

Leplezett prosopopeia, megrekedt szinekdoché

Műfajpoétikai kérdések Dragomán György *A fehér király* című művében*

Dragomán György 2005-ben megjelent, második regénye, *A fehér király* a kortárs magyar irodalom élvonalába emelte szerzőjét, és az azóta harminc nyelvre lefordított szövegből hamar világsiker lett. A meg nem nevezett kelet-európai diktatúrában boldogulni kényszerülő, apa nélkül felnövő kisfiú, Dzsátá története nemcsak a kritikusok, de a közönség osztatlan tetszését is elnyerte, és a megjelenése óta eltelt tizenöt évben olyan gyorsan a kánon fősodrába került, hogy több középiskolában érettségi tételként is tanítják. Tekintettel a szöveg összetettsége ellenére is jól érthető nyelvezetére, a középiskolás korú főszereplőre és a regény helyére a kortárs magyar irodalomról szóló nemcsak szakmai, hanem populáris közbeszédben is, ez mindenképp szerencsés és üdvözlendő döntésnek tekinthető. Jelen értekezés célja az, hogy a szöveg műfajpoétikai jellemzőinek, műfaji besorolhatóságának dilemmáján keresztül olyan kérdéseket, esetleges új szempontokat vessen fel, melyek akár a középiskolai órai elemzésekre is termékenyítően hathatnak.

2016-ban *A fehér király*ból készített angol-magyar koprodukciós film egyik budapesti premierjén maga Dragomán György is megjelent. A film után a legelső nézői kérdés valami olyasmi volt, amire az író elmondása szerint nagyon gyakran rá szoktak kérdezni az olvasói: „És mi történt végül az édesapjával?” Dragomán udvariasan mosolyogva elmondta, hogy ő mindössze a gyerekkori becenevét kölcsönözte a főszereplő Dzsátának, az ő édesapját egyetlenegyszer vitték be, de akkor is kiengedték néhány óra után. Meggyőződésem, hogy *A fehér király* esetében egy ilyen kérdést nem lehet egyszerűen azzal figyelmen kívül hagyni, hogy a szöveg naiv, autobiografikus félreolvasását adja. Ehelyett inkább a regénynek azokra a jellegzetességeire érdemes figyelni, melyek lehetővé teszik az olvasó számára, hogy önéletrajziként (is) értse a szöveget. Nagyon lehetséges ugyanis, hogy nem csak a szerző közismert beceneve és a nyilvánosság előtt gyakran részletezett magánélete adtak alapot ahhoz, hogy egyes olvasók a regény énelbeszélőjének a hangját az íróéval azonosítsák. Sőt, *A fehér király* körül kibontakozó műfaji problémák mind a regény kronotoposzának referencializálhatóságát, mind pedig az autobiografikus olvasat lehetőségét új megvilágításba helyezik.

*A fehér király*t illető műfaji dilemmák egy része azokat a besorolási nehézségeket ismétli, amelyek a Dragomán-regény szellemi elődjének tekintett¹ *Sinistra körzet* recepciójában felvetődtek a mű megjelenésekor, 1992-ben. A Bodor-szöveghez hasonlóan a kritikai érdeklődés fókuszpontja itt is arra irányul, hogy novellafüzérrel avagy

* A dolgozat megírását a Debreceni Egyetem EFOP-3.4.3-16-2016-00021 pályázata tette lehetővé.

¹ Lásd például BÁNYAI Éva, *Torzóban maradt szobrok*, Tiszatáj, 2007/5, 102–106.

fejezetekre bontott regénnyel van-e dolgunk. A lazább szövegkoherencia irányába mutat az a filológiai tény, hogy mind Bodor, mind Dragomán több fejezetet is megjelentetett munkájából novellaként, a regényszerűséget pedig *A fehér király* esetében már a kötet önmeghatározása, a tizennyolc fejezet azonos gyermek-narrátora, illetve az – apa elhurcolását mint origót használó – lineáris időrendiség is erősíti. A másik, a műfajiságot középpontba helyező probléma *A fehér király* kapcsán a regényműfaj szűkítésére vonatkozik. Az oly gyakran elhangzó „aparegény” meghatározás mellett akár olyan besorolásokkal is lehetne itt élni, mint a „fejlődésregény” vagy „disztópia”, esetleg „diktatúraregény”. A továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy Dragomán György regényének szoros olvasásával szemléltessem a szöveg műfaji meghatározhatóságának képlékenységét. Amellett érvelek, hogy *A fehér király* esetében egymásból következik és szétszalazhatatlanul összefonódik az „aparegény”, a „fejlődésregény”, illetve a disztópia/diktatúra-regény műfaji meghatározása.

Ahogy Esterházy Péter egy interjúban nyilatkozta, „[a]z aparegény [...] nem műfaj, ellenben az apa, az műfaj. Az európai kultúrában az apa egy főműfaj. Minden az apáról szól, ez egy apakultúra, és az apa nagyon erős tabu alatt áll, az apa érinthetetlen.”² Az apának, az apafiguráknak tehát kitüntetett szerepe van a kultúránkban, s ekként az elmúlt évtizedek magyar irodalma is egyre-másra termeli ki az olyan szövegeket, amelyeket könnyedén lehet ebbe a kategóriába sorolni. Ide tartozik Nadas Péter *Egy családregény vége* című kisregénye (1977), Esterházy Péter *Harmonia caelestise* (2000), illetve a két évvel később megjelent *Javított kiadás* (2002), emellett pedig a „Péterek nemzedékének”³ harmadik tagja, Lengyel Péter *Cseréptörés* című regénye (1978) ugyancsak ide sorolható. Tamás Zsuzsa a témát mélységében elemző tanulmányában ezeken kívül például Györe Balázs *Halottak apja* (2002), Kukorelly Endre *Tündérvölgy* (2004), Jánossy Lajos *Hamu és ecet* (2006), Solymosi Bálint *Életjárdék* (2007), illetve Háy János *A gyerek* (2007) című regényét sorolja az aparegény műfajába.⁴ Tamás szerint ezeknek a szövegeknek közös jellemzője, hogy elvárjuk tőlük „a vallomásos, önéletrajzi jelleget, és a szerző és olvasója közti Philippe Lejeune-féle »önéletrajzi szerződés« értelmében némi játékot a szerző tulajdonnével – a családi névvel –, hogy az olvasó mindenképp részesüljön egy irodalmon túlmutató, nem is »aha«-, inkább »tényleg?«-élményben.”⁵ Ebből a szempontból egyáltalán nem járt túvúton az a „naiv” néző/olvasó, aki Dragomán Györgytől az édesapja hogyléte felől

² VICKÓ Árpád, *Én egy kiegyensúlyozott magyar úr vagyok: Beszélgetés Esterházy Péterrel*, Üzenet, 2000, július-szeptember. <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/51/esterhazy.html> (Letöltés ideje: 2019. július 26.)

³ NÉMETH Zoltán, „Péterek” nemzedéke: A posztmodern prózafordulat értelmezéséhez, Irodalmi Szemle, 2010/7. <https://irodalmiszemle.sk/2010/07/nemeth-zoltan-peterek-nemzedeke-a-posztmodern-prozafordulat-ertelmezesehez/> (Letöltés ideje: 2019. július 26.)

⁴ TAMÁS Zsuzsa, *Elapátlanodva: Az „aparegények” mint rendszerváltó regények*, Prae, 2008. január 1. <https://www.prae.hu/portfolio/4180-elapatlanodva-az-quot-aparegenyek-quot-mint-rendszervalto-regenyek/> (Letöltés ideje: 2019. július 26.)

⁵ *Uo.*

érdeklődött. Sőt, éppen azon a finom, éppen csak kitapintható mezsgyén haladt, amelyet az aparegény műfaji konvenciói a referencializálható valóság és a fikció közötti senkiföldjén jelöltek ki. Ahogyan Paul de Man is felveti,

minthogy az itt működni vélt mimézis csupán egyetlen figurációs mód a többi közt, kérdés, hogy a referens határozza-e meg a figurát, vagy éppen fordítva: nem lehetséges vajon, hogy a referencia illúziója a figura struktúrájának velejárója, azaz többé nem tisztán és egyszerűen referens, hanem valami olyasmi, ami közelebb áll a fikcióhoz, méghozzá egy olyan fikcióhoz, amelyik idővel mégiscsak szert tesz bizonyos fokú referenciális termelékenységére?⁶

A fent rögtönzött listából már kitűnhet, hogy az aparegény-műfaj apafigurái ugyanazok, akiknek nevéhez a hetvenes évek végén beálló „prózafordulaton”⁷ szokás kapcsolni: ez összhangban van Kulcsár Szabó Ernő azon meglátásával is, miszerint a próza fordulat szövegeiben a személyesség újfajta módozata valósul meg.⁸ Kránicz Gábor mindezt azzal magyarázza, hogy „egy aparegény tulajdonképpen maga az apa-fiú dialógus, mely állandóan az alakulás, a folytonosság és a megszakítás (megszakítotttság) távlatában értelmezhető.”⁹ Az aparegények mint apa-fiú dialógusok dinamikáját az adja, hogy ezek a szövegek kivétel nélkül a valamilyen okból elérhetetlen (hiányzó, elhunyt, érzelmileg vagy fizikailag hozzáférhetetlen, vagy, mint *A fehér király* esetében is, elhurcolt) apa után maradt úrben jönnek létre, elsődleges tétjük tehát az apa hiányának feloldása, az apa alakjának meg- vagy újrateremtése.

A fehér király esetében az apa alakjának újrateremtése, az apa szimbolikus vagy tényleges visszaszerzése tekinthető az egész kötet tétjének, ahol, bár egyes fejezetek/novellák felcserélhetők, vagy akár elhagyhatók is lehetnének, a kötetstruktúra sarokkövei már-már mérnöki precizitással, minden esetben párokban, egymás tükörképéül jelzik az apa visszaszerzésére irányuló küldetés különböző stációit. Ebből a szempontból párfejezetnek tekinthető az első és az utolsó szövegrész (*Tulipánok* és *Temetés*), a negyedik, *Csákány* című fejezet és a tizenhatodik, *Alku* című szöveg, illetve a kilencedik és tizedik fejezet a kötet szimmetrikus közepén: *Háború* és *Afrika* címmel. Az apa visszaszerzésére irányuló kísérletek között központi szerepet tölt be ez utóbbi, az *Afrika* című fejezet, amely az anya azon törekvéseit mutatja be, hogy Dzsátá édesapját valahogy hazajuttassák a Duna-csatornai munkatáborból.

⁶ Paul de MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2–3, 94.

⁷ A korszakolhatóság árnyalásához lásd például SZILÁGYI Zsófia, *Honnan hová? A próza fordulat és az irodalomtörténeti hagyomány = Próza fordulat*, szerk. GYÖRFFY Miklós, KELEMEN Pál, PALKÓ Gábor, Bp., Kijárat, 2007, 13–30.

⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az elbeszélés néhány kérdése új íróink regényeiben* = K. Sz. E., *Műalkotás – szöveg-hatás*, Bp., Magvető, 1987, 270.

⁹ KRÁNICZ Gábor, *Apukalipszis: Regényre írt apák = Próza fordulat*, i. m., 55.

A cselekmény egy nagykövetnél tett látogatás körül forog, akit Dzsátá édesanyja női vonzerejével igyekszik cselekvésre bírni, bár a szöveg kisfiú narrátora számára sem világos a nagykövetnél tett látogatás tényleges célja.

[É]pp akkor akartam megkérdezni, hogy akkor most azért megyünk, hogy elintézzük, hogy hazaengedjék apát, vagy csak azért, mert anya meg akarja tudni, hogy pontosan mi is történt vele, de még ki se nyitottam a számat, anya rögtön rám szólt, hogy hallgassak, most csendre van szüksége.¹⁰

Emellett az *Afrika* szimbolikusan is az apa visszaszerzésére irányuló kísérletek csúcspontjának tekinthető, hiszen „az egész fejezet a megszerzés-visszaszerzés kódja mentén szerveződik.”¹¹ A saját visszaszerzése az idegentől, ez a hermeneutikainak tűnő, és tökéletesen nyilván nem végrehajtható küldetés tehát nemcsak a cselekmény kézenfekvő szintjén jelenik meg a szövegben, hanem a fejezet szinte valamennyi eleme ugyanebbe az irányba mutat.

A négy lakásból összegyúrt nagyköveti rezidencia leírásában szembeötlő, hogy egy rendkívül maskulin, fenyegető és idegen térről van szó:

hallottam, hogy egymás után kétszer csattant mögöttünk a jálézár, [...] és akkor bementünk a nagyszobába, és eléggé meglepődtem, mert a szoba egészen olyan volt, mint egy múzeum, a falak tele voltak állatróféákkal, egymás mellett, össze-vissza lógtak a preparált kisebb-nagyobb antilopfejek, bivalyok, fekete medvék, leopárdok, sakálok... (138.)

A nagykövet valamivel később figyelmezteti is Dzsátát, hogy „végül is elég nagy ez a lakás, nem volna jó, ha eltévednék, úgy, mint annak idején ő a dzsungelben” (ismét a fenyegető idegenség markere), majd áttessékeli a kisfiút abba a szobába, ahol a par excellence kísérteties automatont/„néger bácsit” (141, 143.) kell egy sakkjátszmában legyőznie neki. A sakk kicsinyítő tükörként viszi színre az egész fejezet logikáját, hiszen ezen a szinten Dzsátának éppúgy az idegenséget kell kijátszania a saját megszerzéséért, ahogyan az édesanyja is igyekszik a nagykövet játékszabályaihoz igazodni, hogy visszakaphassa a férjét. A sakkjátszma saját-idegen alapfelállását a színek leosztása is erősíti, mert míg az automaton nyit a fehérrel, addig Dzsátának a fekete marad, pedig ösztönösen úgy érzi, hogy ennek fordítva kellene lennie: „mondani akartam, hogy az lenne a jó, ha én lehetnék a fehérrel és ő a feketével, végül is ő a néger, de aztán nem mondtam mégsem.” (145.) Dzsátá és édesanyja egyaránt kudarcot vallanak abban, hogy a rendszer hatalmi dinamikája, azaz a játékszabályok szerint eredményt érjenek

¹⁰ DRAGOMÁN György, *A fehér király*, Bp., Magvető, 2014, 136. (A további regényidézetek oldalszámait a citátumok után, zárójelben közlöm. – R. Zs.)

¹¹ KRÁNICZ, i. m., 68.

el. Míg az anya gúnyos nevetéssel tudja legalább morális fölényét megerősíteni, mikor a nagykövet feltehetőleg megpróbálja megerőszakolni, addig Dzsátá szabálytalan lépéssel szerzi meg a kötet-címadó elefántcsont fehér királyt (hiszen a sakkban a királyt nem lehet leszedni, csak bemattolni); lekapja, és a zsebébe süllyeszti. A szabályok felrúgásával a fehér király a nagykövet jelölőjéből („a fehér király figurájának az arca meg épp olyan volt, mint a nagyköveté”, 145.) az apa lehetséges helyettesévé alakulhat, hiszen Dzsátá eleve vezérnek szánja a háborús játékban, ahol a figurák elkészítése a harmonikus apa-fiú viszony (vagy legalábbis a jelen lévő apa) jelölőjeként működik:

... menjek már, ne ellenkezzek, pedig nem is akartam ellenkezni egyáltalán, mert meg akartam nézni, hogy az ólomkatona, amit az iskolában szereztem, tényleg jó lesz-e a páncélhoz [...], mert egyedül nekem nem volt igazi komoly vezérem a háborús játékhoz, amit a lépcsőházban játszottunk a többi fiúkkal, a Feri vezérét külön az apja öntötte ki neki ólomból, és még kifesteni is segített neki, de nekem nem volt, aki segítsen ... (131.)

A fejezet végén Dzsátá, immár a fehér királlyal a birtokában úgy érzi, sikerült pótolni, de legalábbis befoltozni az apa hiányát: „benyúltam a nadrágom zsebébe és erősen megszorítottam a fehér királyt, a hideg elefántcsont nagyon jól belesimult a kezembe, és tudtam, hogy senki se fog legyőzni a háborús játékban, mert ehhez a vezérhez képest még a legszebben festett ólomkatona is csak picsafüst.” (148.)

A kötetben közvetlenül az *Afrika* előtt elhelyezkedő, *Háború* című fejezet ugyan csak a saját idegentől való visszaszerzésének dinamikájával operál; ebben az értelemben ikerfejezetnek tekinthető. A *Háború* a *Pál utcai fiúk* gyermekháborúinak hagyományait követve¹² két banda közti csatát jelenít meg, melynek során Prodánék bandája, melyhez Dzsátá is tartozik, vissza akarja szerezni a közös labdájukat Frunza Romulusz és Frunza Rémusz bandájától, akik a szomszéd utcában laknak. Ebben az esetben tehát a labda funkcionál a visszaszerzendő „saját”, az apa jelölőjeként. Groteszk módon a szimbolikus hiány feloldását a tényleges hiány beismerése jelentené: miután Dzsátá kiáll egy bátorságpróbát, a Frunza-testvérek azt ajánlják neki, hogy elmondják, hol találja a túsul ejtett labdát, ha beismeri, hogy ő maga is árva, mint Romulusz és Rémusz.

[A]kkor Frunza Romulusz azt mondta, hogy jól van, [...] most már csak be kell valljam magamnak az igazat, hogy árva vagyok, hogy árva vagyok, hogy nekem sincsen apám, annyit kell csak mondjak, hogy tudom, hogy meghalt, és nem fog sose hazajönni, és akkor ő azonnal megmondja, hogy hol a labda.” (122.)

¹² DARVASI Ferenc, „*hol zsarnokság van...*”, Irodalmi Jelen, 2006. január. <http://gyogydragoman.com/?p=47> (Letöltés ideje: 2019. július 26.)

Az *Afrika* fejezethez hasonlóan Dzsátá számára az egyetlen út itt is a szabályok ki-
játszása: nem tagadja meg az édesapját, viszont hirtelen rájön, hogy hova rejtették az
ellopott ereklyét.

A hiányzó apa „visszahozása”, az apa alakjának újraalkotása mint a regény/novel-
lafüzér végső tétje párhuzamba állítható Kránicz Gábor azon meglátásával is, amely
szerint az aparegények mindig dialogicitásuk által igyekeznek a prosopopeia alakza-
tát működtetve arcot és végső soron hangot adni a hiányzó apának. De Man a követ-
kezőképpen határozza meg a prosopopeiát:

egy hiányzó, holt, vagy hang nélküli létező fiktív megszólítása, mely a meg-
szólítottat a beszéd képességével ruházza fel, s megteremti számára a vá-
laszadás lehetőségét. A hang száját, szemet, s végső soron nevet feltételez, ez
a láncolat pedig kifejezetten benne van a trópus nevének etimológiájában:
prosopon poiein, maszkot vagy arcot (prosopon) adni.¹³

Dragomán György regénye viszont a prosopopeia lelepleződésének folyamatát viszi
színre: azt mutatja be, hogy az apa újraalkotása csak illúzió, hogy az apa *arcának* előhí-
vása nemhogy az újra jelenvalóvá tételét nem jelenti, de még a *hangadás* teljesítményét
sem lehet hozzákapcsolni. Ezt a belátást a legjobban a negyedik (*Csákány*) és tizenha-
todik (*Alku*) fejezet szemlélteti. A két szövegrész a cselekmény szintjén is összekapcso-
lódik, sőt, az elbeszélő az *Alku*-ban vissza is utal arra az esetre, „amikor a földmunkások
egyszer önkéntes társadalmi munkára fogtak,” és „tréfából azt hazudták nekem, hogy
ő az apám, és csak azért nem ismerem meg egyből, mert elvitte az arcát a fekete him-
lő, és én majdnem el is hittem, mert nagyon vártam haza édesapámat a munkatábor-
ból”. (205.) Ezenkívül összeköti őket Csákány alakja, valamint – ami jelen szempontból
a leginkább lényeges – a roncsolt, felismerhetetlenné vált, visszahozhatatlan apai arc
motívuma.

A *Csákány* című fejezetben a címszereplő érkezése pontosan ezt a hiányt viszi színre:
„és elől a tetején ült valaki, egy pokrócba volt burkolózva, és egy hosszú bottal hajtotta a
szamarakat, és akkor kiesett az ásó a kezemből, és azt az alakot néztem, egy ellenzós bá-
nyászsisak volt a fején, és az arcát nem láttam, és a tartása egyáltalán nem volt ismerős.”
(49.) Ahogyan szó volt róla, de Mannál a prosopopeia, az arcadás gesztusa a megszólí-
tás, azaz az aposztrophé retorikai alakzatára épül. Amikor néhány sorral lejjebb Dzsátá
megpróbálja az ismeretlenben felfedezni az ismerőst, egy kudarcba fulladt aposztrophé,
egy működtethetetlen életre keltési kísérlet leírását olvashatjuk.

és én a szemét akartam csak látni és a száját, és akkor már tudtam, hogy nem
az apám, nem az apám, nem lehet az apám, de mégis léptem egyet felé, és
mégis megszólaltam, és azt mondtam, hogy édesapám!, pedig tudtam, hogy

¹³ de MAN, *i. m.*, 101.

nem az apámat látom [...] de mégis kimondtam, és attól, hogy ezt kimondtam, egy pillanatra azt éreztem hogy lehet, hogy tévedek, hogy mégiscsak az apám az, mert még mindig mosolygott, és ettől még jobban megijedtem. (49.)

A tizennegyedik, *Alku* című fejezetben ugyanez a Csákány, aki első találkozásukkor *képtelen* az apa érvényes jelölőjeként megjelenni, ezúttal éppen azáltal rendelődik a hiányzó apa mellé és tűnik fel apafiguraként, hogy az elveszett arc visszahozhatatlanságát beismeri. Míg a *Csákány* című fejezetben épphogy csak említés szintjén jelenik meg Dzsátá édesapjának fiatalkori fotója („össze volt már piszkolódva a sok fogdosástól, de azért jól látszott még mindig az arca”, 45.), az *Alku*-ban Csákány fotóját hosszas ekphraszissal írja le a szöveg:

rossz, fekete-fehér kép volt, Csákány legfeljebb ha tizenhét éves lehetett, amikor készült, a haja oldalt szépen el volt választva, és mosolygott, kigombolt nyakú fehér ingben volt, látszott, hogy nagyon kiáll az ádámcsutkája, [...] az arcát néztem, a száját, az orrát, a szemét, a vonásait, a sima, tiszta bőrét, hiába mosolygott, mégiscsak volt az arcában valami elszánt keménység, a szája élesen görbült felfelé [...] Ahogy azt a fiatal arcot néztem, valahogy az apám jutott eszembe, az apám és az apám fényképe, amit a régi katonakönyvből vettem ki. (218–219.)

Amikor Dzsátá elfogadja Csákány fényképét, és a belső zsebébe süllyeszti a fehér király mellé, ezzel különös jelölői láncot nyit meg: bár Csákány ifjúkori arca mint kép nem állhat Csákány mint arcát veszített ember helyett, éppen a feloldhatatlan veszteség, az arc roncsolódása miatt az apa érvényes jelölőjévé válik.

Ezzel párhuzamosan az *Alku* című szövegrészben a prosopopeia varázslatát idéző, kvázi mágikus aktus leírása visszhangozza a *Csákány* fejezet sikertelen aposztrophéját. Az *Alku*-ban Csákány elmondja, hogy ő tud „tükrön át a távolba nézni” (219.) és egy madár feláldozásával agyagemberkét készít, amellyel megmutatja Dzsátának, hogy éppen mit csinál az édesapja. Ezek szerint Csákány mágiája jelenvalóvá teszi az édesapát, azonban mindezt csak a képesség szintjén képes véghezvinni: „és akkor a kép fordult, és egyszerre megláttam az apámat, nagyon sovány volt, egy rámpán ment felfele, a vállán cementes zsák volt, [...] na, és akkor a kép elkezdett megint úgy hullámozni, mint a víz, aztán elhomályosult, és megint csak a fényt láttam meg a tükröt.” (221.)

Ezután köttetik meg a fejezet címét adó alku, azaz hogy „el fogok veszteni valakit azok közül, akiket szeretek, de az apám haza fog jönni.” (222.) Az utolsó, *Temetés* című fejezetből azonban kiderül, hogy ez az alku, csakúgy, mint a prosopopeia, alapvetően illuzórikus. A nagyapa temetésére valóban hazaengedik Dzsátá édesapját, itt azonban világossá válik, hogy az apa arca és az apa egésze között nem áll fenn szinekdochikus viszony: az arc nem állhat az apa helyett, mindössze egy maszkról van szó, ami mögött még nyilvánvalóbbá válik a tényleges apa hiánya.

Lassan felemelte a fejét és felnézett, és akkor megláttam az arcát, és éreztem, hogy összerándul a gyomrom, apa arca szürke volt a borostától, nagyon lesoványodott, de nem ettől ijedtem meg, hanem attól, ahogy nézett, egészen üres volt a tekintete, tudtam, hogy most látnia kell, látnia kell anyát is, és nagymamát is és engem is, de az arca teljesen kifejezéstelen maradt, olyan, mintha egyáltalán nem is tudná, hogy hol van, a szemét néztem, úgy csillogott, mintha üvegből lett volna, és akkor az villant az eszembe, hogy ez nem apa, ez, akit látok, már nem apa, nem emlékszik már rám, és anyára se, és semmire se, és magáról se tudja már, hogy kicsoda. (248–249.)

A regény végére tehát bebizonyosodik, hogy a hiányzó édesapa nem pótolható, a prosopopeia lelepleződik: kiderül, hogy az *arc* visszahozása nem tudja újra megszólaltatni az apát, nem tud hangot adni neki, s ezáltal újra életre kelteni. A *hangadás* szempontjából érdemes áttekinteni azokat az alkalmakat is, amikor Dzsátá gyermekkori, gyakran téves tudását felvonultató, minden párbeszédet függő beszédként bekebelező, többoldalas mondatai (a nyelv mint szimbolikus rend uralására tett kapkodó, hadaró kísérletek) olyasmire térnek ki, amit az elbeszélő édesapja *mondott*. Ilyenből mindössze kettő van a regényben, és azok is inkább hívják fel a figyelmet az apa hiányára, mintsem hogy jelenlétének illúzióját varázsolnák elő. Az első ilyen alkalom rögtön a regény első lapjain bekövetkezik, amikor a *Tulipánok* fejezetben Dzsátá igyekszik apját pótolni a szülei házassági évfordulóján, és édesanyjának tulipánokat lop. Eközben idézi fel az utolsó mondatokat, amelyeket apja az elhurcolása előtt mondott neki: „hogy vigyázzak anyára, legyek jó fiú, mert most én leszek a férfi a házban” (9.) – így jelöli ki az apa a hiányt, amit aztán a fiának kell(ene) kitöltenie. A másik alkalom, amikor a szöveg arról ad hírt, hogy Dzsátá édesapja mondott valamit, az *Alku* című fejezetben található: az elbeszélő Csákány kérdésére egy történetet mesél el az édesapjáról, amelyben a ködben mennek hazafelé, és az apa Amundsenről beszél, aki egyszer két méterrel az utcélja előtt fordult vissza a ködben. Az egész jelenet álomszerűnek tűnik, nem utolsósorban azért, mert a köd és Dzsátá emlékezete már eleve nem teljesen jelenlévőként írja le az apát: „akkoriban szinte soha nem jött értem, nagyon elfoglalt volt”, „a kezét se akartam megfogni,” és „[a]pám hangja akkoriban nagyon érces volt a sok éjszakázástól meg a cigarettától, de a köd szinte lággyá tompította, olyan volt, mintha nem is az apám hangja lett volna.” (215.) A hangadás e két mozzanata tehát, bár sikeresen megszólaltatja a hiányzó apát, mindkét esetben a hiánnyal, az apa távollétével fonódik össze, és az apával szemben érzett büntudathoz kapcsolható: az első fejezetben felidézett búcsú, amely a szöveg jelen ideje előtt fél évvel történt,¹⁴ folyamatos megbánásra ad okot Dzsátának, míg az *Alkuban* elmesélt történet utolsó tagmondatai explicitté is teszik ezt az érzést:

¹⁴ „és ahogy becsapódott apám mögött az ajtó, indultak is, én meg felkaptam az iskolatáskámat, és megfordultam, [...] nem maradtam ott, és nem is integettem, és nem néztem a furgon után, nem vártam meg, hogy eltűnjön az utca végén.” (9.)

„mire felértünk a negyedekre, ahol laktunk, már majdnem sírtam, annyira bántam, hogy egy pillanatra kételkedtem az édesapámban”. (215.) Mintha a *Tulipánok* fejezet elmaradt búcsúját pótolnák az utolsó fejezet záró sorai:

egy pillanatig az jutott eszembe, hogy csak képzeltem az egészet, és nem is hozták haza apát, de akkor a ravatalozó mögül kikanyarodott egy szürke rabszállító és lassan elindult végig a temető fősétányán, és akkor én azt kiáltottam, hogy álljon meg, várjon, és futni kezdtem utána, és tudtam, hogy mindjárt gyorsítani fog, és akkor a hátsó ajtó rácsai mögött megláttam az apa csontfehér arcát, és akkor azt is tudtam, hogy mehet akármilyen gyorsan, úgylis utol fogom érni, utol fogom érni, igen, és a fejem fölé emeltem a feszítővasat, és úgy rohantam, egyre gyorsabban, egyre gyorsabban és gyorsabban és gyorsabban a rabszállító után. (252–253.)

A fehér király annak a története, hogy mi történt Dzsátával és Dzsátában, aminek köszönhetően végül megértette, hogy miért érdemes és kell az apját elszállító rabomobil után szaladni: összességében tehát azt a folyamatot írja le, melynek során Dzsátá megtalálja a saját helyét egy olyan világban, amely alapvetően ellenséges iránta, és megérti ennek a világnak a működését. Ebből a szempontból *A fehér király* az elsődleges „aparegény” műfajmeghatározás mellett nevezhető fejlődésregénynek is, és mivel Dzsátá lelki-intellektuális alakulásának hermeneutikai munkájával párhuzamosan derül fény az olvasó számára a meg nem nevezett, de azért nagyrészt (részben a szerző életrajzából, egyfajta kvázi-referenciális olvasat formájában) a nyolcvanas évek Romániájaként beazonosítható kelet-európai diktatúra működésének finommechanizmusaira, Dragomán György művét diktatúraregényként vagy disztópiaként is érthetjük.¹⁵

Felmerülhet, hogy bizonyos tekintetben minden aparegény egyben fejlődésregény is, hiszen az apa történetének elmondhatóságától függ a fiú identitása: valamiféle elszámolnivaló, befejezetlen ügy húzódik megszólító és megszólított, a beszélő fiú és a hiányzó, hallgató apa között. Ahogyan Kránicz Gábor írja,

[a]z aparegényben megjelenő apa-fiú viszony egy olyan kölcsönös aposztrofikus aktus következménye, mely által e kapcsolat két résztvevője egymás arcát formálja meg, másrészt a trópus szimmetrikus struktúrájának köszönhetően lehetővé válik a két személy jelenlétének együttes illúziója, mely kifejezetten benne van a prosopopeia katakretikus funkciójában.¹⁶

¹⁵ A kettő közötti különbséget éppen a referencializálhatóság jelenti. Ez a névtelen diktatúra ugyanis a hibrid nevek és az olyan, beazonosíthatónak tűnő események, mint a csernobili atomreaktor 1986-os katasztrófája ellenére *nem egészen* egyezik Ceaușescu Romániájával. (*A fehér király* világában például néhány évvel a cselekmény előtt polgárháború volt, Romániában ilyesmi nem történt.) A két lehetőség – diktatúraregény vagy disztópia – közötti feszültséget dönti el például a regényből készült film a vizuáliák szintjén az utóbbi javára.

¹⁶ KRÁNICZ, *i. m.*, 65.

A *fehér király*ban azonban Dzsátá párhuzamosan két, ellentétes nevelődési folyamatban vesz részt: egyrészt arra vágyik, hogy az állam ellenségeként elhurcolt édesapjához hasonljon, másrészt viszont beleszocializálódik abba a rendszerbe, amelyet az apa-fia viszonyt társadalmi szinten leképező, agresszív apaszerű figurák (edzők, tanárok) és az általuk is használt, rendszerszintű erőszak jellemez, és amelyet elsősorban Dzsátá nagyapja jelképez. Az édesapához való hasonlítás, sőt, szimbolikus azonosulás vágyát már a legelső fejezet is színre viszi:

apára gondoltam, hogy ő is valahogy így csinálhatta minden évben, ő is így vághatta a tulipánokat minden tavasszal, [...] minden április tizenhetedikén hatalmas csokrokkal lepte meg, reggel, mire felébredt, mindig ott várták a virágok a konyhaasztalon, és én tudtam, hogy ez a mostani pont a tizenötödik évfordulójuk lenne, és azt akartam, hogy anya akkora nagy csokrot kapjon, amekkorát még eddig soha. (10.)

Szintén az apával megélt különleges kapcsolatot és a hasonlítás óhaját tükrözi a *Szelep* című fejezet is, melyben Dzsátának – annak ellenére, hogy kizárták a „Haza Védelme” órákról az apja miatt – álnéven kell részt vennie egy lövészversenyen, de mivel az eredmény már előre eldöntött, a kiváló lövőnek gyenge eredményt kell produkálnia. „Én igazából löni szerettem, tényleg, még apám tanított meg légpuskával bálni, amikor kicsi voltam, sokszor elvitt a céllövöldébe, és ott akkor ketten mindent eltaláltunk” (76.) – mesél Dzsátá a szenvedélyéről. Amellett, hogy az elbeszélő itt explicit módon kifejti, hogy a lövészet számára az édesapjához kapcsolódik, ebben a fejezetben először (és az utolsó *Temetésig* utoljára) fordul elő az, hogy nyíltan megpróbál szembeszállni a rendszerrel: csak azért is maximum pontszámot lő – aminek, ahogy később kiderül, a pontozásban valójában nincs semmi jelentősége.

A volt magas rangú pártfunkcionárius nagyapa két fejezetben kap jelentős szerepet, melyek közül az első a közvetlenül a *Szelep* után következő, ugyancsak a lövészetet tematizáló *Ajándék*, melyben Dzsátá közös nevük napján meglátogatja nagyapját, aki pertut iszik unokájával, majd megtanítja revolverrel löni. A revolveres lögyakorlat és az apához kapcsolódó céllövöldés gyakorlások között nem csak az a különbség, hogy ez a pisztoly „nem gyerekjáték, [...] mint amivel a Haza Védelme foglalkozásokon szoktunk bohóckodni”, (96.) de az is lényegi eltérés, hogy míg édesapjával mesterséges célpontokra lőttek, addig nagyapja egy macskát lövet gyon Dzsátával:

és akkor nagyapámra néztem, ő meg mondta, hogy gyorsan lőjem már fejbe, ne hagyjam szenvedni, [...] és meghúztam a ravaszt, és a pisztoly megint majdnem kiugrott a kezemből, [...] és aztán végre csend lett, és a macska nem mozdult többet, [...] és akkor nagyapám átkarolta a vállam, és kivette a kezemből a fegyvert, [...] aztán letépett a kabátjáról egy kitüntetést, a kezembe nyomta, közben mondta, hogy ez a legkedvesebb érdemrendje, [...] de nekem adja, mert igazán kiérdemeltem. (98–99.)

Dzsátá tehát azért kap kitüntetést a nagyapjától, mert megtanult ölni – képes használni azt a típusú agressziót, amelyre *A fehér király*ban ábrázolt egész rendszer épül, a szadista fociédzőtől a kegyetlenkedő tanáron és az egymást terrorizáló gyerekeken át egészen odáig, hogy valamennyi játék, amit Dzsátá játszik, az erőszak egy-egy szimbolikus leképezését adja: különböző háborús játékok figurákkal, háború a szomszéd utca gyerekeivel, de az iskolában propagált lövészet és foci is ugyanebbe a kategóriába tartozik. Ezek miatt is írhatta M. Nagy Miklós, hogy *A fehér király* „antropológiai tanulmány is az erőszak természetéről: arról a furcsa erőszakról, amely a koszlott diktatúrák sajátja.”¹⁷ És bár Dzsátá legtöbbször a félrenézés, szándékos vakság (mint Miki bácsi esetében a *Muzsika* című részben) vagy hallgatolagos bűnrészesség (mint a *Bőség* fejezetben) túlélési stratégiáit választja, az *Alagút* fejezetben arra is látunk példát, hogy hasonló verbális és fizikai erőszakot alkalmaz a kisebb és gyengébb ellen, mint amit másoktól lát: „és akkor mondtam neki, hogy menjen a brantba, mert ha nem, lelököm a lépcsőn, [...] és akkor én meglöktem a kölyköt, de nem esett el, hanem csak hátralépett és megfogta a korlátot”. (177–178.) Ezzel Dzsátá, amellet, hogy minden erejével az édesapja mintáját szeretné követni, mégis a diktatórikus rendszer erősen hierarchizált, erőszakkal átítatott logikájával azonosul.

Dzsátának az a törekvése, hogy az édesapjához hasonlítson, a már elemzett, *Afrika* című fejezetben is megjelenik:

és a nagykövet elvtárs bólintott, hogy nagyszerű, nagyszerű, úgy hívnak engem is, mint a nagyapámat, és hasonlítok is rá, bizony hasonlítok, még sokkal jobban is, mint az apámra, és én erre csak hallgattam, de magamban azt gondoltam, hogy [...] én igenis az apámra hasonlítok, és nem a nagyapámra. (138.)

Ahogy jóval korábban, a *Csákány* című fejezetben írja, „egyszer sokáig néztem magam egy zsebtükörben úgy, hogy mellé tettem az apám képét, és tényleg láttam, hogy az állam meg a szám pont olyan, mint az övé.” (45.) A tükör motívuma az önmagát és a világban elfoglalható helyét kereső kamasz önismereti utazásában kitüntetett jelentőségű. Az előbbi zsebtükrös jelenet mellett ugyancsak az apa (megsokszorozódó, szétszóródó) alakjához köthető a már szintén említett mágikus alku, melyben Dzsátá Csákány közbenjárásával a tükrön keresztül vethet egy pillantást az édesapjára, és ugyanez a tükör pecsételi meg azt az alkut is, melyben – ahogy utóbb kiderül – szándékolatlanul bár, de nagyapja életét ajánlja fel édesapja hazatéréséért. A regényben szereplő további tükrök azonban meglepő módon sokkal inkább a nagyapa, mint az apa személyéhez, és az általa képviselt világlátáshoz kapcsolódnak. Ilyen a döntéshelyzetbe került és megalkuvásra kényszerített Dzsátá tükröződő arca Vasököl, a biológianár pecsétgyűrűjében, (80.) illetve a fiú utolsó találkozása a nagyapjával, majd az idős férfi temetése. A *Kilátás* című fejezetben Dzsátát napok óta követi egy furgon, amelyről kiderül, hogy a nagyapját rejti:

¹⁷ M. NAGY Miklós, *Bildungs(?)roman(?)* (*Dragomán György: A fehér király*), Jelenkor, 2006/9, 915.

„a furgon hátsó ajtajának tükörüveg ablakában már messziről láttam magam, ahogy fehér tornatrikóban és fekete rövidnadrágban szaladok, a tükör eltorzított, hol nagyon magasnak, hol nagyon alacsonynak láttam magam.” (224–225.) Hasonlóképpen az (akár szó szerinti) távolságtartás gesztusait figyelhetjük meg a következő passzusban, az utolsó fejezetben, egy olyan tükröződő felülettel kapcsolatban, amelybe végül Dzsátá nem hajlandó belenézni: „a koporsó csillogó lakkozását néztem, tudtam, hogyha elég közel mennék a feketére festett fához, megláthatnám a tükrében a saját arcomat, és ettől elszorult a torkom.” (243.)

Hiba volna azonban annyival feloldani az apa és a nagyapa karakterének különbségét, hogy míg az apa a lázadást képviseli, addig nagyapára marad a rendszerhű pártkatonára szerepe, aki saját karakter és jellem nélkül egy az egyben a diktatúra értékrendjét reprezentálja. *A fehér király*ban távolról sem ilyen egyszerű a nagyapa–apa–fiú–hármasság dialektikája. Ez ellen szól már az *Ajándék* fejezetben a nagyapa első felbukkanásának leírása is, ismét egy tükör által:

a visszapillantó tükörben pont látszott nagyapám szája, az ajka fölött az egyik oldalon volt egy kicsi seb, biztos borotválkozás közben vághatta meg magát, és fájhatott neki, mert többször is megnyalta, én meg egész úton a száját figyeltem, [...] egyszer láttam, hogy elmosolyodik, és akkor észrevettem, hogy a szája pont olyan, mint apáé, és ezt majdnem meg is mondtam neki, de szerencsére időben eszembe jutott, hogy egyáltalán nem szabad neki apát emlegetni. (90.)

Amellett, hogy Dzsátá bizonyos tekintetben tart a nagyapjától, sőt, néha viszolyg is „undorító levendulaszagot” (90.) árasztó kenőcsös arcától, mégis úgy tűnik, hogy vágyik az elismerésre (ezt bizonyítja a titokban hazacsempészett kitüntetés), és alkalmanként érdemi időt tudnak együtt tölteni kölcsönös zavaruk ellenére is. Ráadásul a nagyapa karakterének árnyalására érthető módon sokkal több lehetőség adódik, mint az apáéra, akit csak hiányként, kitöltetlen úrként ismerhet az olvasó. Ez a nagyapa nemcsak „titkár elvtárs”, ahogyan Dzsátának a regény első felében szólítania illik, hanem egyúttal egy vívódó, ezer szempontot mérlegelő, önmagával meghasonlott ember, akinek ennek megfelelően a Dzsátá számára érvényes jelölői is sokkal személyesebbé válnak, mint az elbeszélő édesapja esetében. Míg Dzsátá az apját az apa pozíciójára (sakkfigura, vezér) vagy az apa arcára (fénykép, Csákány) utaló szimbólumok helyettesítési láncolata segítségével tudja jól-rosszul visszaidézni magának, addig a nagyapára vonatkozó emléktárgyak (kitüntetés, két söröskupak) rendkívül személyesek, és kettejük közös referenciapontjait jelentik.

2007-ben egy rádiós vitában Reményi József Tamás és Szilágyi Zsófia arról beszélgetett, hogy szükségszerűen rendszerváltó regényeknek tekinthetők-e az aparegények?¹⁸ Bár Reményi és Szilágyi egyetértettek abban, hogy korlátozó lenne pusztán az aparegények ilyen aspektusát figyelembe venni, azért Szilágyi hozzátette, hogy „nem

¹⁸ Idézi TAMÁS, *i. m.*

mondhatjuk, hogy aparegények mindig is voltak”,¹⁹ még akkor sem, ha a feszültséggel terhes apa–fiú kapcsolatok valóban nem hely- vagy időspecifikusak. Az adott történeti kontextus és a rendszerváltás logikája tehát jellegzetesen a huszadik század utolsó harmadának kelet-európai²⁰ műfajává avatja az aparegényt. Dragomán György *A fehér király* című regénye bár ehhez kapcsolódva, de mégis másként tekinthető műfaji határhelyzetben lévő szövegnek. Aparentésként az apa-prosopopeia leleplezését hajtja végre, és ebből adódik további műfaji besorolhatósága is. Fejlődésregényként az apa és a nagyapa széttartó, ambivalens modelljeihez mért egyidejű alakulásról ad számot, „rendszerváltó regény” helyett pedig sokkal inkább tekinthető „rendszerregénynek” – a „disztópia” vagy „diktatúraregény” terminológia is ilyesmire utalna – hiszen Dzsátá nemcsak apjához és nagyapjához hasonul, de abba is beletanul, hogyan érdemes létezni egy végtelennek tetsző, magát meg nem adó rendszerben: hogyan kell az ellenállás/idealizmus és konformizmus/pragmatizmus elegyét patikamérlegesen kimérni. Az aparegény műfajának ismerősége itt a disztópiák alapvető idegenségével párosul.

O. RÉTI ZSÓFIA
 egyetemi adjunktus
 DE Angol-Amerikai Intézet
 reti.zsofia@arts.unideb.hu

Exposed prosopopeia, Fixed Synecdoche
Genre Poetical Questions in György Dragomán's The White King

György Dragomán's second novel, *The White King*, while being extremely popular with literary audiences, also gained considerable critical acclaim. The story of Djata, the young boy who has to grow up without his father in an unnamed Eastern European dictatorship has been translated to thirty languages due to its powerful images and complex, yet easily readable language, which works well with adolescents as well. Using close reading, the present paper focuses on the genre related dilemmas of the novel. The paper uses Paul de Man's understanding of prosopopeia and the concept of dysfunctional synecdoche to argue that the genres of "father novel", bildungsroman and dystopia are each other's logical consequences and as such are intermingled in *The White King*.

Keywords: father novel, bildungsroman, dystopia, prosopopeia, György Dragomán

DOI: 10.37415/studia/2019/3-4/178-190.

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



¹⁹ Uo.

²⁰ Az aparegény fogalma angol nyelvterületen nem létezik. Természetesen léteznek apa–fiú kapcsolatokról szóló szövegek, azonban ilyen jellegű műfaji meghatározás (és/vagy társadalmi allegorizáció) nem kapcsolódik hozzájuk.