

Tárgypoétikai jelenségek Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című regényében

Az emlékeztető tárgyak

Nádas Péter hosszú körmondatai nemcsak az emlékezésre terjednek ki, hanem a tárgyak, terek leírására is, ezzel építve ki a szövevényes hálózatot emlékek és tárgyak, tárgyak és emberek között. „Érzelmi ismétlődések híján nincsen emlék, avagy fordítva, minden pillanatnyi élmény egyben utalás egy korábbi élményre, és ennyi az emlékezés” (NÁDAS 2012; II. 247). A legapróbb, a legjelentéktelenebb tárgy, akár egy kabátgomb is képes széles emlékezeti síkok megnyitására. A névtelen emlékiratíró gyermekkori én-je az otthon megszokott terének megváltozását érzi egy idegen kabát láttán. A fogason függő tárgy egyértelműen jelzi a vendég érkezését, aki – a kabát penészes szagából, komor, szigorú látványából ítélve – nem lehet rokon, sem orvos. Mindössze a szín és egyetlen aranygomb hasonlósága Krisztiánt idézi fel, a narrátor gyerekkori szerelmét. Azt a pillanatot, amikor fiatal kamaszként az érzelmeivel, azok feltárásával, homoszexualitásával küzd. „[Ő] erről mit sem tud, nem tudja, nem érezheti, hogy mindig velem vagyok s mindig velem van, pillantásra sem méltat, olyan vagyok neki, mint egy közömbös tárgy” (NÁDAS 2012; I. 56), holott pár sorral lejjebb már ekképp nyilatkozik: „valójából én tettem úgy, mintha közömbös tárgy lenne nekem” (NÁDAS 2012; I. 56). Krisztián azonban sohasem tudott a szó szoros értelmében tárgyasulni az elbeszélő szemében. Nem tudott érzelmileg eltávolodni tőle, nem tudott közömbös maradni. Minden szava, érintése megmarad benne, Krisztián pillantása, a szeme pedig a visszaemlékezés hordozója (BAGI 2005; 37). Thomka Beáta elemzésében a tekintetet a testtel és a néven nevezéssel hozza kapcsolatba. „A tekintet, a szem, a név, a test, a kimondás és a megérintés a testi s a szellemi érzékelés határterületét jelzi” (THOMKA 1988; 184). A névtelen narrátor félve ejti

ki Krisztián nevét, olyan érzés számára kimondani, mintha az illető meztelen testét érintené.

Az emlékek is olyanok, mint a tárgyak. „Ha sok tárgy van egy térben, akkor a tárgyak egymáshoz való viszonya köti le a figyelmünket. Ettől nem vesszük észre magát a teret. Ha kevés tárgy van a térben, akkor figyelmünk a tér és a tárgyak között keres viszonyt. Így azonban nagyon nehéz kijelölni egyetlen tárgy végleges helyét” (NÁDAS 2012; II. 418). Így nagyon nehéz kijelölni az emlékek végleges helyét. A regény időszerkezete az emlékirat függvényében alakul ki, ezért „az időt csak mint múltat kezelheti” (BÁNYAI 2000; 13). Az összefüggések mindig utólag derülnek ki, az emlékek és történekek viszonyaira csak egy meghatározott időbeli távolságból tudunk tekinteni. A múlt képkockáit éppen ugyanúgy rakosgathatjuk az emlékezetünkben, mint a tárgyakat a térben.

Történelem és gyermekkor

A regény leginkább Kelet-Berlinben játszódik, itt bontakozik ki a névtelen narrátor és a félig német, félig francia Melchior szerelme. A város építészeti felépítését nézve egyszerre van meg benne a tágas terek és hosszú, egyenes utcák teremtette egyszerűség, valamint a barokk épületek pompája. Urbán Bálint egyik tanulmányában azt írja, hogy „Berlinben nehéz eltévedni, mert az ember mindenhol a történelembe ütközik” (URBÁN 2014). Az elbeszélőben pont a város történelmi hangulata, városképe eleveníti fel gyerekkori emlékeit. Így növi ki magát a város egy „gigantikus emlékezethellyé” (URBÁN 2014). Az 56-os forradalom ideje alatt még diák volt, az iskolából tartottak hazafelé, amikor barátjával, Kálmánnal bekeveredtek a hömpölygő tömegbe. Gyerekként az akkori politikai történeésekről a szülők és a felnőttek félszavaiból hallottak, melyeket ők később tovább szóttek. Így a narrátor és egyik barátnője, Maja, apjuk aktatáskájában és papírjai között kutattak, hogy bebizonyítsák róluk, hogy besúgók. Egyfajta „apagyilkosságra” készültek, ami nemcsak a vér szerinti apjuk bukását jelentette volna, hanem egy felsőbb hatalom elárulását, felborítását. Ezért az elbeszélő számára a forradalom testközelibb volt. „Semmiképpen nem éreztem volna jogosnak a végeredmény felől nézve visszanyomulni, de legalább ennyire lehetetlennek tűnt a lábamnak csapkolódó rajztáblámról, a futás közben örökösen kicsúszkoráló fejesvonalzómról és tömött iskolatáskámról beszélni. Az én személyes forradalmamhoz mindenesetre hozzátartoztak ezek az ostoba tárgyak, mivel súlyukkal és ügyetlenségükkel arra kényszerítettek, hogy tisztázzak magamban egy kérdést [...], hogy vajon képes vagyok-e az apagyilkosságot, ami ugyanakkor kérdésnek nem-hogy nem volt kisszerű, hanem egyenesen valami olyan, aminek annak a

keddi napnak az estéjén, így vagy úgy, mindenkiben föl kellett merülnie” (NÁDAS 2012; II. 177).

Ezen a ponton Nádas Péter egy nagyon fontos, talán tételmondat értékű kijelentést tesz, ami magába foglalja a tárgyak szimbolikus szerepét. A ki nem mondott gondolatok, érzések, események megtestesítői a tárgyak. Mind hozzátartoznak az emlékezethez. Bár látszólag jelentéktelen eszközök, általuk mélyebben érthetjük meg az események közötti összefüggéseket. „A tárgy, legyen az fejesvonalzó, vers vagy országzászló, felületet ad a gondolkodásnak, ezen a felületen gondolunk olyasmiket, amiknek egyébként nem lenne szavunk, s ilyen értelemben nem más a tárgy, mint a beszélni nem tudó állati ösztönök és a formátlanul sötét személyes érzelmek megfogható jele, megformálódásuk helyszíne, terepe, tán csak ürügy, és nem maga az ügy” (NÁDAS 2012; II. 178–179).

Ha a történelmi síkon maradunk, érdemes megfigyelnünk, hogy az emlékiratíró gyerekkori én-jének mit jelentett a „Rákosi Mátyás rezidenciája” (NÁDAS 2012; I. 377) körül húzódó drótkerítés, amögött a fegyveres őrök és az őrzőkutyák. Egyrészt láthatjuk a kerítés védő funkcióját. Az elkerített területet védik, és ha védelem alatt áll, akkor fontos. Másrészt ott van a kirekesztettség, az elhatárolódás valamitől. Nem meglepő, hogy a fiatal, homoszexualitására éppen ráébredő kamasz számára ez a kerítés több mint területvédelmi eszköz. Hisz neki is megvan a maga drótkerítése. „És ettől hiába értettem az eszemmel én, hogy mire kellene ezek a kutyák, az egész védett terület olyan lett, mint félelmeim eleven magja, centruma” (NÁDAS 2012; I. 378). Egyrészt bezárja a félelmeit, az érzelmeit elzárja mások elől, másrészt retteg a kirekesztettségtől, hogy a társadalom, a barátai és Krisztián nem fogadják el másságát.

A határ fogalma nemcsak ezen az egy érzelmi síkon bukkan fel, hanem a barátság vonatkozásában is. A narrátor rengeteget játszott diáktársaival. A játékokban sajátos szabályrendszert alkottak, ami a felnőttek kizárásával csakis az ő világukban létezett. Éles határvonalat húztak a játék és valóság, gyerekek és felnőttek között. Ami a gyermeki világban szabadon megtörténhetett, arról a felnőtteknek nem volt szabad tudniuk.

Mégis egy sátorozás alkalmával ártatlannak induló játék komoly következményeket vont maga után. A szabályokat teljes tudatukban rúgták fel még úgy is, hogy közben tisztában voltak vele, ezt már nem lehet eltitkolni a szülők elől (ami azért is jelentett nagy problémát, mert a támadást elszenvető Prémet így is mindennap verte az apja). „[M]intha nem is a támadás alattomoságával, a barátság váratlan fölmondásával, erre volt névleges ürügy, hanem a valódi tárgyak valós elpusztításával léptünk volna át egy tiltott határon, ezt nem lett volna szabad, innen már nem lehetett

visszatérni a szokásos játékokba, itt valami borzalmasnak, valami végzetesnek kellett még bekövetkeznie, ezt nem lehetett játéknak tekinteni többé, a tárgyak elpusztításával kiszolgáltatottuk őket a beláthatatlan szülői beavatkozásnak, és a normális játékszabályok szerint bármennyire jogosnak volt is ítélni a bosszú, mégis nyilvánvaló, hogy ezzel feladtuk őket, győzelmünk tehát alávaló árulás és törvényen kívül helyeztük magunkat vele” (NÁDAS 2012; I. 435). Azzal, hogy fizikailag tönkretették a sátrat és a benne található tárgyakat, hogy mindent összezúztak, amit csak találtak, nem törődve se anyagi, se eszmei értékekkel, nem csak a játékszabályokat semmisítették meg. Mintha a valóságot próbálták volna ezzel destruálni, hogy majd később ismét visszarendezzék. Visszarendezés helyett marad a veszteség. Hisz hiába nyerték meg a még játékban indult háborút, a vesztes csapat erkölcsi győzelmet aratott felettük, mivel ők a játékszabályok által húzott határon belül maradtak.

Egy antik falikép margójára

„A szépirodalmi művekben felbukkanó képleírások mindig kettős szerepet töltenek be, azaz egyszerre vonatkoznak a leírás tárgyára és önmagukra (szűkebben szövegszerűségükre, tágabban szövegekörnyezetükre); mondhatni a leírás tárgyának tükrében teszik mérlegre önmagukat, önnön legsajátabb, figuratív, azaz testszerű voltukat” (BAZSÁNYI 2010; 273). Az *Emlékiratok könyvében* egy egész fejezeten keresztül (*Egy antik faliképre*) olvashatunk egy falikép leírásáról. Az eredeti tárgy, amiről a leírás születik, egy falikép, amit Thomas Thoenissen látott egyik utazása során. Erről készült egy fénykép, amely az elbeszélő birtokában van. „A képen, melyet jegyzeteim közé csúsztatva őriztem, s tervezett elbeszélésemben sejtéseim, föltételezéseim többszörösen titkos világaként leírtam volna, persze, ha mindehhez lett volna elegendő tehetségem és erőm, gyengédén szép árkádiai táj volt látható, lágyan emelkedő tisztás a végtelenbe hullámozó dombhátak ölen, ritkás bozóttal, selymes füvekkel, virágokkal, viharok kuszált olajfákkal, tépett tölgyekkel, egyébiránt ügyes másolata amaz antik faliképnek, melyet néhány évvel előbbi itáliai utazásomon vad színeinek és tekintélyes méretének teljes pompájában volt alkalmam megcsodálni” (NÁDAS 2012; I. 319).

A fejezet több síkból áll. Az első síkon a névtelen narrátor ír egy történetet egyes szám első személyben Thomas Thoenissen néven. A második síkon Thomas szintén emlékiratot ír, melyben beszámol az antik faliképről, amiről az elbeszélését írta. Ez a készülő elbeszélés lenne a harmadik sík, ami „a névtelen elbeszélő fikcióján belüli fikció” (BAZSÁNYI 2010; 172). A hármasság nemcsak a narrációs síkokban jelenik meg, hanem ma-

gánál a falikép leírásánál is. A képen három nimfa látható, három mitológiai alakkal hasonlítja össze az elbeszélő a kép egyik kulcsfiguráját, majd a leírásba beleszőni vágott jelenetben három nő cipeli a húsokat a vágóhídi kocsirol. Ez a hármasság akarva-akaratlanul is összekapcsolódik az erdővel, ami felidézi bennünk a dantei sötét erdőt. Az addigi életével számot vetni kívánó férfi a mitológiai jeleneten keresztül akarja átvezetni a húst hordó nőket és a vágóhídról érkező férfit abba az erdőbe, „ahová, ha sikerülhetett volna elbeszélésemet megírnom, tiszta mondatokban elvezettem volna négyüket” (NÁDAS 2012; I. 343), hiszen „engem valójában az erdő érdekelt, hol e lehetetlen szerelem lehetséges lenne, még ha nem is történe meg, erről szerettem volna írni” (NÁDAS 2012; I. 329).

A képen szereplő erdő és a benne elterülő tisztás felidéz egy másik hasonló teret, és egy ahhoz nagyon szorosan kapcsolódó élményt. „[E] meghitt mező nekem nagyon ismerős, egyáltalán nem ismeretlen helyre vezet a képzelet, hanem csupán kissé vissza az időben, arra a helyszínre, mely a heiligendammi nyarak emlékeként élt bennem” (NÁDAS 2012; I. 342). Thomas gyermekkori élménye, amikor először ismerkedik meg saját testével, összekapcsolódik a felnőtt tudatosan megélt szexualitásával. Míg a gyermeki világban a mozdulatokat öntudatlanul, ösztönösen hajtotta végre az elbeszélő, addig a felnőtt Thomas ezzel a régi élménnyel a tudatában abba a gyermekkori térbe képzeletileg beleelbeszélésének szereplőit, melyben először fedezte fel a testi örömeiket. Így maga is a történet részévé válik, míg a hentesüzletben dolgozó anya és leányai a három nimfával, a fuvaros pedig Pánnal azonosul.

Hogy Pán, a félig ember, félig kecske testű isten szerepel-e azon a képen, mely a faliképről készült, csak feltételezhetjük. Thomas nagytőján keresztül szemléli a fotót. Ahhoz, hogy a mértani középpontban ülő alakot azonosítani tudja, olyan tárgyakat figyel meg, amelyek a görög mitológiában is felbukkannak. Így a szemlélődés központjában álló ifjúról először Pán jut az elbeszélő eszébe, hisz az kezében egy hétágú sípot tart, ami egyértelműen bizonyítaná kilétét. Ám a másik kezében egy leveles botot fog, „azt a leveles botot, melyet a hagyomány szerint Hermes kapott Apollontól a lantjáért cserébe, hanem se szőrös nem volt a teste, se szarvak a homlokán, és nem volt patája se, hacsak nem a lábát kutyaként őrző csinos kecskébak jelképezte mindazt, ami emberi simaságúra festett testéről hiányzott” (NÁDAS 2012; I. 327).

Az ifjú Hermésszel való azonosítását alátámasztják az attribútumok, amelyeket a kezében tart. Hiszen a leveles bot mellett a síp is jelképezi az istenséget. Az elbeszélőnek mégis további kétségei támadnak. Sorra meséli el a mitológiai történeteket Pánról, Hermészről és Apollónról is. Minél több szálal mozgat, annál jobban táplálja kétségeit. Így jut el Hermaphroditosz

és Szalmakisz történetéhez. Bár semmilyen tárgy, attribútum nem támasztja alá, hogy a képen Aphrodité és Hermész szerelmének gyümölcsét látja, mégis elidőzik ennél a gondolatnál. Hiszen Szalmakisz a mitológia szerint egy végtelenül hiú nimfa volt, aki hiúsága miatt állandóan a tóparton ül, és önmagát csodálja a vízben. Ám amikor Hermaphroditoszt meglátja, beleszeret, viszont az ifjú nem viszonzza szerelmét. Egy alkalommal Szalmakisz átöleli Hermaphroditoszt, és azt kéri az istenektől, hogy soha ne kelljen egymástól elválniuk. Ezért az istenek egy testbe kényszerítették a nimfát az ifjúval. Így jutunk el a regény olyan alapkérdéseihez „mint a nemek különbözőzése, ill. »együtt állása«, »egymásban léte«, »titkos életünk« terhe és megoldhatatlansága, az ösztönök világának s »a test érzetének« feltörhetetlensége, elbeszélhetetlensége, a történetek, történeteink s a Történet összekuszáltsága” (THOMKA 1988; 191). Az antik falikép története, az elbeszélés az elbeszélésben, egyértelműen a névtelen narrátor életének, történeteinek kicsinyített, összevont mása. A kép erdeje magában egyesíti a gyerekkori erdőt, a névtelen narrátor erdejét, amiben Theával sétál. „Ez a fejezetvég egyben összefoglalja a regény jelentésstanilag mintegy »üres/túltelt« és mélybe süppedő helyeinek értelemösszefüggését” (BALASSA 1997; 373).

Ha visszatérünk a falikép leírásához, láthatjuk, hogy Nadas nagy hangsúlyt fektetett a színek megjelenítésére. A nyári hajnal derengésének érzékletes szemléltetésével Thoenissen azt próbálja elérni, hogy ne a festő teremtette, az első sugarak által festett színek másolatát lássuk, hanem a színeket önmagukért, a teremtés pillanataként fogjuk fel „a vörös önmagának vörös önmagában, önmagának kék a kék, és nem azért, mert zöld a zöld” (NÁDAS 2012; I. 321). A felkelő nap „finom fényével” (NÁDAS 2012; I. 319) éleszti fel az éjszakai szürkéségbe merevedett tájat, de a vad, erős színek előtti érzékeny, csillogó hatást érzékelteti. Ebben a színekavalkádban fedezi fel a narrátor a három nimfát, akik vörös, türkiz és zöld palástban helyezkednek el a kép különböző pontjain. Az érdekesség az, hogy Thomas a türkiz lepelbe burkolt nimfáról mondja, hogy ő Szalmakisz, mivel a reménytelen szerelem--fájdalmával tekint az ifjúra. Ezzel szemben a vörös palástos nimfának „arca azonban hiányzott, a festék egyszerűen lepergett ott a falról, ám testének helyzetéből meg lehetett állapítani, hogy mikor még arca volt, egyenesen előre nézett” (NÁDAS 2012; I. 328). Ám a festészetben leginkább vörös palástba burkolva jelenítik meg Szalmakiszt.¹ Így ismét az azonosítási problémával találjuk szembe magunkat. Amit va-

¹ Már a 15. században vörös palásttal ábrázolják Szalmakiszt, de például tekintsük meg Bartholomäus Spanger *Szalmakisz és Hermaphroditosz* (1580) vagy François-Joseph Navez *The Nymph Salmacis and Hermaphroditus* (1829) című festményét, melyen szintén ilyen színű lepelben láthatjuk a nimfát.

lójában nem is kell megoldanunk, hiszen a képleírás által az egész regény érzelmi és cselekményhálóját látjuk kibontakozni.

A fejezet vége felé Thomas Thoenissen egy személyes tárgya jelenik meg: a fekete kezításka. A táskák általában presztízst jelölnek, fontossá teszik a személyt, aki magával hordja ezeket, valamint utalnak arra, hogy jelentékeny dolgokat tartalmaznak, gondolhatunk itt pénzre, értékekre, iratokra. Thomas táskájában a készülő elbeszéléséhez tartozó anyagait gyűjti, amik az egyszerű szemlélődőnek semmitmondó novelláknak, karcolatoknak tűnnek. Valójában viszont ezek a papírlapok tartalmazzák mindazt az információt, melyet Thoenissen életéről és valódi titkairól tudni lehet. „Ha valaki illetéktelen kézzel beletúrt, belelapozott volna papírjaimba, s e valaki, e titkos ügynök, ki halálom utána jelenik meg, hogy a hagyatékomban talált iratok alapján jelentést tegyen rólam [...], e mondatok között egészen másfajta összefüggéseket teremt, mint amilyen összefüggéseket én rejtettem a mondataim mögé” (NÁDAS 2012; I. 345). Thomas a „legkorrektebb polgári jómodor” (NÁDAS 2012; I. 346) színeiben akart feltűnni halála után is. Ha még életében akár Hübner né vagy menyasszonya beleolvastak volna jegyzeteibe, nem találtak volna mást, csak unalmas, a józólés határain belül álló történeteket, amelyek cseppet sem vonják kétségbe az elbeszélés írójának tiszta életét.

Amikor Thomas arról álmodik, hogy halála után megjelenik a már említett, arc nélküli ügynök, akkor mindig makulátlan ingben, magas keménygallérban, gyémánttüvel megtűzött pöttyös nyakkendőben és szalonkabátban látja. Ezek a ruhadarabok az ő képzeletében a tökéletes, pedáns, példamutató embert jellemzik, akinek élete pont olyan makulátlan, mint az ing, amelyet visel. Iratai úgymond meghamisításával eléri, hogy ő is mintaszerű gavallér legyen. Önmagát ezekhez a ruhadarabokhoz viszonyítja, tárgyként értelmezi saját magát. Identitását elveszíti, üres formalitás marad. „[V]isont tökéletes úriember kívántam maradni a világ szemében, én magam voltam hát a kifényesedett szalonkabát, a keményített ingmell és a nyakkendő a tű, a feddhetetlenül üres polgári forma” (NÁDAS 2012; I. 346).

A belső terek tárgyvilága

Nádas Péter főként a *Párhuzamos történetek*ben fektet nagy hangsúlyt és többletjelentést az öltözeti tárgyvilágra. Minden ruhadarabnak, színnek, identitásképző ereje van. Az *Emlékiratok könyvében* ez leginkább Thea vonatkozásában fedezhető fel. Rengeteg pirosat hord, pulóvereket, kabátokat. Az erős szín feltűnést kelt, „hivalkodón megkülönböztette magát” (NÁDAS 2012; I. 8). A meleg árnyalat magabiztosságot nyújt, kedvessé-

get, barátságot sugároz. Thea öltözködési stílusa kivetül lakására, élőterére ugyanúgy, ahogy Isolde esetében is a *Párhuzamos történetekben*. A piros az uralkodó szín a nappaliban is, a fotel és a szőnyeg is ilyen színű, míg a muszlinfüggöny fehérségével felerősíti a fényt. Értelmezhetjük úgy is, hogy megvilágításba kerül Thea szenvedélyessége. Mindezt kifelé mutatja a világ számára, míg legbelül egy idősödő hölgy szerencsétlen szerelmei sorakoznak.

Melchior, az emlékiratíró felnőttkori szerelme, szintén ezekkel a színekkel játszadozik. Elmondása szerint mielőtt beköltözött volna a lakásba, egy idős ember lakott ott, és nagy mocskot hagyott maga után. Miután kitalarított, Melchior fehérre festette a padlót: „nem kiváló ötlet-e a makulátlan tisztaság színét rákenni a mocskokra?” (NÁDAS 2012; I. 268), kérdezi mintegy önmagától, mintsem a narrátortól. „A térelemek és térképzetek architektonikus, geometrikus jelentéseit a közvetítésük révén megsejtett érzelm- és tudattartalmak bővítik. Az elbeszélő, a beszélő személy lénye úgy is közel kerülhet hozzánk, hogy csupán a látószervével befogott terekre és tárgyakra figyelünk” (THOMKA 1988; 190). Ez alapján Melchiort egy új perspektívából is megismerhetjük, a lakása és berendezése útján. Eredetileg a szobáját teljesen sterilre és üresre tervezte (ismét felvethető az a kérdés, vajon a lelkivilágának kivetülését láthatjuk?), teljesen elhatárolva a külvilágtól. Minden hófehér, csak egyetlen fehér lepedős ágy állt volna benne. Az ágy több alapszükségletet szimbolizál (PÁL–ÚJVÁRI 1997). Ehhez a tárgyhöz egyszerre kapcsolható a születés, az élet és a halál motívuma.

Az újjászületést ritualizálja a többi berendezés. A vörös, süppedős szőnyeg a legalább harminc égő gyertyával erősen befolyásoló hangulatot teremt. A hófehér szobát a szőnyegtől tűzvörössé vált lángocskák világítják be sejtelmesen, nem véletlenül. Melchior hatást akar kiváltani még a falról visszaverődő fényekkel is, meg akarja teremteni azt a hangulatot, amelyben magabiztosan mozogva elcsábíthatja vendégét. Ahogy Baudrillard írja *A tárgyak rendszere* című könyvében (BAUDRILLARD 1987; 40): „[a] hangulatrendszerben viszont a színek csakis saját játékuknak engedelmeskednek, levetnek minden természetet, és csakis egyetlen parancsnak engedelmeskednek: a hangulatszámításénak”. Melchior felhívja az emlékiratíró figyelmét arra, hogy a lakást édesanyja antik bútoraival rendezte be. Ezek közül is kiemeli az íróasztalt. Az íróasztal is egyfajta határt képez a két beszélő között. Aki az asztal mögött ül, annak hatalma van a másik felett. Emellett védelmező bástyának, elkerítő határvonalnak is lehet tekinteni.

Azzal, hogy Melchior pont ezt a tárgyat emelte ki első helyen a többi közül, arra enged következtetni, hogy későbbi kapcsolatukban is sze-

retne egy képzeletbeli határt húzni. Viselkedése a lakásban, a tárgyaival nem pusztán bizalmaskodás, hanem egyfajta magamutogatás, mely mögött megpróbálja felfedezni, vajon komolyan érdeklődnek-e iránta. A tárgyakhoz való erős kötődése jellemző a fetisizistákra. Nem szívesen érnek hozzá más emberekhez, inkább a hozzájuk fűződő tárgyakhoz. Ahogy Baudrillard is megállapítja: „[e]zek a fetisizált tárgyak tehát nem járulékos kiegészítők, s nem is csupán kulturális jelek más jelek között: belső transzcendenciát jelképeznek, a valóság közepének fantazmagóriáját, amelyből minden mitológus tudat, minden egyéni tudat táplálkozik – egy olyan részlet projekciójának fantazmagóriája ez, amely az énnel válik egyenértékűvé, és amely körül megszerveződik a világ összes többi része” (BAUDRILLARD 1987; 94). Melchior szobájában, saját maga által kialakított zárt világában, „[é]lvezettel mozgott, s mert minden tagja nyúlánkan hosszú volt, hosszú karok, hosszú ujjak a kezén, hosszú combok a meglehetősen szűk nadrágban, mozdulatai nem voltak csúnyák, élvezettel, bizonyos élvezkedéssel érintette meg a tárgyakat, mintha beidegzettségei ellenére is elemi örömet okozna neki, hogy kapcsolatba került velük, ám ugyanakkor a kedélyesen és rituálisan otthonos kapcsolatteremtésnek e finom, csaknem finomkodó játékait mintha egy kicsit felém fordítaná, mintha valamit nem csak magának, hanem nekem is be kéne bizonyítania, akárha az lenne a célja, mert e játék egyáltalán nem tűnt céltalannak, hogy bemutassa, miként kell és miként lehet élvezettel élni itt, a mozdulatoknak miféle ritmusát követeli a környezet, s e ritmust, mely éppen úgy az övé, miként a tárgyak, minden részletében megmutathassa nekem” (NÁDAS 2012; I. 263–264).

Melchior körbeveszi magát édesanyja antik tárgyaival, a múltból származó tárgyakkal. Ezek az apró emlékek megteremtik azt a teret, ahol az elmélkedés, az emlékezés végbemegy. A lakás elhatárolódik a külső tértől, Berlinton, és egy saját, érzéki teret hoz létre, ahol a múltba való emlékezés és a szexualitás különös egyvelegébe süpped bele a két férfi. Bár Melchior a szobát üresre tervezte, mégis betöltötte a teret a régi bútorokkal. Így helytálló Toldi Éva azon meglátása, melyet Németh István *Házioltár* című műve kapcsán fogalmazott meg: „Nem a gyűjtőszennvedély hordta őket egybe, ezért alakul ki a tárgyak hiánytalanságának képzele. A gyűjtés ugyanis mozgást feltételez: még alakítható a tárgyak elrendezése, a hiány betöltésére is erőfeszítéseket kell tenni” (TOLDI 2013; 10). Melchior a lelkében támadt űrt tölti be a régi tárgyakkal, melyek mintegy újraszervezik a világot, és megőrzik a lélek mélységes irrealitását. „Ezek a tárgyak, szigetként és legendaként, az időn innen, az embert nem is a gyerekkorába, hanem még egy ennél is távolabbi időbe röpitik vissza, amikor a tisz-

ta szubjektivitás szabadon metaforizálódott a hangulatban, s amikor ez a hangulat még csupán a lény önmagával folytatott tökéletes beszéde volt” (BAUDRILLARD 1987; 94–95).

Melchior szobáját a queerelmélet segítségével is lehet értelmezni. A nemi és a szexuális határokat elmoszák, így a queer értelmében ide tartozik minden, ami nem a megszokott, a kizárólagos heteroszexualitásban értelmezi önmagát. Melchior szobája így egy queer teret (vö. URBÁN 2014) hoz létre. Itt megteremtődik az a közeg, amely a nagyváros ellentéte. A város polgársága elutasít mindent, ami különbözik az általánostól, elhatárolódik a homoszexualitástól és minden olyantól, ami eltér a normától. Így kitzasztja a városból a más szexuális identitásokat, akik kénytelenek egy saját, privát teret létrehozni, ahol el tudnak rejtőzni. Ebben a térben nem csak felszabadulhatnak a társadalom által rájuk kényszerített szerepek alól, megszabadulnak az elnyomástól, de saját identitásuk is kifejezésre juthat. Melchior nemcsak azt a közeget teremti meg szobájában, melyben felszabadultan élheti szexuális életét, hanem amely tükrözi személyiségét, a múlthoz való feltétlen ragaszkodását.

Nádas Péter regényének szereplői mind viszonyt alakítanak ki a regényben megjelenő tárgyakkal, formákkal, amelyek sok esetben fájdalmas emléket rejtenek. Ha ezek az érzések eltűnnének, a szereplők megtisztulnának, lecsupaszodnának, és nem maradna más hátra, mint a funkciójukat vesztett kellékek. „[A] tárgyak sem idézik föl többé a régen elmúltnak érzett események kellemetlen emlékeit, minden elnyugodtan és biztonságosan állt a helyén, majdnem közömbösen; ilyen, vagy ehhez hasonlóan gondolt megtisztulásra vágytam” (NÁDAS 2012; I. 41).

Kiadás

NÁDAS Péter (2012): *Emlékiratok könyve*. Jelenkor Kiadó, Pécs

Irodalom

BAGI Zsolt (2005): *A körülírás*. Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*. Jelenkor Kiadó, Pécs

BALASSA Péter (1997): *Nádas Péter*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony

BÁNYAI János (2000): Az Emlékiratok könyvének (kis) beszédműfajai. A regény építkezésének nyelvi alakzatai. *Hungarológiai Közlemények*, 3. 7–21.

BAUDRILLARD, Jean (1987): *A tárgyak rendszere*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest

BAZSÁNYI Sándor (2010): „...testének temploma...” Erotika, irónia és narráció Nádas Péter prózájában. Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc

PÁL József–ÚJVÁRI Edit (1997): *Szimbólumtár*. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából. Balassi Kiadó, Budapest

- www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm [Utolsó megtekintés: 2014. március 3.]
- THOMKA Beáta (1988): Homiliák az *Emlékiratok könyvéhez*. In: *Esszétetek, regényterek*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 170–196.
- TOLDI Éva (2013): Identitásjelölő tárgyak a vajdasági magyar irodalomban. *Hungarológiai Közlemények*, 1. 9–19.
- URBÁN Bálint (2014): A szexualitás heterotópiái az Emlékiratok könyvének Kelet-Berlinjében. = *Apokrif Online* <http://apokrifonline.wordpress.com/2014/02/15/urban-balint-a-szexualitas-heterotopiai-az-emlekiratok-konyvenek-kelet-berlinjeben-tanulmany/> [Utolsó megtekintés: 2014. március 3.]

