekben (*Egy pályaudvar átalakítása*,⁸ *A Föld emlékei*⁹).

A prózai szövegek a versekben is megjelenő motívumok eltérő nézőpontból való konstruálására vállalkoznak, ami egyrészt az adott szemantikai elem jelentéstartományának kiterjesztését és átrajzolását eredményezi, másrészt a poétikai jelenség retorikai, nyelvi és narratív funkcionalitását a műfaji váltás felől teszi próbára.¹⁰ A narratív forma révén lehetővé válik a természetről való gondolkodás teoretikus kereteinek a megmutatkozása (a regény esetében ez a pálya korai szakaszának gondolkodásmódbeli sajátosságait is jelzi). A két választott prózai mű egy, a versekben is tetten érhető motívumot használ fel (mind a regény, mind a mese cselekménye a helyéről elmozduló, kvázi kilépő fa körül szerveződik¹¹), azonban az első, e tanulmányban nagyobb hangsúllyal jelenlévő mű esetében a természeti jelenség (illetve annak ábrázolhatósága) egy haláleset és a hozzá kapcsolódó nyomozás összefüggésében, a bizonyítás részeként, a krimi műfaji variációjának szövegszervező elemeként jelenik meg; a második, érintőlegesen bemutatott szövegben pedig a mitikus jelentéstulajdonítások az ökológiai krízis 20. századi dilemmájával kerülnek összefüggésbe.

⁶ Vö. KABDEBÓ Lóránt, *Az önmegváltás útján: Nemes Nagy Ágnes költészetéről* = K. L., *Az Újhold költői*, Békéscsaba, Megyei Könyvtár, 1988, 31.; KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Szótest – látvány – hangzás: A költői kép hangolt materialitásának néhány kérdése Babits és Nemes Nagy között* = K. Sz. E., *Költészet és korszakküszöb*, Budapest., Akadémiai, 2018, 93.; SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Budapest, Belvárosi, 1995, 33–68.; *Látkép, gesztenyefával: Kabdebó Lóránt interjúja* = NEMES NAGY Ágnes, *A gyufaskatulyától Prométheuszig: Összegyűjtött interjúk és beszélgetések*, szerk. NEMESKÉRI Luca, LÉNÁRT Tamás, Budapest, Jelenkor, 2019, 85–87.

⁷ Ehhez lásd továbbá LÉNÁRT Tamás, *Körmozi és légifelvétel: Adalék a költői kép medialitásához (Nemes Nagy Ágnes: A látvány)* = „folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”: *Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újholdasokról*, szerk. BUDA Attila, PALKÓ Gábor, PATAKY Adrienn, Budapest, PIM, 216–218.; LENGYEL Valéria, *Elfordított látóhatár: A poétikai tér Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Budapest, L'Harmattan, 2016.

⁸ NEMES NAGY Ágnes, *Egy pályaudvar átalakítása* = N. N. Á., *Összegyűjtött versek*, Budapest, Jelenkor, 2016, 142–144.

⁹ NEMES NAGY Ágnes, *A Föld emlékei* = N. N. Á., *Összegyűjtött versek*, 158–160.

¹⁰ A műfaji és mediális áthelyeződések kapcsán lásd NEMES NAGY, *Látkép gesztenyefával*, 100–101.

¹¹ Lásd ehhez HALMAI Tamás, *Atlantisz papjai: A fa motívuma Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Új Forrás, 2009/9, 5–8.; Z. URBÁN Péter, *Az önreflexió mintázatai Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Budapest, Ráció, 2015.

A test- és tájpoétika mint nyomolvasás

Az *öt fenyő* című regény cselekménye egy augusztusi napon kezdődik, amikor néhány, a művészetek iránt érdeklődő fiatal (Hilda, Eszter, Till Péter), egy műkritikus-tanár (Ottó János) és egy művészettörténész-tanár (Csekey professzor) kap meghívást egy festőművész (Viktor) vidéki házába (amit a helyiek „kastélyként” emlegetnek). Rajtuk kívül Utry Tamás művészettörténész is a faluba érkezik a reggeli vonattal, akit Viktor nem hívott meg, de mégis meglátogatja. A társaság a déli vonattal jön, délután kitör a vihar, a házban maradnak, megnézik a műtermet a padláson. Másnap Tamást az ott magasodó fenyőkről elnevezett helyen, a Fenyő-sziklán holtan találják. Felmerül a bűntény gyanúja, ez indokolja, hogy a regény retrospektív módon bemutatja Tamás életét, valamint a többi szereplővel való múltbeli kapcsolatát. A mű zárata azonban elveti a bűntény lehetőségét: eszerint Tamás halálát a természeti erők okozták, a viharban rádőlt az egyik fenyőfa.

A regény tíz fejezetből áll, az első két és az utolsó három rész (*A vihar*, *A Fenyő-szikla*, *Reggeli vonat*, *Francia kisasszony*, *A Fenyő-szikla*) a jelenben, Viktor vidéki környezetében játszódik, a belső öt pedig a Tamás életét meghatározó múltbeli történéseket és helyeket mutatja be (*Kamaszkor*, *Pünkösd Rómában*, *A tükör*, *Hilda*, *A kép*). Műfaji szempontból a krimi és a művészregény határán mozog, a szerzői önkomentár szerint elsősorban a '30-40-es évek magyar novella- és regényirodalma (Kosztolányi Dezső, Ottlik Géza és Illés Endre stílusa) jelenti a hatástörténeti kontextust.¹² A posztumusz megjelenést (2005) követő kritikák és tanulmányok többnyire arra kérdeznék rá, hogy a pályakezdő szerző milyen mértékben érvényesítette a műfaji kritériumokat; valamint hangsúlyozzák, hogy a krimitől elvárható feszes szerkezet épp a művészregény sajátosságai miatt tűnik el. Benyovszky Krisztián szerint

a szerző nem tudta véglegesen eldönteni, hogy szövege milyen mértékben is feleljen meg a detektívtörténet műfaji elvárásainak, s hogy milyen viszonyt is alakítson ki vele – az akceptatív-elfogadó stilizáció vagy a parodikus újráírás útját válassza-e. [...] [A] befejezés elsietett (a történet inkább megszakad, mint lezáródik), a látszólagos bűntényre adott magyarázat pedig meglehetősen suta. Mintha a szerző nem merte, nem akarta vagy nem tudta volna végigjárni a detektívtörténet logikája diktálta utat.¹³

Hernádi Mária az impresszionista, szecessziós képiség szövegszervező funkcióját érzi hangsúlyosnak, és a regény interpretációját a motívumkeresés mint rejtvényfejtés folyamataként írja le, amely azonban nem teszi lehetővé a megoldás felmutatását.¹⁴

¹² NEMES NAGY, *Látkép gesztenyefával*, 69.

¹³ BENYOVSZKY Krisztián, *A művészet és a nyomozás kétes kimenetelű kalandja: Nemes Nagy Ágnes: Az öt fenyő*, Tiszatáj, 2007/8, 85, 86.

¹⁴ HERNÁDI Mária, *Egyetemi emlék-nyom-olvasások: Nemes Nagy Ágnes: Az öt fenyő*, Ottlik Géza: *A Valencia-rejtély*, Tiszatáj, 2006/2, 68.

Értelmezésében a fenyő motívumának funkciója az, hogy „újra elrejtse és homályba borítsa mindazt, amire az emberi gondolkodás következetes logikája már-már fényt derített, s ezzel figyelmeztessen arra (éppen akkor, amikor már a megoldás közelében érezzük magunkat), hogy a Rejtély továbbra is rejtély marad”.¹⁵ Takács Ferenc az ötvenes évekbeli *nouveau roman* egy típusának, a megoldás nélküli rejtvényregénynek a megelőlegezését látja a műben,¹⁶ Tarján Tamás a „művészregénybe oltott álkrimi formajátékaként” interpretálja, és Szerb Antal regényei mellett Agatha Christie hatását (mindenekelőtt a *Tíz kicsi néger*) említi.¹⁷

A szépirodalom és a populáris irodalom határán mozgó elbeszéléstechnika, az impresszionista stílus, a misztikum és transzcendencia kauzális gondolkodásmóddal való opponálása, valamint az értelmiségi közeg és a szereplők komplikált hetero- és homoszociális viszonyrendszereinek tematizálása valóban a Szerb Antal-regények – mindenekelőtt az intellektuális detektívregényként definiálható *A Pendragon-legenda* – világát idézi; és Agatha Christie jellegzetes, a narrátort az elkövető karakterével összekapcsoló regénytípusával (pl. *Tíz kicsi néger* [1939], *Az Ackroyd-gyilkosság* [1926]¹⁸) is összefüggésbe hozható. Az 1939-es Christie-regényhez hasonlóan a potenciális áldozatok és a kvázi gyanúsítottak itt is egy heterotópiaként leírható (sziget-szerű) helyen gyűlnek össze, ahol megmutatkoznak a jelenbeli viszonyok, majd – a nyomozás részeként – a múltbeli, eltitkolt kapcsolati hálók, intimitások és elkövetett bűnök is feltárnak; és a körülmények itt sem teszik lehetővé a klasszikus krimi szabályainak megfelelő, egzakt megoldás prezentálását. Christie-nél azért nem, mert a gyilkos maga a bűntényeket feltáró nyomozó, aki a regény egy pontján elfoglalja az elbeszélő pozícióját, és meghatározza az olvasás/nyomozás során az információk áramlását; Nemes Nagynál pedig az omnipotens narrátor ismerteti az eseményeket, mindenkit gyanúba kever, hogy aztán – a baleset ténye alapján, a szakadékba zuhant fatörzset egy „láthatatlan hóhér”-ként azonosítva – fel is mentse őket.

A regény elsődleges kérdése, hogy ki vagy mi okozta Tamás halálát, tehát szándékos emberi beavatkozás vagy véletlen esemény történt, és erre vonatkozóan a nyomozás megkezdése előtt kétféle értelmezést kínál fel a szöveg. A Csekey nevű szereplő elveti a gyilkosság lehetőségét: „szerintem az a feltételezés, hogy Utryt... megölték, téves. Miért, kicsoda? Ezek nevetséges kérdések vele kapcsolatban. Vihar volt, szerencsétlenség történt”. (14.) A nyomozás azonban már a megkezdése előtt elhibázottnak

¹⁵ Uo.

¹⁶ TAKÁCS Ferenc, *Regénytalány*, Népszabadság, 2005. július 16., 11.

¹⁷ TARJÁN Tamás, *Démódé? Nemes Nagy Ágnes: Az öt fenyő*, Tiszatáj, 2006/6, 79–85.

¹⁸ AGATHA CHRISTIE, *The Murder of Roger Ackroyd*, Glasgow, William Collins, Sons, 1926; AGATHA CHRISTIE, *Ten Little Niggers*, Glasgow, William Collins, Sons, 1939. Az említett könyvek a harmincas-negyvenes években Magyarországon is hozzáférhetőek voltak, azonban nem a később népszerűvé vált címeiken. AGATHA CHRISTIE, *Poirot mester bravúrja*, ford. ZIGÁNY Árpád, Budapest, Palladis, 1930. [*Az Ackroyd-gyilkosság*]; AGATHA CHRISTIE, *A láthatatlan hóhér*, ford. VÉCSEY Leó, Budapest, Nova Irodalmi Intézet, 1941. [*Tíz kicsi néger*]

tűnik, és ez implicit módon megkérdőjelezi azt a végső következtetést is, hogy baleset volt: „Viktor szakadozottan hallotta a befejező szavakat. – Nem szabályos – villant az agyába –, nem szabályos az eljárás. Így, előre... Kálmánfy kíméletes akart lenni. Megütheti a bokáját.” (18.) Ahogy Christie-nél végül is felfejthetővé válik a látszólag zárt, elkövető nélküli bűneset, úgy Nemes Nagy regénye is tartalmaz olyan szerkezeti megoldásokat, amelyek a cselekmény elsődleges szintjén közölt olvasatot elbizonytalanítják. A nyelv tropológiai működése ugyanis több szinten destruálja a narratívát: az időjárás (a vihar előjeleinek, kialakulásának, fokozódásának) leírása a természet (a kert, az erdő, a Fenyő-szikla) változását és a haláleset bekövetkezését készíti elő, s így a szöveg önálló cselekményrétegének tekinthető.¹⁹ Hasonló módon elkülönülő, és a fő narrációs szál bizonyos mértékig felülíró történetként azonosíthatjuk a szereplők egymáshoz való viszonyára, az interperszonális és korporális tapasztalatokra vonatkozó utalások hálózatát, amely a testi érzékek leírásától a környezet (a ruha, az enteriőr és a kültér) rögzítésén át az intimitásélmények felvonultatását, valamint az aszimmetrikus hatalmi játékok rendszerét is magába foglalja. A harmadik szintet a szövegben fellelhető képleírások, a rendelkezésre álló valódi vagy hamis műalkotások, illetve az éppen készülő festmények sorozata határozza meg, amely metanarratív módon vonatkozik mind a természetleírásra, mind a múlt történéseire, mind pedig a halálesetre (Viktor egyszerre festi Tamás portréját [11, 88.] és a Fenyő-sziklát ábrázoló tájképet [12, 96.] is). A természeti jelenségek leírása, a kapcsolati háló vázlata, valamint a képleírások biopoétikai olvasatra adnak lehetőséget, azonban a három narratív szál a nyomozás kimenetelét illetően – azaz hogy elfogadjuk-e a felkínált megoldást, vagy bizonyítékokat találunk a bűntényre – is eltérő, egymásnak ellentmondó eredményekre vezet.

A vihar: a fenséges és a véletlen

A regény zárlatában felkínált megoldás szerint Tamás halálát a vihar, azaz az öt fenyő egyikének pusztulása okozza: a természeti erők különös és véletlen együttállása következik be, mint *A Pendragon-legendá* kelta erdejében, „ahol minden valószínűtlenség valószínűvé válik”.²⁰ A természet itt az emberi világot befolyásoló, az emberi élet ritmusától eltérő időbeli és térbeli ciklikussággal rendelkező jelenség, amelynek megértése az ember feladata.²¹ Az első fejezet dinamikáját az időjárás változásának fokozatai (a vihar kialakulásának fázisai) határozzák meg: az érkezés a vihart megelőző órákban történik („Mikor kiültek a verandára, már fülledt volt a levegő.” 5.), majd a szöveg „nehéz

¹⁹ Vö. HERNÁDI Mária, *A Fa vonzásában: Az öt fenyő Nemes Nagy Ágnes életművének tükrében*, Forrás, 2005/12, 98–105.

²⁰ SZERB Antal, *A Pendragon-legendá*, Kolozsvár, Kriterion, 1979, 234.

²¹ Vö. SZERB Antal, *Természet vagy táj*, Nyugat, 1940/10. <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00657/21067.htm> (Letöltés ideje: 2023. július 12. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

levegőt” (6.), ismétlődő „hangtalan villámot” (szárazvillámot), „némán villódzó eget” említ (7.), az est folyamán a „csillagok enyhe párán át világítanak”, később szélroham, mennydörgés és erősödő szél, „borzongató hideg” (9.) következik, végül „a zápor hirtelen zuhan le” (10.), az állapot pedig tartóssá válik (bizonyos idő elteltével „még mindig nem szűnt meg a vihar”, 11.). A szöveg a jelenetek fragmentáltságával a valóságban szimultán érzékelhető kísérőjelenségeket (szárazvillám, villám, légmozgás, hőmérséklet-csökkenés, vizuális effektusok) egymás után láttatja, hiszen

még az effektusokat sem ábrázolhatjuk a maguk teljességében. [...] A vihar nem más, mint szél és levegő: a szél maga a hevedés (impetus), olyan erő, amely nem látható, csak mozgásában, és a dolgokon vagy a létezőkön hagyott nyomainak által ismerhető meg; a levegő maga az éjszaka és az eső, melyet a villámok és a mennydörgés jelölnek és tesznek láthatóvá – mindezt a heves szélvihar *effektusában*. A légköri homályban ezek a meteorológiai *jelek* – melyek az idő láthatatlan opacitását az elvakító fényjelenségben mutatják meg – csupán azokra a véletlenszerű rendezetlenségekre utalnak, amelyeket maguk idéznek mindenütt elő; azokra az effektusokra, melyeket a szélvihar ereje fog elrendezni.²²

Louis Marin viharleírásának alapja Poussin-nek a természeti fenséges terminusra vonatkozó leírása, amelynek sajátossága, hogy a tapasztalati és az ábrázolt jelenségek közötti eltérést elsősorban az érzékelhetőség és az időbeliség alapján definiálja: míg a viharoként azonosítható jelenség különböző fizikai és biokémiai folyamatok eredményeként megvalósuló események pillanatnyi egybeesésének a következménye, addig annak ábrázolása – mind a festészet és más vizuális médiumok, mind az irodalmi nyelv közegében – csak megkésetttségben, az egyidejű történések komplexitását lebontva, képi vagy szövegszerű elbeszéléssé alakítva történhet. Továbbá a vihar fenségesége nem a jelenség létrejöttében, hanem az emberre gyakorolt hatásában érhető tetten: a fenséges a természeti jelenség „nyoma”, amely a tárgyak ellenállásában, adott esetben a halálban, vagy a menekülő emberek erőknél való kitettségekben²³ mutatkozik meg. Ebben az értelemben Tamás halála is a poussin-i fenséges jele, amely „ha valahol alkalmas pillanatban megjelenik, a dolgokat villám módjára egészében járja át”.²⁴ A véletlen, amely az elsődleges olvasat szerint bekövetkezett (hogy éppen egy adott helyen volt akkor, amikor a természetben egy bizonyos, több folyamat szinkronizációjából következő esemény megvalósult), a halált és az erőszakot is magába foglalja,²⁵ ez a gesztus azonban nem vonja maga után szükségszerűen a megol-

²² Louis MARIN, *A fenséges Poussin*, ford. DARIDA Veronika, MARSÓ Paula, Budapest, Kijarat, 2009, 63–64.

²³ Marin Poussin *Táj vihar közben Pyramusszal és Thisbével* című festményét (1651, olaj, lenvászon) elemzi. MARIN, 62–72.

²⁴ MARIN idézi Poussint: *uo.*, 63.

²⁵ „A fenséges effektus két kanti értelemben vett »eszmének« a pátosza: a halál és az erőszaké.” *Uo.*, 103.

dáskeresést vagy az etikai állásfoglalást. A fenségesben „csupán” megmutatkozik a táj: az a természeti környezet, „amelytől megkülönböztetjük magunkat [...] amihez nem cselekvőleg, hanem szemlélőleg fordulunk, [amely] bármikor kézenfekvő ellentétet kínál az emberi élet végességével”.²⁶ Ahogy Poussin, Friedrich, Constable vagy Turner festményein „valamennyi alak [ha látható] az időjárásnak megfelelően játssza a szerepét”,²⁷ úgy – az elsődleges olvasat szerint – az ember Nemes Nagy regényében is alárendelődik a törvényszerűségeknek, és az ember halála pusztán rámutat a természet magasabbrendű, nagyszerű lényegiségre.

„Viszonyok és viszonylatok”

Tamás halála felfogható az oda nem illő elem tájból való kikülönítésének, kitorlésének mozzanataként is: a véletlen mint egyfajta sajátos „rendezettség” lehetővé teszi a transzcendens, szakrális jelentéstulajdonítást is. Tamás halála – ha a jelek távoli kontextusait, az életút vázlatát tekintjük – büntetésként is értelmezhető, és a címben jelölt öt fenyő megfeleltethető az öt vendég (Eszter, Hilda, Péter, Ottó és Csekey) alakjának (hasonlóan a Christie-regényben szereplő tíz néger figurához), ahol a kidőlt fa végül is mindannyiuk számára igazságot szolgáltat, egy kollektív szándékot teljesít be. A regény második „rétege” ugyanis a szereplők egymáshoz való viszonyának, vágyainak, sérelmeinek, ambícióinak, korlátainak, valamint a környezetükben elfoglalt pozíciójuknak a feltárása, ahol a környezet egyszerre jelenti a dolgok térbeli elrendezését, a természeti tárgyak rendszerét, a civilizációs szervezethez, valamint azokat a hierarchikus és hatalmi struktúrákat, amelyek az interperszonális kapcsolatok aszimmetrikus elrendeződése során létrejönnek. Az illeszkedés, a beilleszkedés lehetősége visszatérő motívum, egyrészt az egymáshoz, másrészt a környezethez való viszonyulás tekintetében, és ez a művészregény műfaji kategóriájának és a művészlét szegmenseinek a tematizálásához kapcsolódik. Az első fejezet terpoétikáját az átmeneti struktúrák és látványok felvonultatása jellemzi: az olyan narratív elemek, mint a szereplők utazása, a kisváros és a festőlak opozíciója, az árnyékok és egymásba nyíló terek által meghatározott, a látást és a térérzékelést korlátozó enteriőrök egyaránt előrevetítik a szereplők identitásának és integritásának válságát. A szakadozott nádszékek „a nyitott ebédlőajtó fénysávjának szélén mint különös formájú állatok lubickoltak a félhomályban”, a szobákat „félíg nyílt ajtó” (5.) köti össze. A múlt mementójaként jelenlévő, funkciótlán tárgyak az idősíkok rétegződését, valamint a ház és a használója közötti távolságot, idegenséget jelölik: falon „szervetlenül lógó” szarvasagancsok mellől „a hajdani fegyvergyűjtemény kikopott”, „csak a foltja sárgállott a vakolaton”. (5.)

²⁶ RADNÓTI Sándor, *A táj keletkezéstörténetei*, Budapest, Atlantisz, 2022, 57.

²⁷ Marin idézi Poussint: MARIN, 64.

Bár „a fiatalok olyan könnyen átveszik a környezetük tónusát”,²⁸ az érkezést és a ház felfedezését itt mégis a helykeresés jellemzi: egyrészt az életteret a készülődő vihar fokozatosan leszűkíti, másrészt Viktor háza – és annak kiemelt helyisége, a műteremnek helyet adó padlástér, amely *A Pendragon-legendá* ötszögletű terméhez hasonlóan idősíkokat magába sűrítő, titkokat rejtő, csak a kiválasztottak számára hozzáférhető hely²⁹ – nem biztosítja az otthonosságot. Nincs villany (pontosabban Viktor letagadja, hogy van), így az ott található festmények, műtárgyak csak rövid ideig (sötétedésig) szemlélhetők, így akadályozva azok jelként való felfejtését (akár a majdani halálesetre vonatkozóan is). A szereplők saját környezetéhez való viszonya (beleértve a ruházatot is) – amelyre a szöveg gyakran reflektál – egyszerre jelzi az idegenséget, valamint a körülményekhez és elvárásokhoz való alkalmazkodás társadalmi és evolucionárius igényét, vagy éppen az ebből való kivonódást. Ottó például „nehezen szokta meg a ruháit, sokáig kerülgette a láthatatlan reverendát, mint a katonatiszt civilben a kardját” (9.), Viktor pedig „ahogy egymásután vette fel a ruhadarabokat, egyre idősebbnek látszott, fiús alakját magukba itták a civilizáció kellékei”. (51.) Máshol az öltözete az öntörvényű festő megjelenésének vizuális, festészettörténeti zsánerét³⁰ is követi: „Viktoron lyukas, piszkos fehér köpeny volt, festéktubusait, palettáit kirakta a veranda kőkorlátjára. Köpenye alatt nem hordott inget”. (75.)

A szociális háló fókuszában – a retrospektív fejezetek szerint – Tamás áll, a vele való érintkezés a figurák mindegyike számára a komfortzónából való kilépést, és a saját (társadalmi, privát) szereppel való konfliktust eredményezi. A kapcsolatok (legyen szó a kamaszok közötti társas, a fiatal felnőttek közötti intimitásalakzatokról, a tanár-diák-viszony átrendeződéséről, vagy éppen a társadalmi pozíciót meghatározó, egzisztenciális tételekkel is bíró érvényesülésről) minden esetben határsértést foglalnak magukba: az öt belső fejezet olyan élethelyzeteket jelenít meg, amelyek során a szerepváltások, töréspontok megvalósulnak. A *Kamaszkor* Viktor, Tamás és Ottó János közös múltját mutatja fel: a fiúk iskolatársak, barátok, Ottó a tanáruk, egyfajta mentorfigura, és egy nála tett látogatás során Tamás többszörös „kívülállására” derül fény, amely a sajátos társadalmi helyzetéből, valamint szokatlan ambícióiból adódik (francia édesanyja elhagyta a családot, a lakásuk különbözik másokétól, kerékpárja van, az öltözete viseltes; Ottó lakását idegennek érzi, de a szövege közlésére akarja kérni [22–23.]). Ottó és Tamás hierarchikus viszonya egyrészt az alkohol okozta személyiségváltozás, másrészt a normaszegő testi érintés, harmadrészt a társadalmi kiszolgáltatottság felismerése miatt átrendeződik, és ez a nyelv közegében, a viszony minőségét jelző tegezés markerében is megmutatkozik:

²⁸ Agatha CHRISTIE, *A Listerdale-rejtély* = A. C., *A Listerdale-rejtély*, ford. PREKOP Gabriella, Budapest, Európa, 2015.

²⁹ SZERB, *A Pendragon-legendá*, 244.

³⁰ Vö. például MÁNYOKI Ádám, *Önarckép* (1711, olaj, vászon); Jean-Baptiste Camille COROT, *Önarckép* (1835, olaj, vászon); Egon SCHIELE, *Önarckép lehajtott fejjel* (1912, olaj, vászon).

Tamás riadtan lépett hátra, de a tanár átölelte. A fiú, a vaságyban, egész éjszaka érezte a pálinkaszagát és látta a sötétben ívelődni görnyedő vállát. S mikor a hátán futott a férfi keze, egyszerre érezte, hogy beleakad szétfeszlett ingébe. Ottó egyszerre hátralepett, és nevetni kezdett:

– Lyukas... az inged – tegezte hirtelen. S még akkor is nevetett, értelmetlenül, hangtalanul, amikor a fiú visszanezett a lépcsőházból.

Csak két év múlva tudta meg, hogy cikkét – akkor – közlésre fogadta el a lap. Az érettségim kíméletesen nem néztek egymásra. (27.)

A további fejezetek Tamás többiekhez való viszonyát láttatják, és a jelenetekben az a közös, hogy – az iménti minta fordított ismétléseként – az intimitás mindig regiszterkeveréssel, normaszegéssel párosul, és a másikhoz való viszonyt hatalmi struktúráként szituálva az elnyomást, a másik testének, személyiségének, szociális kapcsolatrendszerének kolonizálását is magába foglalja. A *Pünkösöd Rómában* című fejezetben Tamás Csekey professzor házvezetőnőjével és szeretőjével, Lischettával, a „bizonytalan eredetű, valószínűleg cigány festőmodellel” (30.) kerül félreérthető helyzetbe, akinek alárendeltségét a nyelvi korlátozottságában és az idegenség képzetéhez társuló, állatiként leírt tulajdonságaiban ragadja meg:

Teste bizonyára szép lehetett, hiszen azelőtt modellként tartotta fenn magát, de nagy orrlyukú, lobogó színeiben is merev arca olyan kínos érzéseket keltett, mint egy ijedt és ijesztő állaté. [...] Sok szót tudott, persze legtöbbit olaszul és cigányul, de folyamatosan nem tudta kifejezni magát. Igaz, nem is volt erre szüksége. A szolgaság, a háború és a szerelem, az emberiség alapvető létformái egytagú, rövid szavakból is értenek. (31.)

A Lischettával való viszony azonban nem egyedi, hanem a kapcsolati mintázat rekonstruálása: a nő – mint valamiféle birtoktárgy – Csekey professzor számára épp azt a funkciókba illeszthető testet jelenti, mint Tamás számára. Ezáltal Tamás kvázi hódítása nemcsak a Lischetta, hanem a Csekey feletti dominanciát is biztosítja, felszámolva az addig kialakított, stabilnak tűnő kapcsolati dinamizmust. (37.) Csekey a magánéleti konfliktust – hasonlóan az Ottó Jánossal lebonyolított afférjának következményéhez – a szakmai életben kompenzálja, Tamást egyre több lehetőséghez juttatja, hogy az erőviszonyokat érzékeltesse, illetve hogy befolyása alatt tartsa annak életútját: „Tamás egyetemi karrierje meglehetősen sikeres volt. Tudta, hogy Csekey erőszakolta ki a magántanárságát, hogy valami bonyolult módon igazolja erejét éppen őelőtte. [...] – Különös ez – intett a borotválkozóecsettel –, kínos elviselni az ilyesfajta kitüntetést. Tudod persze, hogy Csekey csinálta meg. Egy ilyen ősi ostobaság miatt.” (50–51.)

A házasságot tervező Till Péterrel és Hildával szemben azonban már Tamás alkalmazza a szakmai elismerés biztosításából következő manipulációt, és a saját erő

kifejezését: a háromhónapos párizsi ösztöndíj odaítélésével (amelyre Péter Tamással együtt utazik el) elválasztja egymástól a fiatalokat: „A lány mereven nézett előre, mindketten Tamásra szegezték a tekintetüket. Az éppen előrenyújtotta a kezét; ujjából láthatatlan szálak eredtek, s kapcsolódtak rájuk. Hilda elfordult. Till arca megkeményedett. Két hét múlva Párizsba indul.” (56.) A *tükör* című fejezetben a mentálisan és fizikailag is kiszolgáltatott Eszterrel teremt olyan helyzetet, amelyből továbblépve a kapcsolat a korábbi keretei és szabályai szerint már nem folytatható:

– Eszter – mondta –, talán ne beszélj most erről. Meg kell gondolnod ezeket a dolgokat. Túlságosan felizgatnád magad. Haza kell menned és pihenni – felnézett, és gáncstalannak érezte magát. Hogy a lány nem felelt, mellé lépett és átfogta a karját. Milyen sima bőrük van a nőknek. Miért? – Nézd – kezdte halkán, de a lány gyorsan felállt.

Így néztek szembe egymással egy pillanatig, majd Eszter kinyújtotta a kezét, és teljes erejével arcul ütötte. Aztán összekapta a holmiját, és kilökte maga előtt az ajtót.” (47.)

A szöveg Viktor és Tamás párhuzamos életútjáról adja a legrészletesebb képet: a két, külsőleg is hasonlító férfi a gimnázium óta ugyanabban a közegben mozog, a szabadidejét együtt tölti, az egymáshoz való kapcsolatukat a férfibarátság, a rivalizálás és a féltékenység egyaránt meghatározza. A homoszociális viszony komplexitása abból adódik, hogy a jelenetek az egymásra utaltságukat és az egymáshoz való vonzalmukat, az egymás elvesztésétől való félelmet egyaránt bemutatja. Viktor a városban Tamásnál száll meg: a hatodik fejezet a reggeli ébredést viszi színre, ahol az „ernyedő kéz” leírása további korporális működési mechanizmusokra enged asszociálni, így a kamaszos baráti időtöltés motívuma az intim kapcsolat lehetőségét is fenntartja: „A díványon – illetőleg a kihúzott karosszéken – a paplan alól csak egy hajcsomó barnállott elő, s egy kéz, mely lazán lógott a lepedő mellett. Csontos volt a kéz, mégis ernyedő, pózában emlékeztetve sok más hasonló formára, melyet két-három ezer éve mutogat a művészet.” (49.)

Máshol a testi érintkezésről nem dönthető el egyértelműen, verekedés vagy ölelés a tétje: „egy pillanat alatt egymásba gomolyodtak. A festő két karral roppantotta a másik bordáit, Tamás könyökét feszítette neki a mellének. Váll váll mellett, némán imbolyogtak végig a teraszon. Egyforma magasak, arcuk majdnem mindig egymásba fordult”. (78.) A hasonlóságuk pedig az évtizedes összecsiszolódásuk eredményeként, a párkapcsolati metaforikában jelenik meg: „– Viktor – kiáltotta aztán, fojtottan, mintha ezt mondta volna: »Tamás«. Hasonlítottak is. A termetük, mozdulatuk. Mint a régi házasoké”. (85.) Viktor és Tamás figuráját a kiegészítés és a felcserélés, helyettesítés határozza meg: a testi hasonlóság és a társadalomban betöltött szerep párhuzama okán számos olyan szituáció adódik, ahol a domináns (Tamás) a másik helyére lép, kiszorítja, megelőzi, a szöveg azonban nyitva hagyja azt a kérdést, hogy Tamás

szándékosan válik-e le Viktorról, vagy a körülmények következtében van mozgásban, míg a másik helyben marad. Az utolsó beszélgetésükben a párizsi ösztöndíj kerül szóba, amelyre Viktor ezúttal ismét pályázik, és amelyet korábban Till Péter épp Tamás segítségével kapott meg. (76.) A szöveg nem teszi egyértelművé, Till támogatása Viktor ellenében történt-e, vagy attól függetlenül, a regény végén azonban nyilvánvalóvá válik, hogy Péter és Tamás viszonyának módosulása a párizsi út során történt: „Ő... engem megutált. Történt köztünk valami”. (Péter, 85.)

A haláleset kapcsán az emberi aktivitás, a bűnösség lehetősége folyamatosan jelen van, és a szöveg – Tamás változó élethelyzetekben, valamint az interperszonális és intimitáskapcsolatok változatosságában való bemutatásával, azaz a személyiségek, a motivációk és lehetőségek folytonos újrakeretezésével – más-más következtetést tesz lehetővé. A „hol indulatos karakterű, hol lefojtott érzékiségű, hol kissé melankolikus, de mindig izgalmasan érzékeny párkapcsolatok, háromszögek, sokszögek leírása és boncolgatása”³¹ arra utal, mindenkinek oka volt megölni Tamást, és felvetődik egy olyan értelmezés, amely szerint a halála nem a véletlen – azaz a csodált és rettegett természet működésének – az eredménye, hanem balesetnek álcázott gyilkosság. A megfeythetetlennek látszó, ám objektív történésekre, emberi beavatkozásra visszavezethető halál prezentálásában nemcsak a *Tíz kicsi néger*, hanem a *Pendragon-legenda* éjféli lovas-anekdótája is mintául szolgálhatott, ahol a misztikus haláleset az igazságszolgáltatás jegyében történt gyilkosságként azonosítódik,³² de akár a ’30-40-es évek bűnügyi sajtójában olvasható, balesetnek látszó valós büntények³³ is kontextust jelenthetnek Nemes Nagy korai, minden bizonnyal befejezetlen, számos elvarratlan szálat magába foglaló, a motívumok és metaforikus rendszerek szintjén túlbujánzó, ám a szerkezetében következetes regénye számára, amelynek harmadik, a képek és műalkotások szintjén szerveződő rétegében a krimi tradicionális kellékei is azonosíthatóak.

A kép mint bizonyíték

Nemes Nagy Agatha Christie-nekrológiájában az angol szerző prózapoétikájára vonatkozóan a következő megállapításokat teszi: „nem érdekli más, csak a rejtvény, a rejtvény hézagtalan szabályrendszere. A szerkezet és megint a szerkezet, az igazi krimi, a lépcsőzetesen épített feszültség alfája és ómegája. És ha mégis szükségessé válik, szemcseppentővel adagolja bele könyveibe az elkerülhetetlen melléket: a jellemrajzot, a társadalmat, a tájat, a légkört”.³⁴ *Az öt fenyőben* a társadalmi kontextust, a „légkört” a művészet, a festészet jelenti, a retrospektív fejezetekben a szereplők

³¹ KÁROLYI Csaba, *Egy fenyőfa tette*, Élet és Irodalom, 2005. július 22., 22.

³² SZERB, *A Pendragon-legenda*, 17–18.

³³ Lásd például [n. n.], *Gyilkosság, baleset látszatával*, Magyar Detektív, 1934. március 15., 16.

³⁴ NEMES NAGY Ágnes, *Az igazi krimi: Agatha Christie (1891–1976) halálára*, Nagyvilág, 1976/3, 475.

mindegyike olyan helyiségben jelenik meg, amelyben valamilyen műalkotás látható (Ottó Jánosnál például Giorgone *Vénusza* [22.], Csekeynél Shiva-ábrázolások találhatóak [30.]), a szereplők „önmagukat, egymást és a világot a festészeti látvány fénytörésében érzékelik és értelmezik”.³⁵ Az alkotások, képleírások vizuális hermeneutikai kódként működnek, és metanarratív módon árnyalják az interperszonális kapcsolat leírását, továbbá elősegítik, hogy „a képek világában élő hősök sorsfordulatai minél gyakrabban képek (festmények) segítségével világosodjanak meg”.³⁶ A festészet kiemelt helyszíne azonban a „kastély” padlása: itt található Viktor gyűjteménye, benne egy „régii családi Munkácsy”, egy „állítólagos Watteau-vázlat”, és a legértékesebb, aranykeretes kép, amelyet állítólag Bellini szignált, és amely „mögött nem volt semmi, s esetlenül lógott az ürbe, mint az akasztott ember”. (9.) A kép sajátos elhelyezése lehetővé teszi, hogy a műalkotás a néző konvencionális (test)helyzetétől eltérő módon váljon befogadhatóvá: a képtárgy ugyanis kimozdul a kettős dimenzióból és térben válik érzékelhetővé, körbejárható lesz, ahogy egy szobor. Ezáltal nemcsak a kép maga, hanem annak hátlapja, technikai jellemzői (a keret, a vászon rögzítése, a felfüggesztés módja stb.) is láthatóvá válnak, így az eredetisége is vizsgálható. A regény párizsi fejezetében pedig egy műtárgylopásról esik szó: Till Péter egy garancialevéllel ellátott Corot-festményről szerez tudomást, Tamással együtt szeretné azt eladni, ő azonban elutasítja (69–71.). A lopott képekkel való kereskedés „tilalma” csak Tamás halálával szűnik meg: „Most mindenesetre azt teszem, amit akarok. Eladom a képet, vagy egy másik képet. Csak azt akartam, hogy tudd. Ennyi, amit még utoljára megteszek Tamásnak.” (Péter Viktornak, 85.)

A műteremben Viktor készülő festményei is megjelennek: elsőként a *Guggoló bokor* (7.) című tájkép, amelynek címbeli metaforája kétszeres antopomorfizációs eljárást foglal magába: a bokor alakját implicit módon – a fa stilizált képéhez viszonyítva, az egyenes tartású embert idéző növényi forma kontextusában – eleve „guggolónak” tekinthetjük, a „guggoló bokor” pedig mintha a bokor formájának redukálása lenne. A második kép a Tamásról készülő portré, amelynek ötlete Viktor és Tamás egy korábbi beszélgetése során, és egy másik, a *Vízpart* című, Viktor által festett kép kapcsán merült fel (51.), és amelynek bemutatása (a vendégek felé) épp Tamás halálával egyidőben, a vihar idején történik:

– Tessék! – rándította meg bosszúsan az arcát a férfi. Feldobta a képet az állványra, és lerántotta a borítóvásznat. Mindnyájan észrevétlenül hátrahökkenetek. A kép Tamást ábrázolta, mindegyikük ismerősét. [...] – Ne halandzsázz – szólt közbe tanárhangon Csekey. A gyertyafény zegzugossá tette arcát, s megereszkedett izmait különben láthatatlan feszültség húzta keményebbre. – Mondd csak... modell nélkül festesz? (11.)

³⁵ TAKÁCS, 11.

³⁶ TARJÁN, 83.

A műalkotás jelzi az ember távollétét, és a helyettesítés aktusában be is jelenti a halálát: a portréban a halandó arca „képviseli a testet [...]. A halál borzalma abban rejlik, hogy az imént még beszélő, lélegző test mindenki szeme láttára, egy csapásra néma képpé változik [...]. Azt jeleníti meg, ami nem a képben *van*, hanem csak *megjelenhet* a képen. A halott képe tehát nem anomália, hanem éppenséggel eredeti értelme annak, hogy mi a kép”.³⁷ Az említett műalkotások kapcsán vissza-visszatérő kérdés a hitelesség és az eredet kérdése: a szöveg számos ponton utal arra, hogy a krimi műfajának megfelelően prezentált rejtély megoldásában valamiként a tematizált alkotások, illetve a regény fikciós terében megalkotott festmények játszanak szerepet. A padlás, és így a művész privát közegének megismerését, a titkok feltárását Viktor valójában akadályozza, hiszen azt állítja, csak természetes fényen fest, ezért nincs elektromos áram: ám a csoport távozása után „[f]elkattintotta a jól eldugott villanykapcsolót, s néhány vonást tett a képen”. (11.) A mondat Tamás portréjára vonatkozik, ahogy az első fejezetet lezáró mondat is, amely bizonyítja azt a vendégek elől elhallgatott tényt, hogy az áldozat ott járt: „Forró verandát, függőleges napfényt látott maga előtt, és egy bosszús arcot.” (11.) Továbbá a halálhír után mind az öt vendég „a képre gondol” (15.), amely most a kiszolgáltatottság és a vád kontextusában értelmezhető: „Az arc az egyetlen, ami feltárulkozik, és lehetővé teszi a gyilkosságot, ahogyan a gyilkosság csak még nyilvánvalóbbá, még letagadhatatlanabbá teszi az arc őseredeti értelmét.”³⁸

A festmények épp mimetikus, helyettesítő mediális struktúrájuk révén képesek hazugságok „közlésére”. Ez az ambivalencia jelenik meg Viktor másik tájképében, amelyről a második és az utolsó fejezetben olvashatunk, és funkciója az, hogy megadja a baleset magyarázatát:

Formájában is komoly szirt volt: a Lomnici-csúcs rokona. Meredek szürkeségét alig tarkította néhány fenyő. Megkereste tegnap hajnali helyét, éppen a hegyre látott. (13.)

Egy fenyőcsoport van a sziklán. Látják. Öt szál volt, egy hiányzik. A vihar döntötte le. S közben... Így volt. Nem találhattuk meg a fatörzset, legurult a szakadékba. Pudvás volt már. Bal szélén állt a csoportban. Tudom, mert őket festettem. (96.)

A kidőlt fatörzsre, a fenyők számára vonatkozóan csak egyetlen szereplő, Viktor elbeszélése és az általa festett kép szolgál bizonyítékkal, az ő szavahihetőségét azonban egy másik szöveghely retorikailag megkérdőjelezi:

³⁷ Hans BELTING, *Kép-antropológia*, ford. KELEMEN Pál, Budapest, Kijarat, 2007, 142, 158, 166–167.

³⁸ Jean-Luc MARION, *Az erotikus fenomen*, ford. SZABÓ Zsigmond, Budapest, L'Harmattan, 2012, 156.

Leütötték? Mit beszél? Kicsoda...? Illetve kicsoda az az ember?

– Azt én, kérem, nem tudom. A koponyája hátulról van betörve, úgy fekszik, arccal az ösvényen.

A festő megállt, és döbbenve bámult az erdőkerülőre.

– Nem téved, ember?

Mikor három óra múlva hazafelé lépdelt, már tudta, hogy Ferenc nem tévedett. Napbarnított arca különös hamuszínűre sápadt, mint a négereké.

(13–14.)

A szöveghely a *Tíz kicsi négerre* vonatkozó, ironikus intertextuális utalásként is értelmezhető, emellett azonban Viktor megszólalása hazugságelemet tartalmaz: az lenne a logikus, ha az adott szituációban nem az elkövető, hanem az áldozat kiléte felől érdeklődne intenzíven. Így azonban a gyilkosság alól fel is menti magát, mivel úgy tűnik, ha a halál ténye nem is, de a halál oka meglepetésként éri. Azonban, ha követjük a krimi logikáját, akkor nem zárhatjuk ki annak a lehetőségét, hogy Viktor más téren is hazudik, és a hazugsággal valamit elhallgat: nem őt fenyegette volt, hanem csak négy, és a festmény, amely készül, szintén nem őt fenyegette ábrázol, vagy ha igen, akkor nem a természet mimetikus másolata. A regény harmadik narratív szintje tehát ahhoz a következtetéshez vezet el, hogy Tamás halálára a leggyakoribb okok egyike miatt kerül sor (a regényben a szerelem, amely minden szereplőt gyanússá tesz, beleértve a mellékszereplőket is, valamint a pénz – amely Till Péter Corot-festménye kapcsán merülhet fel – jelenik meg alapvető motivációként). Ha Viktor hazudik a tájképről, akkor tulajdonképpen – a nyomozó szerepébe helyezkedve – feltárja a bűntényt, de alternatív megoldást kínál fel, annak érdekében, hogy titokban tartsa az elkövető kilétét (ahogy az a *Gyilkosság az Orient Expresszen* című regényben is megtörténik³⁹).

„A vihar belátásához a vihar előtti és kitörése utáni állapotot együtt kell szemlélünk: a vihar megértéséhez a két kép közötti »köztes« pozíciót kell elfoglalnunk. Azonban [...] ez a »köztes« hely (*intervalle*) egy nem létező hely (*non-lieu*), mely csupán a két kép közötti ingadozásban érzékelhető.”⁴⁰ Nemes Nagy Ágnes regénye is olyan olvasói alapállást követel, amely a felkínált narratívák és értelmezések között ingázik, folyton áthelyezve a rákérdezés és a megoldáskereső fókuszát, és tudatosítva a természetcentrikus és társadalmi szempontú interpretáció, valamint a műalkotások rendszerén alapuló nyomolvasás stratégiáját.

³⁹ Agatha CHRISTIE, *Murder on the Orient Express*, London, William Collins & Sons, 1934.; Agatha CHRISTIE, *A behavazott expressz*, ford. BÁLINT Lajos, Budapest, Palladis, 1935.

⁴⁰ DARIDA Veronika, *A fenséges és a rejtőzködő jelenlét*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 55.

Mítosz és ökológiai krízis

Nemes Nagy Ágnesnél visszatérő motívum a hangot és mozgást kapó fák megjelenítése: utolsó gyerekkönyve, az 1987-es *Felicián avagy a tölgyfák tánca* című mese az *Éjszakai tölgyfa*⁴¹ című vers variánsának tekinthető, és *Az öt fenyővel* a természet és a társadalom opponálása miatt, a két minőség által meghatározott törvényszerűségek tematizálásával hozható kapcsolatba.⁴² Azonban míg a regényben a természet a reprezentáció felől, a festészeti fenséges értelmezési lehetőségeivel kontextualizálható, addig a mese az ökológiai krízis vonatkozásában ábrázolja azt, valamint a fa (és a kert) bibliai kontextusait vonja be az értelmezés terébe. A mű illeszkedik a gyermek- és ifjúsági irodalom konvencionális kategóriájába, azaz gyerekeknek szól, a téma és a megformálás magában hordozza a pedagógiai célt, ami a nyelvi struktúrák és a tematizált témák korlátozott komplexitása révén képes megvalósulni.⁴³ A téma a két világ (a flóra és a fauna együttese, valamint az emberi közösségek) érintkezése, az együttélés gyakorlata és a természetbe való beavatkozás etikája, azaz a gyerekeknek szánt történet egyfajta mélyökológiai problémát visz színre.⁴⁴ A mese cselekménye szerint egy kisfiú egy kitüntetett napon, a Walpurgis-éj szakrális és rituális kontextusait idéző Felicián-éj alkalmával tanúja lesz a fák találkozásának, tanácskozásának. Párhuzamot vonhatunk az óészaki mitológia történeteivel, ahol az emberiség két, az istenek által a mozgás és a megszólalás képességével felruházott fától származik,⁴⁵ Tolkien művével, *A gyűrűk urával*, az entek tanácsával,⁴⁶ valamint a bibliai teremtéstörténettel (a fák találkozóhelye, a „rét” az édenkert vagy a Getszemáni kert megfelelője, a mindezt megfigyelő kisfiú, Péter pedig Péter apostol alteregója lehet). A mese első szava az akáca megszólítása („– Ata! – kiáltotta Péter”), ahol az aposztrophé gesztusa az arcadás, a prosopopeia mozzanatát is maga után vonja: a növény a megszólíttóság és megszólalás következtében emberarcot kap (a hang olyan lényt feltételez, amely, illetve aki birtokában van az emberi nyelvnek), és növényi korpusza antropomorf testté változik át, ahol a növényi részek az emberi testrészek funkcióit töltik be, a létezését emberi mozgásformák és korporális reakciók határozzák meg. (6.) A mesében ez a formális metamorfózis magával hozza a környezet átrendeződését is: a kiválasztottak (Jankó, a plüssnyúl, továbbá a kalapok, a bokrok, és egyetlen emberi lényként Péter) képesek meglátni, figyelemmel kísérni az eseményeket, a látás, a tanúsítás azonban nem általános emberi képesség (ahogy a bibliai színeváltozás során

⁴¹ NEMES NAGY Ágnes, *Éjszakai tölgyfa* = N. N. Á., *Összegyűjtött versek*, 133–134.

⁴² Párhuzamba állítható továbbá Tandori egyik versével is, amely akár az *Éjszakai tölgyfa* szövegelőzménye is lehet. TANDORI Dezső, *Kerítés*, Híd, 1967/2–3, 172.

⁴³ PETRES-CSIZMADIA Gabriella, *Fejezetek a gyermek- és ifjúsági irodalomból*, Nyitra, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara, 2015, 10.

⁴⁴ LÁNYI András, *Oidipusz avagy a természeti ember*, Budapest, Liget, 2015, 77–78.

⁴⁵ *Edda: Óészaki mitológikus és hősi énekek*, ford. TANDORI Dezső, kiad. N. BALOGH Anikó, Budapest, Európa, 1985, 11, 19.

⁴⁶ J. R. R. TOLKIEN, *A gyűrűk ura I–II–III*, ford. GÖNCZ Árpád, Gondolat, Budapest, 1981.

mindenki álomba merül, úgy az emberek itt is alszanak). Péter mint beteg gyerek (tehát emberi mivoltában stigmatizált, korlátozott, diszfunkcionális) egyedülként megkapja a látás képességét, tanúja lesz a fák átváltozásának:

amikor Ata azt mondta: csendben maradj, egyszerre csönd lett. Olyan csönd, amelyet Péter még sohasem hallott. [...] És Péter látta az ablakszárny mögül, amint az öreg cseresznyefa (Móknak hívták általában) a rét túlsó felén lassan-lassan megmozdul, kihúzza egyik gyökerét a földből, aztán a másik gyökerét és még egyet és még egyet (összesen négyet), sok-sok apró gyökérszállal együtt, és imbolygó járással áthullámszik az innenső oldalra. (9–10.)

A tölgyfák tánca a réten nem zajlik zavartalanul, olyan lények is birtokában vannak a tudásnak, akiket arra a fák nem tartanak méltónak:

– Hohó! Megállj! Mit akarsz itt, te öntözőcső?
 – Én nem vagyok öntözőcő – sziszegte az öntözőcső. – Én gyökér vagyok.
 – Dehogyan vagy te gyökér, amikor öntözőcső vagy! Melyikötök gyökere ez az öntözőcső? – kérdezte az égerfa. A nyárfák vihogtak, és kapkodták a gyökereiket.
 – Nem vagyok cő! Nem vagyok cő! – kiabálta a fűben bujdokló öntözőcső.
 – Gyökér vagyok! Nézzétek, hogyan tudok tekeregni! – és tekergett. [...] – Igasszágtalanság... – motyogta a cső. (16.)

A szereplő – akit a megszólalás ténye, valamint a kert kultúrtörténeti kontextusainak ismeretében élőlényként, kígyóként azonosítunk – a kerítés mögé akar kerülni, mert gyökéerként gondolja el magát; a fák kívül akarják tartani, mert öntözőcsőnek látják. A kétféle tekintet, az értelmezés és önértelmezés eltérése abból adódik, hogy a kígyó (aki a réten kívül él) magához hasonlóként csak a fák gyökereit ismeri fel; míg a fák, akik értelemszerűen organikus kapcsolatban vannak a gyökereikkel, csak egy számukra ismert, az emberi környezethez kötődő tárggyal képesek azonosítani a formailag hasonló, ám rajtuk kívül álló, tőlük szervileg független lényt. A tárgyi és természeti létezőknek önmagukra és a másokra való, egymásnak ellentmondó ráismerése (miszerint a gyökér a kígyó szemszögéből helyhez kötött kígyó; a kígyó pedig a fák értelmezésében megelevenedett locsolócső) azért is problematikus, mert a cselekmény szerint mindez kitüntetett napon, a Felicián-éj alkalmával történik. A szakrális téridő feltételezi az átváltozást, azonban a szöveg nem teszi egyértelművé, hogy annak folyamata mikor kezdődött el; hogy csak a mozgásra képessé váló fák, és a talajból kihúzott, vizuálisan is érzékelhetővé váló gyökerek tekinthetők poszt-állapotnak, vagy pedig az öntözőcső megszólalása és önmozgatása (tekerése), valamint az önmagára mint élőlényre való ráismerés is már a metamorfózis következménye. A szerep- és pozícióváltás hasonlóságon alapuló aktusa kapcsán a szöveg párhuzamba állítható

Örkény *Gondolatok a pincében* című egypercesével is, ahol az „öreg, csúnya és rossz szagú” patkányt a féllábú házmesterkislány cicának nézi, és megszólítja, aki így előbb a cica, majd a féllábú házmesterkislány szerepébe helyezkedik bele.⁴⁷ Ezekben a példákban az a közös, hogy az alaki hasonlóságot mint az átváltozás lehetőségét implikálják. A befogadó számára azonban a lény identitása nem kétséges, hiszen leleplezi a nyelvet: az a beszédhiba, ami a neki kölcsönzött név kimondása során jelentkezik, azonosítja a lényt, amelynek megszólalásában a sziszegés nem hiba, hanem marker. Ebben az esetben a metamorfózis „beolvasztja” a cselekményszintű átváltozást a retorikába – az átváltozás itt interpretációs, vagy inkább megismerési, felismerési, azonosítási folyamat.

A mese világában az átváltozások a terek és közegek közötti határátlépésekhez kötődnek: az ember városokat épített a természetbe, amelyek a területet elvonják a növényi és állati létezőktől. A terület beépítése következtében a rét valójában már csak grund, bekerített telek; a tanácskozássra érkező fák már nem ismerik az erdőt, a város számukra a természetes közeg. Az ökológiai krízis, amelyre a szöveg rávilágít, abból adódik, hogy ez a folyamat irreverzibilis, az emberi tevékenység (a térszerkezet és a fauna megváltoztatása, a civilizációs kényelem érdekében a természet károsítása, például a csúszós utak sózásával) korlátozza a természeti életteret, és veszélyt jelent. (14, 19.) A mese a fák kvázi hatalomátvételét vázolja, rámutatva ezzel az emberi és a természeti környezet közötti ellentmondásokra, és ezáltal a természetbe való emberi behatolás kritikáját fogalmazza meg.

* * *

Nemes Nagy írásaiban az emberi cselekvések mitikus kereteként létrejött, bukolikus vagy panteista természetkép helyett fokozatosan előtérbe kerül olyan világok, terek nyelv általi szituálása, amelyekből kivonódik, kiszorul az ember, és amelyek autonómok, a leírásuk pedig az emberről leváló térbeli és időbeli aspektusaik segítségével történhet. Vagyis a táj emberhez képest másikként való értelmezésétől (ami a tájat és az ahhoz való odafordulást, a kontemplációt is kiemelten kezelő romantikus tájképfestészet, valamint a természeti fenséges terminusának a sajátja, és *Az öt fenyő szemléletmódját* jellemzi⁴⁸) ez a szövegvilág fokozatosan jut el a táj természettudományos szervezethez elsődlegességéhez (ahol a natúra már a belső törvényszerűségei által meghatározott, de az ember nyomát szükségszerűen hordozó, megértendő, interpretálandó közegként, képződményként, állapotként, tartamként tűnik fel,⁴⁹ mint

⁴⁷ ÖRKÉNY István, *Gondolatok a pincében* = Ö. I., *Egyperces novellák*, Budapest, Ikon, 1996.

⁴⁸ Vö. RADNÓTI, 188–194.

⁴⁹ Vö. „A lehetetlenség bizonyítékai akár a relativitáselméletben, a kvantummechanikában vagy a termodinamikában megmutatták nekünk, hogy a természet »kívülről«, szemlélődő álláspontról nem írható le.” Ilya PRIGOGINE, Isabelle STENGERS, *A földtől az égig: A természet varázsának megújítása = A későújkori józansága I.*, szerk. TILLMANN J. A., Budapest, Göncöl, 1994, 174.

a prózaversekben). Azonban elmondható, hogy Nemes Nagy természetpoétikájának eltérő változatai egyaránt azt a differenciát teszik hozzáférhetővé, amely a természetben az ember közbejötté, részvétele során történik, és amely nem több, de nem is kevesebb, mint az érzékelhető „mélyedés az agyagban”⁵⁰

NAGY CSILLA

lektor

Pavol Jozef Šafárik Egyetem

csilla.mizser@upjs.sk

“*Recess in the clay*”

Biopoetics and trace reading in the prose writings of Ágnes Nemes Nagy

Abstract: The paper discusses the prose writings of Ágnes Nemes Nagy. The thematic focus of these texts, which form a peripheral part of the oeuvre, is the representation of nature, and thus their examination can nuance the insights into landscape poetics. In the context of the posthumous work *Az öt fenyő*, which bears traces of crime fiction and the *Künstlerroman*, the article attempts to answer the question how the relationship between nature and man (the notion of the sublime nature), the interpersonal relationships between people, and the inclusion of images and ekphrasis can provide solutions to the investigation. The paper interprets the tale of “Felicián vagy a tölgyfák tánca” from the perspective of ecological crisis and ecocritical content.

Keywords: biopoetics, sublime, ecological crisis, Ágnes Nemes Nagy, investigation

DOI: 10.37415/studia/2023/1-2/47-64.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



⁵⁰ NEMES NAGY, *Az öt fenyő*, 95.