

Az Emlékiratok Könyvéig

Nádas Péter műveiről

A hitelesség esélyei

Kivételesen egységes Nádas Péter eddigi életműve. Azzá teszi mindeneke előtt az a könyörtelen (elsősorban önmagához könyörtelen) következetesség, amellyel az író céljai felé tör. Semmi sem történik véletlenül ebben az írói műhelyben; minden tudatos és végiggondolt — a spontán, az ösztönös mozzanatok az értelem utólagos kontrollja hagyja jóvá, s illeszti bele ebbe az előremutató, célra irányuló rendszerbe.

Ha ezeket a célokat próbáljuk fogalmilag meghatározni, az írói munka, illetve az irodalmi kifejezés alapvető kérdéseivel, létproblémáival kerülünk szembe. Általános elméleti fejtegetések helyett: Nádasnál a kifejezés autentikussága, ha úgy tetszik hitelessége, mindig többrétű igényként, illetve követelményrendszerként jelentkezik, melyben a nyelvi kifejezés, közelebbről a *mondat* esztétikuma, azaz művészi igazsága elválaszthatatlan a gondolat egyéni hiteletől és általánosabb értelemben vett — tehát társadalmi és gondolati — igazságától. A *Hazatérés* című esszé részletesen feltárja az író alkotói gondjait — melyek egy ponton élet-halál kérdésévé válnak. Nádas felismerése — hogy a belsőleg a lehető leghitelesebbnek érzett szubjektív hitelesség kifejezése olykor nem meríti ki az igazság fogalmát — odavezet, hogy a személyesség, a konkrét, egyedi tapasztalatok nyelvi kifejezését a személyen túli, kollektív, úgy tűnik: mitikus tapasztalatok tárházával kell helyettesíteni. Ez a felismerés alakította ki az Emlékiratok Könyve struktúráját; a párhuzamos emlékiratok, emlékezések a személyesből a személytelenbe, az egyediből az általános, a „kollektív emlékezet” síkjára emelik a szöveget.

Az írói kifejezés eme általános nehézségei, a leírandó szó és gondolat közegellenállása egyformán érvényesül mindenfajta irodalomban; a különbség legfeljebb az, hogy az irodalom munkásai mennyire vannak tudatában ezeknek a nehézségeknek. A magyar, s általában a kelet-európai irodalmakban azonban — s ez korántsem elhanyagolható különbség — még egy tényezővel kell számolnunk, mely tovább csökkenti a nyelvi kifejezés hitelességének esélyeit: a külső korlátozásokról van szó, melyek bizonyos témákat, dolgokat és eseményeket vagy személyeket tabunak nyilvánítanak — (ezt talán lassacskán már múlt vagy félmúlt időben is mondhatjuk) —, mely tilalmakkal az író, a nyelvvel, fogalmakkal dolgozó művészt a kifejezés kerülő útjaira terelték, kimondás és megnevezés, az alany, tárgy, jelző és állítmány helyett körülírásokra, metaforikus közelítésekre, meta-közlésekre, vagy „pars pro toto” megoldásokra szorították. Mindez természetesen nem csökkentette az ilyen körülmények között született művek művészi értékét; s nem akadályozta meg remekművek születését sem — (hiszen mindeme eljárások más körülmények között is természetesek és használatosak) — ám az kétségtelen, hogy valamit talán végérvényesen elferdítettek, megváltoztattak az irodalmi tudatban, és az írott szóhoz való viszonyulásban. S nemcsak a szépirodalmi szövegről van itt szó: a nyelvről is, általában, mely e tiltások következtében elvesztette autenticitását; illetve megszűnt, felbomlott az a közmegegyezés, melynek a nyelvi jelek kódolásánál egészségesen kellett volna működni. (Erről is szól többek között a *Mese a tűzről és a tudásról* című esszénovella, mely a *Játéktér* című esszékötetben jelent meg.)

Nádas azon kevesek közé tartozik, akik műveikben a lehető legelszántabb következetességgel törekednek a kifejezés pontosságára és igazságára a szó mindenféle értelmében. Törekvése tematikai téren éppen azoknak az éveknek az életmozzanataihoz kötődik, melyek e korlátozó hatalom fénykora, s egyúttal az író eszmélésének időszaka voltak.

A „mindennapi” vagy „hétköznapi” élet, melynek egyes mozzanatai tematikusan megjelennek ezekben az írásokban, ennek az önkényuralomnak az árnyékában, attól el nem választhatóan zajlik. Az igazság kimondása tehát elsősorban ennek a korszaknak a hiteles kifejezésével, pontos és érvényes megfogalmazásával, személyes és történelmi igazságainak felismerésével jelent egyet Nádas életművében. Ehhez az írói célhoz talált Nádas autentikus formát az egyes szám első személyű elbeszélésben és a gyermeki nézőpontban, mely lehetővé tette számára, hogy szuverén módon teremtsen meg a belső hitelesség körülményeit.

Mindebből talán azt a téves következtetést lehetne levonni, hogy Nádas elsősorban politikáról és társadalmi jelenségekről ír — holott ennek épp az ellenkezője igaz. Hogy miért, arra ismét csak a *Hazatérés* című esszé ad választ. Saját magáról kellett írnia — ám mint írja, „nem állt módomban és nem állt szándékomban se a történelemtől, se a politikától elválasztani magam, sőt mélyebben öhajtottam kötődni hozzá. Valamiként obszcén módon, és nem legközönségesebb, leghalandóbb rétegeibe lemerülve. (...) Mindazt, amit minden élő a legősibb káoszként, a pusztulás vonzásaként ismer fel önmagában.”

A családmódel változásai

Az első, szintézisteremtő mű, az *Egy családregevény vége* továbblépést és lezárást jelent a korai novellákhoz képest: elbeszéléstechnikailag megoldja az egyszemélyes elbeszélő tudat perspektívájának (itt ez egy gyermeki tudatot jelent) kitágítását azzal, hogy szinte önálló (ám a gyermeki tudat által belátható) szöveget biztosít a nagypának. Ez a szöveg lesz képes a mű epikai mozgásterét a köznapi tapasztalás síkjáról, a kisfiú-elbeszélő által megélt, mindennapi valóságtól egy mitikus múlt magasságába emelni. Ez a múlt: nemcsak a zsidó nép, hanem a család törzsi múltja is, azé a családé, amelynek történetét a nagypapa őrzí, s hagyományozza át, patriarcha-szerepében, a kisfiúra, aki azonban már nem lesz folytatás: a történet megszakad az otromba és képmutató társadalmi lét, a mindent átpolitizálni akaró hatalom szorításában. Ez a hatalom, mely „fortélyos félelem”-mel igazgatja alattvalóit, tagadja a múltat és a folytonosságot; mítosszá emelt jelszava, bűvös varázsigeje az „új ember”, az „új élet” és a „közösség”. Az epikai alapforma itt is az emlékezés, a múltidézés: az a fajta epikai világteremtés, mely majd az Emlékiratok Könyvében bomlik ki teljes monumentalitásában; egyfajta végállapotból, vissza nem fordítható befejezettségéből való visszatekintés, a „nincsen tovább” állapota (az emlékiratok utolsó előtti fejezetének címe) — amely a véglegességet, a megmásíthatatlanságot sugallja. Megjelenik itt is — akárcsak korábban a Bibliában, mely a Nádas-művek sorában egyfajta archetípus, az a jellegzetes családmódel, mely köré az Emlékiratok Könyvének alaptörténete is szerveződik. A családmódel a személyes mitológia kerete is, melynek középponti figurája az apa — mint bálvány, melyet a kisfiú érinteni, azaz ledönteni szeretne. (Érdekes volna végigkísérni egy-egy rövid jelenet, mozzanat transzformációit a novelláktól a családregevényen át az Emlékiratokig — az éppen csak hogy felvillanó ötlettől, jelenetszírártól a lét teljességének illúzióját kínáló, árnyalatosan gazdag jelenetig.)

A családtörténet végét, a folytonosság megszakadását az apa okozza, aki szembefordulva az ő apjával, az „új élet” és az „új ember” könyörtelen és elvakult hívévé szegődik. Ez a könyörtelen „új hit” nemcsak a családdal és a családi múlttal fordítja szembe az apát,

hanem minden természetes — nem ideologikus — emberi kapcsolatot is lehetlenné tesz; elorvasztja a barátságot és megöli a szerelmet. A (félelemből?, meggyőződésből?, mindkettőből?) elárult, letartóztatott barát alakja is a Családrégényből került az Emlékiratokba; az elárult és cserbenhagyott szeretőé pedig a *Találkozás* című drámából. Ezzel a bálványozott apaalakokkal a mindenkori Fiúnak törvényszerűen szembe kell fordulnia, le kell számolnia — hogy teljesen önmaga lehessen. A családrégény kisfiú hőse is megtagadja apját — ez a szembefordulás azonban még nem teljes értékű, hiszen épp a kor frazeológiáját elsajátítva, a korhangulatnak megfelelően mondja ki az „áruló” szót; s nem tudható, mennyire van tudatában kijelentésének. A teljes és gyökeres leszámolást, szembefordulást az Emlékiratok Könyve hozza meg. A történet itt megmutatja ennek a politikának a csődjét és összeomlását is, a képmutatások és álságok lefoszlását az ember és a társadalom arcáról, azokat a — történelmi mércével mérve — pillanatokot, amikor a szavak megint azonosakká válhattak önmagukkal, jelentésükkel.

A Fiú megszűnik egyedül lenni ezekben a pillanatokban, az együtt mozgó, együtt lélegző tömeggel szinte biológiai, fizikai értelemben is azonosul. Kétségtelen, hogy ez az Emlékiratok csúcspontja: az a magaslat, ahonnan belátni időt és teret minden irányban. Az önmagára találás, a teljes önállósodás, az apáról való leszakadás voltaképpen egyetlen szóval: a „forradalom” szóval teljesül be, melyre a Fiú hirtelen rátalál, mint olyanra, mely „a legszemélyesebben rám vonatkozott, úgy, mintha az egyik szó az ő teste lenne, a másik az enyém, mintha egyetlen testileg közös érzélem ellentétes oldalain állnánk a saját szavainkkal, ez forradalom, ismételtetem magamban”... Ez a mozzanat a könyv egyik fordulópontja, melyet a megtalált szó, a kimondás és megnevezés gyönyörűségének paroxizmusa hat át.

Nádas drámai műveit, a Takarítást, a Találkozást és a Temetést is hasonló belső igény alakította ki — s tematikailag is a fentebb vázolt folyamatba illeszkednek —, jóllehet a regények és novellák családmmodellje és a motívumszerűen ismétlődő kapcsolatok, illetve cselekvésmozzanatok itt sokkal áttételesebben, a színpadi stilizáció magas fokán jelennek meg. Mindhárom drámában a múlt elbeszélhetősége, a hősök történetének elmondhatósága alakítja a drámai formát; a drámai szöveg nagy része emlékezés, a jelenidejű akciósor is a felidézni-megidézni vágyott múlt determinálja. A drámák esetében azonban a múlt újraélhetőségének, felidézhetőségének problémája műfaji kérdés lesz — a szereplők színpadi léte válik kérdésessé. Legkiélezettebb formában a *Temetés* című tragédiában, melynek Színésze és Színésznője hiába próbálnak különböző akciósorokat, jeleneteket rögtönözni a színpadon a színpadi jelenidő betöltésére, személyiségük színpadi realizálására.

A Színész és a Színésznő is a kimondás, a megnevezés gyötrelmeit élik a színpadon. A szó, mely az egész előadásban nem hangzik el — s amely felé az egész előadás kérlelhetetlenül taszítja a két szereplőt: a halál. S halállal — valóságos vagy jelképes halállal — végződik a másik két színpadi mű szereplőinek színpadi léte is, hiába próbálnának elmenekülni sorsuk elől.

A *megnevezés* és a *felidezés*: voltaképpen ez a két mágikus-kultikus cél alakította ki az Emlékiratok kifejezésrendszerét is, azt az asszociációk segítségével életre hívott képekből építkező elbeszélői módszert, melynek elsődleges forrása: a tapasztalás. A fizikai léttel összefüggő tapasztalás mint szemléleti forma és mint *mondatszervező* erő jelenik meg Nádasnál: „A lét szemléletének egyetlen középpontja van, a testem puszta forma, mely e szemléletet egyáltalán lehetővé teszi” — mondja az Emlékiratok Könyvében.

Az Emlékiratok Könyve

Nem is egy, hanem három regényt ad közre Nádas Péter a méreteiben is lenyűgöző Emlékiratok Könyvében; olyan három regényt, azaz emlékiratot, melyek egymásmelletti-ségükben, egymáshoz való viszonyukban nyerik el végső — teljes — jelentésüket. Nemcsak Nádas életművében jelenti egy írói korszak hatalmas szintézisét, s egyben korábbi eredmények — egy régebbi írói eszmény — fölényes meghaladását; az egész XX. századi magyar próza korszakos műve. Jelentőségét csak növeli, hogy egy olyan korszakban tűnt fel, amikor a próza, s általában az irodalom mind szűkebb és szűkebb területre szorul vissza, elbizonytalanodva, saját magában is kételkedve funkcióját és lehetőségeit, létjogosultságát és hitelét illetően. Olyan korszakban mutatja föl a befejezett, zárt formák érvényes és lenyűgöző szépségét, a nyelv kifejezőerejének és hitelességének példáit, amikor — másféle eszmények bűvöletében — mindez meghaladottnak minősül. Hosszan sorolhatnánk a mű úttörő érdemeit. Visszavesz sok mindent, melyről a modern próza, úgy tűnik, végképp lemondott: visszaveszi a Történetet, a jellemek és alakok egységes, önmagukkal való azonosságát, s bizonyos mértékben újraalkotja; perújrafelvételt kér a XIX. századi mindentudó, omnipotens elbeszélői státus teljes elvesztésének ügyében is, természetesen anélkül, hogy a XIX. századi, realista regény elbeszélőjének pozícióját akarná újraalkotni.

A mű szerkesztésére a hármas tagolás a jellemző; a három emlékirat összesen tizenkilenc fejezete ritmikusan követi egymást: a szabályos váltakozást csak az utolsó előtti fejezet töri meg. A könyv szinte szemmel láthatóvá, érzékelhetővé is teszi ezt a tagolást, a borító színes, az emlékiratok fejezetcímeinek más-más színárnyalattal nyomott tartalomjegyzékével. Ez a szerkezeti felépítés is annak a tágabb értelemben vett strukturális elvnek a megnyilvánulása, mely a *tengelyes szimmetria* törvényei szerint gondolja el a látható, érzékelhető világot, éppúgy, mint a szellemi formációkat. A három emlékirat mindegyike hat-hat (2x3) fejezetből áll; a fejezetek tengelyes szimmetrikus elrendeződését, a páratlan számúságot egy „emlékiraton kívüli” fejezet — a közreadó elbeszélő fejezete biztosítja, s vele együtt egészül ki az elbeszélők száma is *háromra*.

A szimmetrikus elrendeződés elvének felel meg, hogy a három emlékirat között egy központi, fölérendelt szerepet játszik; a másik kettő ennek függvényében értelmezhető. Ennek a középponti helyzetű emlékiratnak az elbeszélője harmincéves fiatalember, aki heiligendammi emlékeit és Berlinben töltött hónapjainak eseményeit idézi fel. Ennek az emlékiratnak a „regény a regényben” módszereinek és technikájának megfelelően rendelődik alá tematikailag és szerkezetileg a második emlékirat — melynek motívumai, alakjai, a cselekmény mozzanatai az első számú emlékiratra rímelnek, néhány évtizeddel korábbi, de hasonló díszletek között. A harmadik emlékirat az elbeszélő gyermekéveit idézi; az 1953 és 1957 közötti esztendőket fogja át. Ennek az emlékiratnak az elbeszélő-szituációja csak az utolsó előtti fejezetben világosodik meg; itt lép színre az az elbeszélő — az első emlékirat elbeszélőjének barátja —, aki mintegy „közreadja” az időközben meghalt elbeszélő főhős hátrahagyott szövegeit. Ez a fejezet (*Nincsen tovább*) új nézőpontot jelöl ki, melynek alárendelődik mindhárom emlékirat elbeszélője; ez a fordulat visszafelé, a mű lineáris előrehaladásával ellenkező irányban rendezi át a mű elbeszélőviszonyait, megváltoztatva az olvasó viszonyát is a műhöz, arra kényszerítve, hogy feladja az addig kialakított olvasói pozíciót. Itt derül ki, hogy az emlékiratok szerzője, az a fiktív személy, akihez az olvasó az egész epikai struktúra létrejöttét kötötte — már nem él. Az új elbeszélői nézőpont, a megtaláló és közreadó, a XVIII. századi regény egyik kedvelt epikai fogását idézi meg, azzal a különbséggel, hogy míg ott a „talált kézirat” epikai hitelét volt hivatva növelni a könyv elejére helyezett „megtalálói és közreadói” gesztus — addig itt épp az ellenkezőjét teszi: az epikai hitelt ássa alá.

Ez az új nézőpont ugyanis csak formálisan rendelődik az addig megjelent nézőpontok fölé — tartalmilag azokon kívül, és nem fölöttük helyezkedik el, általa befogott látószög csak részben fedi az emlékiratok látószögét. A más nézőpont és látószög következtében az első és a harmadik emlékiratban rögzített mozzanatok, események más megvilágításban, értelmezésben jelennek meg — sokszor érvényességük is megkérdőjeleződik. Korrigálja, minősíti, átrajzolja tehát a második emlékiratban megjelenő gyermekkor valóságát: relativizálja, lebegővé oldja a konkrét tényként, megélt valóságként előadott eseményeket. Időben is kitágítja az első és harmadik emlékirat anyagát — lévén, hogy látószöge befogja az első emlékirat írójának utóéletét —, egészen annak haláláig folytatva a németországi eseményeket.

Ebből a pozícióból már nemcsak a „regény a regényben” lesz hangsúlyozottan irodalmi, azaz fikció, hanem a másik két emlékirat is — melyek addig a valóságra vonatkoztathatóság, a konkrét személyesség szférájában helyezkedtek el, közeli rokonaként az olyan, non-fiction műfajoknak, mint a napló és a memoár. A közreadó-elbeszélő korrekciójából ugyanis azt is megtudhatja az olvasó, hogy a gyermekkori visszaemlékezések szerzője hogyan és miben változtatott a gyerekként közösen megélt eseményeken, életmozzanatokon — épp a megalkotottság, az irodalmi formálás céljainak megfelelően. Ez, a hirtelen-váratlan felbukkant, a regény egész világától kissé idegen elbeszélő, aki — közgazdász foglalkozásához is hűen — egyfajta hűvös és józan racionalitást, korrekt és pontos elbeszélőmódot, tárgyilagosan objektív nézőpontot testesít meg, ráirányítja az olvasó figyelmét a könyv valódi elbeszélőjére is; azon, személyek és szereplők mögötti és fölötti, fiktív elbeszélőre, akinek nézőpontjában benne foglaltatik mindhárom elbeszélő nézőpontja; akinek a kezében összefutnak a történetek kanyargós szálai...

Az Emlékiratok Könyve *keletkezéstörténetéhez* kivételes segítséget nyújt Nádas *Hazatérés* című esszéje, mely pontosan rögzíti mindazon társadalmi, lélektani, földrajzi és szellemi körülményeket és indítékokat, amelyek együttállásából létrejött az Emlékiratok Könyvének hatalmas építménye. Az önmagát kereső, az önkifejezés és a hiteles prózaírás látszólag szakmai, valójában létkérdéseivel küszködő író egy őszi, lázas állapot döbbszerű rá a megoldásra; arra, hogy túl kell lépnie a személyesen ahhoz, hogy teljesen önmaga lehessen; hogy önmagát megsokszorozva, idegen sorsok és életek köntösébe bújva fogalmazza meg önnön léthelyzetét. Így születik meg a földrajzi és irodalmi tájak által ihletett, Thomas Mann-i reminiszcenciáktól is táplált „regény a regényben” elbeszélő hőse, az író alteregója, a 30 éves, a főhőséihez hasonló gyermekkori, családi élmények által formált Thomas Thoenissen.

Az alapvető írói magatartás tehát, mely a fentebb vázolt szerkezetet, epikai struktúrát létrehozta, a mimézis (görögöktől örökölt) elve, a leggyakrabban alkalmazott eljárás, epikai formáció pedig az ismétlés. Az utánzás, a mimézis ez esetben sokkal tágabb érvényű, mint ahogyan azt az idézett esszé okfejtése sejteni enged; nemcsak idegen életek megéléséről van itt szó, hanem más — volt vagy lehetséges — ábrázolásmódok és regénytípusok, epikai struktúrák megidézéséről is. Nádasnak ezekhez a formákhoz való viszonya alapvetően más, mint az úgynevezett posztmodern próza idézéstechikája. Ő nem idézőjelesen, mintegy önmagától s a műtől elidegenítve idézi meg ezeket a formákat — hanem szuverén módon sajátítja el az epikai hagyományok arzenálját, ezzel a gesztussal is a mű teljességigénye, a mindent magába fogni akarás irányába mutatva.

A „fő-emlékirat” harmincesztendő, mindvégig névtelenül maradó elbeszélője „az emberélet útjának felén” ér el a dantei nagy, sötét és sűrű erdőbe (az erdő mint tematikus motívum és mint metafora is többször megjelenik — sőt, maga a teljes mű is erdőként, rengetegként mutatja magát, hiszen: „... egy megkezdett életregény mindig ezt mondja: Tévedjetek el bennem nyugodtan, talán majd ki tudlak vezetni benneteket rengetegemből.”). Ideérkezése: szökés, menekülés — szökés egy beteljesült, gyötrően boldog

szerelem emléktől, melyben meglelte hajdani, elvesztett, platóni felét — akivel teljessé egészülhetett, nemcsak a két test tökéletes szimmetriájában, hanem a szavak és gondolatok egymást kiegészítő harmóniájában is. Hogy ez a kapcsolat itt egyneműek között jön létre, abban semmiféle megbotránkoztató nincs: nemcsak a már említett platóni gondolatkör teszi magától értetődően természetessé, hanem az egész műben kifejeződő, előrajzolódó kozmogónia is. Az ember és a természet, az élő és élettelen világ ugyanis olyan, minden ízében szétféphetetlenül összefüggő, szerves, élő és ható organizmusként, egységként jelenik meg, melyben a szép és a jó uralkodik, amelyben az anyag és a szellem az arányosság és a mérték antik törvényeinek engedelmességgel működik — mindaddig, míg a társadalmi ember, a homo politicus meg nem bolygatja ezt a kényes egyensúlyt — rossz és torz dolgokat, jelenségeket és egyéneket hozva létre. Ebben az organizmusban a szerelem — az élő és élettelen anyagban benne élő egymást keresés (platóni) törvénye nem kötődik a történelem egy bizonyos szakaszán erkölcsös emelt heteroszexuális szerelemhez.

A főhős által írt regény — mely maga is emlékirat-formájú, s felöleli az elbeszélő, Thomas Thoenissen gyermekéveit is — a századfordulós, szecessziós, dekadens életérzésre „játszik rá”: a történetet, melynek számos megfeleltethetőségi pontja van az első emlékirattal — fülledt erotika járja át: az obszcenitás határáig feszített testiség és öntudatlan ártatlanság ellenpontjai feszítik. Az alterego, Thomas Thoenissen a tökéletes egymásra találás („tükörképei voltunk egymásnak”) szimmetriájának, az Isten által is megpecsételt szerelem („Isten tenyerén ülünk”) harmóniájának élményeitől és érzésétől menekül, szökiik Heiligendammba — hogy teljesség utáni vágyát a rút és a torz mazochista élvezetében vezesse le. Thoenissen története nemcsak a századforduló zsúfolt romantikáját, hanem a divatos bűnügyi regényformákat is felidézi: a tengerparti luxushotelben egy reggel halva találják az elbeszélő barátját, Gyllenborg grófot, cinkosát s társát perverz játékaikban.

Az elbeszélő gyermekéveit felidéző emlékirat az „ötvenes éveknél” nevezett sztálinizmus regénye; s egyúttal: nevelésregény-parafraízis. Tanulási, szocializációs folyamat rajza, melynek során a hős birtokba veszi a világot; itt inkább a hőst veszi birtokba a világ. Fiatal fiúk és lányok — három fiú és három lány — érzéseinek, vonzalmainak, ébredező érzékiségüknek gyengéd rajza a történet, akik *A tűz nyomát fű nőtte be* című fejezetben antik szatírjátékkal búcsúznak az öntudatlan, természetes és még meggronthatatlan gyermekkori Édentől, s nimfákként és faunokként kergetik egymást abban a zöld berekben, mely antik istenek szülőházája — s az „ifjúság zöld vadona” egyszerűsmind. Az ártatlanság, a tisztaság elvesztése, a botrány, amely elől „Isten eltakarja a szemét” — akkor következik be, amikor a gyermeki erotika megfertőződik a politika által. A két gyermek: az elbeszélő és osztálytársa, Maja a magas rangú apák titkai után kutatnak az íróasztal rejtekeiben; ám a remélt kémhistóriák helyett csak olcsó szerelmi történeteket találnak. Fiúk és lányok kapcsolatának bonyolult hierarchiájába is belejátszik már a politika, a kor levegője; azé a koré, melynek alapvető állapota és magatartásformája a gyanakvás és a képmutatás; s amelynek politikai gyakorlata mindenben a természet és a természetesség ellen dolgozik: megrontja. és szétdúlja a természet eredendő harmóniáját és arányait, melynek az emberi kapcsolatokban is meg kellene mutatkoznia.

Nemcsak nevelésregény ez az emlékirat — családrégény is. Hiszen három generáció sorsát vetítik elénk a főhős emlékképei; a tabló középpontjában a — korábbiakban már elemzett — apa—fiú kapcsolat áll, úgy is, mint archetipikus viszony; mellette lírai mellékszál a beteg anyát és fiát összekötő érzelem. A kezdeti idillt egyre sötétebb tónusok borítják ezen a családi tablón — halál, pusztulás és téboly felé menetel a család, akár egy végzetdrámában. Az apa, akárcsak a berlini emlékirat (tükörképszerűen megjelenő) III. Richárdja — egyszerre testesíti meg a szépet és a torzot; harmonikus testén alig látható a púp. Politikai perek bírójaként elvakult gyilkossá válik, egy elvont ügy szolgálatában.

Az Emlékiratok... bonyolult és sokféle ágazó képi, metaforikus utalásrendszeréből itt ki szeretnénk emelni (talán önkényesen) egy olyan metaforikus párhuzamot, mely nemcsak Nádas világképének, világszemléletének jellegét világítja meg, hanem az előbb említett folyamatot is: a mitologikus teljesség esélyének, az egységnek és harmóniának az elpusztulását. A mű egyszerre és egyenlő érvénnyel feleltethető meg az öntudatlan és öntörvényű, szerves, élő természetet reprezentáló *erdőnek* — és a mesterséges, ember által teremtett, mértéket és arányt, s ezáltal szépséget felmutató holt és szervesetlen *katedrálisnak*.

Az átjárhatatlan fallal kétfelé osztott *városnak* a szögesdrót kerítéssel két részre osztott *erdő* feleltethető meg; mely a gyermekkori jelenetek helyszíne; ahol a kerítés és az ölésre idomított véredek Rákosi Mátyás villáját őrzik. A „szabad” és bekerített erdő ugyanazon természetnek a részei — ám a kerítés más minőséget kölcsönöz az egyik résznek; nemcsak természetellenes, hanem emberellenes is a beavatkozás, hiszen félelmet, rettegést és szorongást idéz elő. (Az *erdő* a mű számos pontján játszik fontos szerepet; itt most csak ebből a nézőpontból — mint a metafora-párhuzam részét — említjük.) A két metaforát egyesítő, a párhuzamot tehát közvetlenül is kifejező kép a főhős gyermeki tudatának fantáziaképeként tűnik fel: Sztálin halálának órájában, az elrendelt néma gyász mozdulatlanságában a kisfiú sokszólopos antik csarnokként látja maga előtt a mauzóleumot, melynek oszlopai *fávvá* változnak.

Ez a politikai hatalom (melyet az Emlékiratban közvetlenül Sztálin és Rákosi hatalmi apparátusa testesít meg) rombolja le a *test templomát* is — mely az előbbihez hasonló szerkezetű, ám antropomorf metafora-párhuzam. Hangsúlyosan, mottóként tűnik fel a mű elején: „Ő pedig az ő testének templomáról szól vala.” A szerkezetében, belső törvényeiben még a mitikus teljességre, egységre törekvő világot és az isteni lényeket is őrző emberi lényt a politika botrányosan illetéktelen beavatkozása fosztja meg a teljesség lehetőségétől, s öli ki belőle az isteni lényeket. Nem egyszerűen a politika illetéktelensége a botrányos, hanem erotika és politika jövátéhetetlen összefonódása; az, hogy egyazon testben — a test templomában, hiszen az isteni lények lakott benne valamikor — egyszerre lehet jelen a szakrális jelleget is öltő, a mitikus teljességet célzó erotika és az emberi és természeti lényeket egyaránt tagadó politika.

Vállalva az olcsó közhelyességet is: az Emlékiratok Könyve olyan kimeríthetetlen, akárcsak maga az élet — melyet a pillanat mikroszkopikus közelítésének nyüzsgő változatosságában éppúgy megmutat, mint a történelmi idő évszázadainak, évezredeinek léptékében. Borges csodálatos Alefe jut róla az eszünkbe; az a misztikus tárgy, melyben látható minden, ami volt, van és lesz. A műről való korlátozott terjedelmű és idejű közelítésben a mű szükségszerűen jelenik meg csonkán; számos vetülete, kiterjedése, rétege homályban marad.

Jelen elemzés elsősorban a mű motivikus előzményeit kísérelte meg feltárni, valamint az Emlékiratok strukturális és narrációs sajátosságait. Mindemellett alig esett szó — hogy csak a legégetőbb hiányosságot említsük — a mű filozófiai, gondolati tartományairól — melyek pedig fundamentális jelentőségűek. Az Emlékiratok — a már említett regényformákon kívül — a modern filozófiai regény nagy eredményének is tekinthető: a megismerésre törő emberi gondolkodás szép és nagyszabású — irodalmi — dokumentumának.

Mindennek részletesebb elemzése azonban már újabb tanulmányok feladata.