

Schäffer Anett¹

A KELET-KÖZÉP-EURÓPAI DISZTÓPIA VALÓSÁGA

– Dragomán György: *A fehér király* –

Bevezetés

Dragomán György 2005-ben megjelent *A fehér király* című regényének közvetlen kritikai fogadtatása gyakorlatilag evidenciának tekintette, hogy a regény az 1980-as évek Romániájában játszódik. A jellemzően elismerő kritikai szövegekben az ön-életrajzi ihletettség, az aparegény, anyaregény, családregegy, nevelődési regény fogalmi is feltűntek. A hazai recepció alapvetően a valós Ceaușescu-diktatúra világát ábrázoló, vagy annak fiktív változatát megteremtő szöveggént kezeli a regényt. Ez az értelmezés az angol nyelvterületen megjelent kritikák egy részétől sem idegen, ott azonban némelyik recenzióban fel sem tűnik Románia vagy Ceaușescu neve, mások pedig sokkal lazább kapcsolatot feltételeznek a '80-as évek Romániája és a szöveg világa között.² A német kritikák – talán a földrajzi közelségből adódóan – inkább a '80-as évek Romániájához kötik a szöveget, és az internetes könyvtárházak ismertető reklámszövegeire is ez jellemző. De vajon lehet másként értelmezni ezt a könyvet? Létezik másfajta olvasásmód, lehetséges-e a múlt fikciós ábrázolása helyett jövőképként olvasni? A regényt 30 nyelvre fordították le, az angol és a német mellett például svédre, olaszra, törökre, kínaira. Hatástörténete már világirodalmi léptékűnek mondható, így sok olyan olvasóhoz juthatott el, aki nem ismeri mélységében a kelet-közép-európai történelmet, a magyar kultúrát. Vajon milyen olvasat alakulhat ki ezekben az befogadókban? Értelmezhető-e egyáltalán a szöveg másként, mint a Ceaușescu-diktatúra ábrázolásaként? Benne van-e a regényben egy másfajta olvasat lehetősége? És ha igen, miképp működik együtt ez az olvasat a regény világát a '80-as évek Romániájaként azonosító olvasattal?

¹ A szerző a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának PhD-hallgatója.

² Tibor Fischer megemlíti, hogy a regény mintha a *Just William* könyvsorozat és az 1984 összekapcsolódása lenne, ám azt is írja, hogy nem érti, „mit nyer Dragomán azzal, hogy elbizonytalanítja a víziójának az eredetét”. Saját fordítás: Sch. A. Tibor FISCHER, „Tales of Lunacy from the end of the World”, *The Guardian*, 2007. december 22., hozzáférés: 2020.04.03, <https://www.theguardian.com/books/2007/dec/22/featuresreviews.guardianreview19>.; Rebecca A. SCHUETZ, „Violence Reigns Supreme in ‘White King’”, *The Harvard Crimson*, 2008. április 25., hozzáférés: 2020.04.03, <https://www.thecrimson.com/article/2008/4/25/violence-reigns-supreme-in-white-king/>. Benjamin Lytal csupán laza kapcsolatot tételez fel az 1980-as évek Romániája és a könyv világa között. Benjamin LYTAL, „Fiction of the Post-Communist Era”, *The New York Sun*, 2008. április 16., hozzáférés: 2020.04.03, <https://www.nysun.com/arts/fiction-of-the-post-communist-era/74784/>.

Önmagában az, hogy ennyiféle nyelvre lefordították, ennyiféle kultúrában megjelent, azt sejteti, hogy valamiképp a világirodalmi hagyomány és/vagy az általános emberi tapasztalat olyan szegmenséhez is kapcsolódik a szöveg, amely mindenki számára elérhető. A regény megjelenése után 11 évvel, 2016-ban mutatták be a mű alapján angol–német–svéd–magyar koprodukcióban készült filmet, amely egy fikatív disztópiát, egy természetközelségre és mezőgazdaságra épülő diktatúrát ábrázol, melynek szimbóluma a háromágú vasvilla. A film jórészt követi a regény cselekményét, a fő különbségnek tulajdonképpen az tekinthető, hogy a film a jövőben (mindenképpen az 1980-as évek után) játszódik, és egyértelműen disztópia, a regénynél jóval kevésbé értelmezhető referenciálisan. De vajon a disztópikus olvasat lehetősége már a szövegben is benne van? Tartalmaz disztópikus elemeket a regényszöveg maga?

Ha disztópiákról beszélünk, akkor alapvetően olyan művekre gondolunk, amelyek egy elképzelt negatív jövőt ábrázolnak. Balázs Zoltán meghatározása szerint: „Az utópia fogalmát rendszerint úgy értjük, mint a vágyott, áhított jövő képét vagy akár egyenesen tervrajzát. A disztópia ezzel szemben a félt, elkerülni vágyott jövő képét és megvalósítási lehetőségeinek a számbavételét jelenti. Az utópia a haladásba és felvilágosodásba vetett hithez tartozik inkább, míg a disztópiákat a haladásba vetett hitből való kiábrándulás vagy az iránta eleve meglévő szkepszis élteti.”³ Cziganyk Zsolt az ellenutópiák közös vonásainak a stabilitást és a természetes–mesterséges (az utóbbi győzelmével végződő) szembeállítását tekinti, továbbá ezekhez járulnak az Anthony Burgess ciklikus modelljének megfelelő politikai fázisok,⁴ a liturgikus események és az egyén konfliktusa a társadalommal.⁵ Ám a disztópiák jellemzésére használt elemek, mint „a haladásba vetett hitből való kiábrándulás”, vagy a szigorú társadalmi szabályoktól, a változtatás látszólagos lehetetlenségétől megdermedt, a társadalmi renddel konfliktusba került egyén – az irodalmi disztópiák mellett – a totalitárius rendszerek, a „megvalósult disztópiák” tapasztalati világára is jellemzők, és az azokat ábrázoló szövegekben is előfordulnak. Igen szoros kapcsolat van a disztópiák és a történelem sötét korszakai, a totalitárius rendszerek között, utóbbiak sokszor ihletet adnak az előbbiekhöz, vagy a disztópiák bizonyos

³ BALÁZS Zoltán, „Utópia és disztópia”, *Holmi* 18, 9. sz. (2006): 1167–1177, 1167.

⁴ Burgess fázisai a következők: ágostoni, pelagiánus, átmeneti. Az ágostoni fázist a pesszimizmus jellemzi, a politikai vezetők csalódtak az emberi természetben, nem is próbálják megváltoztatni az embereket (*laissez-faire*-módszer), a pelagiánus fázis optimistább, „amennyiben egy-egy konkrét személy nem felel meg az elvárásoknak, szelíd eszközökkel, különösebb erőszak nélkül igyekeznek jobb belátásra téríteni”, azonban mikor egyre több ember nem felel meg a hatalom birtokosai által kreált ideálnak, a korábban alkalmazott szelíd eszközök pedig nem működnek tovább, akkor az átmeneti korszakban a hatalom már terrort alkalmaz, amelyet később felvált a pesszimizmus, és visszatér az ágostoni korszak. CZIGÁNYIK Zsolt, *A szabadsághiány anatómiái: Az emberi szabadság XX. századi angol ellenutópiáiban*, Modern filológiai füzetek 61 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2011), 47–48.

⁵ Uo., 42–54.

eseményei, szereplői tükröt tartanak a kor számára. Elég csak George Orwell *Állatfarmjára* gondolnunk, amely tulajdonképpen a sztálini Szovjetunió allegóriája; az 1984-ben is könnyedén találhatunk kapcsolatot a történelmi események és a fikció között (pl. történelemhamisítás, álhírek, pszichológiai terror); Aldous Huxley *Szép új világának* két főszereplője nevében is két, a kommunizmushoz köthető valós személyre utal: Bernard Marx és Lenina Crowne, de több valós név is feltűnik, például Henry Fordé. A Ray Bradbury *Fahrenheit 451*-ében megjelenő könyvégetés tágabb értelemben minden cenzúra allegóriája, amely a történelem több korszakából is ismerős lehet, s bár elsősorban a McCarthy-korszak történéseire adott reakcióként értelmezik, emellett a tömegmédiá elterjedésének veszélyeire hívhatja fel a figyelmet. Czigányik, aki a szabadság kérdése felől vizsgálja a disztópiákat, így ír erről: „Mindközben az a kép bontakozik ki, hogy az emberi szabadság mint az emberhez méltó élet feltétele középponti jelentőségű az ellenutópiákban, s a legtöbb művet tekinthetjük akár az emberi szabadság indirekt anatómiájának: a szerzők többnyire olyan világokat mutatnak be – melyek ezer szállal kapcsolódnak a megírás korának valóságához –, ahol a szabadság valamilyen fontos csorbát szenved, s ennek következtében az emberi élet torzzá vagy értelmetlenné válik.”⁶ Az etikai felelősségvállalás, a történelem igazságtalanságainak és a jelen problémáinak felvetése mindig is disztópiák jellemzője volt, de emellett is találhatunk közös pontokat ezekben a művekben.

Írásomban éppen ilyen sajátosságok megjelenését vizsgálom Dragomán regényében, mint a terek bezártsága, a külvilágtól szinte teljesen elzárt élettér, a rendszer erőszakossága és ennek a testekre gyakorolt hatása, illetve a személyes identitást megtörő szoros szabályrendszerek, melyek igen gyakran identitásválságot okoznak, továbbá a gyakran *everyman* típusú főszereplő (mint például az 1984-ben Winston Smith), aki nem látja át teljesen a rendszer működését, és akivel együtt ismerhetjük meg a disztópia világát. A terek bezártsága, a bezárt térből való kijutás sokszor válik a disztópiák egyik központi témájává, gondoljunk csak a klasszikus angolszász szövegekre (mint a már említett 1984, *Szép új világ* és a *Fahrenheit 451*), melyek egy-egy olyan zárt teret, tulajdonképpen országot mutatnak be, melynek vezetői a polgárokat a szigorú szabályrendszer megszegésének esetén súlyosan megbüntetik. Ezekből a terekből kijutni rendkívül nehéz (olykor lehetetlennek tűnik), de bejutni is épp olyan bonyolult (*Szép új világ*). Ez a bezártságélmény pedig együtt jár az identitásválsággal, a lehetséges identitások korlátozottságával. A kortárs anglofón disztópiák jó részére is jellemző a bezártságélmény és az identitásválság ábrázolása, ilyen például Margaret Atwood *A szolgálólány meséje* vagy Kazuo Ishiguro *Ne engedj el* című regénye, melyekben a bizonyos célokra kiválasztott szereplők nem, vagy csak komoly felügyelet mellett léphetnek ki a számukra kiválasztott mikroterekből. Napjaink populáris, úgynevezett *young adult* disztópiáiban, mint Suzanne Collins *Éhezők viadala* és Veronica Roth *A beavatott* című regénysorozatában, Lois Lowry *Az emlékek őre* című regényében (és azt követő, ugyanebben a világban jät-

⁶ CZIGÁNYIK, *A szabadsághiány...*, 10.

szódó más műveiben) is rendkívül zárt térben és a térhez szorosan hozzátartozó társadalmi szabályrendszerben küszködnek a szereplők, akik kétségbeesetten próbálnak kitörni ezekből a terekből és megváltoztatni a működésüket.

A terek beszűkülése és az identitás megélésének rendkívül komoly korlátozása figyelhető meg *A fehér királyban* is, az *everyman*-típusú főszereplő pedig ebben az esetben egy kisfiú, aki nem ismeri a rendszer működését, és akinek csupán ködös elképzelései vannak a városon túli világról. Írásom azt járja körül, hogy miként jelennek meg a disztópikus motívumok ebben az alapvetően nem disztópiaként számon tartott magyar prózai műben. Fő kérdésem, hogy az eredetileg a – főként angolszász – disztópikus irodalomból származó megoldások, műfaji jellemzők miként értelmeződnek át a kelet-közép-európai kontextusban, és válnak a sötét jövő helyett a valós múltra hasonlító fiktív világ elbeszélésének eszközeivé. Ennek megválaszolásához a tér, a test, az identitás és a nyelvhasználat jelentőségét és alakulását vizsgálom Dragomán regényében.

Általánossá nővő diktatúra gyerekszemmel

A regény világának a '80-as évek Romániájával való azonosítását sok tekintetben elbizonytalanítja a szöveg: a tér- és időbeli referenciák szinte teljesen hiányoznak, vagy eltérnek a valóságban történetektől. Ahogy Bányai Éva írja, bár a csernobili katasztrófa körülbelül akkor történt, amikor az a könyvben is megjelenik, Romániában a regény feltételezett ideje előtt pár évvel nem volt polgárháború vagy partizánháború, ezek pedig a referenciális utalásokat is elbizonytalanítják.⁷ Bányai szerint „Dragomán is követi a Bodor által használt viszonylagosító prózapoétikai technikát: referencializálható, dekódolható, lefordítható elemeket kever prózaszövetébe, hogy aztán azoktól jól felismerhetően eltávolodjon, viszonylagosítva, relativizálva, olykor elbogatellizálva azokat.”⁸ Úgy véli, hogy „ez is erősíti azt a feltételezést, hogy ezek a kiszolgáltatottság-történetek elvonatkozathatók a szűk téridőtől: mindez bármikor és bárhol megtörténhetett (volna).”⁹ Valójában sem Csernobil neve, sem a cselekmény terét kijelölő város neve nem jelenik meg a műben, csupán saját ismereteinkből következtethetünk a helyre, a kevert magyar-román nevekből, illetve, ahogyan erről Csuha István is ír, a nyelvhasználatból és a Duna-csatorna többszöri említéséből.¹⁰ Azonban ezenkívül semmiféle konkrétum nincs a regényben, még a főszereplők nevét sem ismerjük, az egyes szám első személyű főszereplő-narrátor egy tizenegy éves kisfiú, akit végig a becenevén/gúnynevén –Dzsátá – szólítanak,

⁷ BÁNYAI ÉVA, *Térképzetek, névtérképek, határidentitások: A Bodor-próza tér- és névpoétikája, valamint hatása néhány kortárs magyar elbeszélő műben* (Szeged: SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2008), 123.

⁸ Uo., 122.

⁹ BÁNYAI ÉVA, „Torzóban maradt szobrok”, *Tiszatáj* 61, 5. sz. (2007): 102–106, 104.

¹⁰ CSUHAI ISTVÁN, „Kamaszkorom legszebb sakkfigurája”, *Élet és Irodalom* 49, 38. sz. (2005): 303.

illetve annyit tudunk meg, hogy ugyanúgy hívják, mint az apját és a nagypapját. A családtagjainak valódi nevééről sem értesülünk, illetve a további szereplők jó részét is csupán betöltött szerepük (pl. Bherckméri elvtárs titkára, nagykövet) vagy becenevük/gúnynevük (pl. Csákány, Gica bá) révén azonosíthatjuk.¹¹ A nevek és a helyszínek megnevezésének hiánya, a fiktív történelmi események valódiakkal való keverése általánossá tágítja a történéseket. A konkrét Ceaușescu-diktatúra helyett az önkényuralmi rendszerek általános hatásaira kerül a hangsúly. Annak ellenére, hogy – ahogyan ez több kritikában is megjelenik – pontosan és érzékenyen ábrázolja a kor valóságát.¹² Miklós Eszter Gerda úgy véli, hogy azért nem reflektál a narrátor „a regénybeli történelmi időre, politikai rendszerre vagy éppen földrajzi meghatározottságra”, mert „Dzsátá kamasz-daccal közelít az őt körülvevő világhoz, melynek működési mechanizmusait részint nem érti, részint gyermeki naivitással fogadja el.”¹³

Talán ennek az általánossá bővítésnek köszönhető az is, hogy a regény alapján készült film egyértelműen egy a közeljövőben játszódó disztópiát ábrázol. A disztópikus olvasat lehetősége azonban benne van a regényben is, még akkor is, ha a kelet-közép-európai történelem ismeretének segítségével minden elbizonytalanítás ellenére is ráismerhetünk a történelmi korra. Ha ettől a tudástól eltávolodunk, minden lehetőségünk adott arra, hogy disztópiaként olvassuk a szöveget, hiszen Dragomán sok esetben rájátszik a disztópikus irodalomból ismert mintákra, emellett pedig a disztópiák általánosságban is sokat merítenek a történelem önkényuralmi rendszereiből. A referenciális és a disztópikus olvasat is lehetséges a regénnyel kapcsolatban, hiszen egyrészt olvashatjuk úgy, hogy ezeknek az tárgyi bizonytalanságoknak kevés jelentőséget tulajdonítunk, és a miliőre, illetve a korra utaló kevés és bizonytalan konkrétumból kiindulva (a Duna-csatorna említése, a kevert magyar és román nyelv használata és az elvtárs megszólítás) teljes mértékben referenciálisan olvassuk, vagy az elbizonytalanító gesztusokra építve egy olyan történetként tekintünk rá, amely bármikor játszódhat, így a regény világán belül a valós eseményeknek nem megfelelő konkrétumokat is érvényesnek fogadjuk el, és olyan világot képzelünk a város köré, amely különbözik a '80-as évek Romániájától. Ez a két olvasat természetesen nem választható el teljes mértékben, sokkal inkább folyamatosan összekapcsolódik, együttműködik, olykor egyik kioltja a másikat. A Dragomán György első regényéről, *A pusztítás könyvéről* szóló diskurzusban már feltűnt az antiutópikus minták használata,¹⁴ és ez, úgy tűnik, tovább folytatódik ebben a regényben is. A Bródy Sándor-díj átadásakor Márton László így beszélt *A pusztítás*

¹¹ BÁNYAI, „Torzóban maradt...”, 104.

¹² Lásd TOMPA Andrea, *Háborús gyerekek nem babáznak: Dragomán György: A fehér király*, hozzáférés: 2019.08.30, http://medicalonline.hu/cikk/dragoman_gyorgy_a_feher_kiraly.

¹³ MIKLÓS Eszter Gerda, „Háborúsdí: Dragomán György: A fehér király”, *Alföld* 57, 9. sz. (2006): 98–101, 98.

¹⁴ M. NAGY Miklós, „Bildungs(?)roman(?): Dragomán György: *A fehér király*”, *Jelenkor* 49, 9. sz. (2006): 912–916, 912–913.

könyvről: „Ez a mű egy térregény, egy szoros értelemben vett negatív utópia, melyben a tér által meghatározott rend zsarnoki módon működik.”¹⁵

Ha visszatérünk az ellenutópiák Czigányik által meghatározott közös jellemzőire, akkor azt láthatjuk, hogy ezek mindegyike megjelenik a regényben. A rendszer rendkívül stabilnak, megváltoztathatatlanak tűnik, a rendszer megkérdőjelezésére irányuló legkisebb próbálkozást is komoly büntetés követi (ezt mutatja az apa elhurcolása is). A természetessel szemben a mesterséges favorizálására példa a fehér király figurája, amelyet a sakkautomatától vesz el Dzsátá, és amellyel ezután le tudja győzni az összes házilag eszkábált vezért a háborús játékban. Burgess ciklikus modellje szerint egyértelműen az átmeneti politikai korszakban van *A fehér király* világa, a rendszert terrorral védik, és szigorúan betartatják a törvényeket. Liturgikus eseménynek tekinthető a május elseje, amelyet bár nem ábrázol a szöveg, a rá való felkészülés az egyik novella fő témája (*Ugrás*). Az egyén és társadalom konfliktusa pedig az egész regényt áthatja.

Czigányik az utópiák és az ellenutópiák fontos jellemzőjének tartja az *elkülönítést*, amely azt jelenti, hogy „az irodalmi műben a létező tér és idő helyébe lép az alternatív, nem létező tér (pl. egy ismeretlen sziget) vagy a nem létező (pl. a jövő) idő, de olyan módon, hogy a fiktív valóság kritikai kapcsolatban marad a szövegen kívüli világgal.” A 19. századig a térbeli elkülönítés volt jellemző, míg a későbbiekben az időbeli elkülönítés vált uralkodóvá, azonban másféle változatok is létrejöhetnek, mint például nyelvi elkülönítés (Anthony Burgess: *Gépnarancs*).¹⁶ Az elkülönítés *A fehér király*ban alapvetően azért jön létre, hogy egy bizonytalan térben és időben játszódjék, amely bár hasonlít a közelmúltra, nem egyezik meg vele teljesen az eltérő referenciapontok (polgárháború) miatt. Ám az elkülönítés épp az elbizonytalanítás miatt nem lehet teljes, hiszen a fiktív referenciák valósakkal, azonosíthatókkal vegyülnek, ezáltal pedig az elkülönítés maga is bizonytalanává válik.

Körbezárva

A regénybeli, meg nem nevezett város fullasztó, klausztrófóbb tér. Dzsátá életkora miatt sem mozoghat teljesen szabadon a térben, de a felnőtt szereplők sem hagyhatják el azt engedély nélkül. Tulajdonképpen senki sem hagyja el a várost azokon kívül, akiket elhurcolnak, és akiknek a munkájuk miatt kell máshová utazniuk. De a városba való belépés is épp ennyire szabályozott. A terek közötti mozgás, a város elhagyása komoly hatással van a szereplők identitására, megingatja azt: az apa, aki kényszerből hagyja el várost, visszatértekor meg sem ismeri a családját. Csákány a hadseregbe való bevonulása kapcsán hagyta el szülővárosát (nem ebben a városban élt fiatalon), ezután pedig az arca és – ezzel összefüggésben – identitása is drasztikusan megváltozott.

¹⁵ MÁRTON László, „A regény tere”, *Jelenkor* 47, 1. sz. (2004): 82–83, 82.

¹⁶ CZIGÁNYIK, *A szabadság hiány...*, 14.

A város egy külön világ a diktatórikus országon belül is, saját vezetőikkel, felső osztállyal és alávetettekkel. Ez a diktatórikus berendezkedés pedig a városon belüli mikrovilágokba is beszivárog. A gyerekek között is háború dúl (*Háború*), melynek következményei is komolyak – leég a búzamező, ahol háborúsdit játszottak –, illetve a fiúk egyike valódi bajonettel megy a harcba, nem összeeszkábált fúvócsővel és pléhkéssel. A foci pályán és az öltözőben való kihágásokért, a parancs megsértéséért ájultra verés a büntetés (*Világvége*), az igazság pedig mindig az adott tekintélyszemélytől függ: „tudjuk meg, hogy a katonák csak azért jöttek, mert így akarják elérni, hogy kikapjunk, meg akarnak ijeszteni, hogy ne merjünk rendesen védeni [...] Gica bá hallgatott, és megrázta a fejét, értsük meg, hogy az ezredes hazudott, ha tényleg baleset lett volna abban a reaktorban, akkor már nem élnénk, és különben se engedné a párt, hogy meg legyen tartva a meccs, mert mindenki tudja, hogy az ország ifjúsága a jövő, az ország legnagyobb kincse, és ezt a kincset a párt semmiképp se tenné ki veszélynek.”¹⁷ A csernobili katasztrófához hasonló esemény után katonák érkeznek a foci pályára, ahol meccsre készül a gyerekek és a katonák csapata, ám nem fújják le a meccset, csupán a két kapust figyelmezteti az ezredes, hogy lehetőleg ne érintsék meg a labdát (ami természetesen lehetetlen egy meccs alatt), és egy-egy tablettát ad nekik. Ezt az információt azonban kíméletlenül felülírja az edző, Gica bá. A város zárt világán belül, és legfőképpen a foci pályája világában neki sokkal nagyobb a hatalma, mint az ezredesé. De a többi mikrotér és mikrovilág (például iskola, búzamező) is hasonlóan diktatórikusan működik.

A mikroterek pedig több esetben még tovább szűkülnek a regényben, például Dzsátá a moziteremből egy testszélességű átjárón keresztül jut át a titkos terembe, ahol tiltott filmeket szoktak vetíteni, a nagykövet lakásában egy szobába zárja, a háború során egy társával a búzában kell kúszniuk, nem dughatják ki a fejüket sem, az agyagbányánál Vászile bá lakókocsijából kell kipakolniuk. Az ábrázolt mikroterek azonban egyáltalán nem barátságosak, sőt inkább félelmetesek és bezártságérzetet keltenek. Ez az alapvetően zárt világ fokozatosan egyre zártabb lesz, és bár a regény végén, a két utolsó fejezetben a nagypapa tanácsa – „[N]agypapám akkor megint megszólalt, azt mondta, higgyem el, hogy ez a legszebb város az egész világon, még így, borús időben is gyönyörű, igen, ez a legszebb város a világon, de nekem azt tanácsolja, hogy ha megtehetem, azonnal menjek el innen, és ne jöjjenek vissza soha többet, de ne csak a városból, hanem az országból is, menjek el, hagyjam el a hazámat.”¹⁸ – és az apa hirtelen visszatérése kapcsán felmerül a város elhagyásának lehetősége, Dzsátát sosem láthatjuk a városon kívül, és a városból kilépés önszántából szinte lehetetlennek tűnik. A terekből való önkéntes kilépésről a nagypapán kívül felnőtt szereplők sem beszélnek lehetőségként, a kisfiú számára pedig a városon kívüli világ voltaképpen nem is létezik, a város maga a világ.

¹⁷ DRAGOMÁN György, *A fehér király* (Budapest: Magvető Kiadó, 2018), 34.

¹⁸ Uo., 230–231.

A saját lakásuk az egyetlen hely, amely biztonságosként tűnik fel Dzsátá számára, ám még ez is elszigetelődik, saját szobája, saját tárgyai is idegenként tűnnek fel, mikor anyja arra kéri, hogy keressen olyan tárgyakat, amelyeket eladhatnának:

„ahogy ott ültem az ágyamon és hallgattam, hogy anya pakolja a bőröndöt, megpróbáltam megint szép sorban végigvenni a dolgaimat, mert tudtam, hogy valamit mégiscsak muszáj lesz kiválasztani, de mindegyikről eszembe jutott, hogy mikor kaptam, vagy hogy honnan szereztem, és az is, hogy miket csináltam, vagy miket akartam csinálni vele, és tudtam, hogy ez így nem lesz jó, mert így megint nem fogok összeszedni semmit, semmit se fogok tudni kiválasztani, és akkor tisztán hallottam, hogy anya kinyitja az apa szekrényének az ajtaját, hallottam, hogy sóhajt egy nagyot, és hallottam, hogy suhognak az apa öltönyei, ahogy anya sorban a kanapéra dobja őket, és akkor felálltam, és megálltam a szobám közepén, és lassan körbenéztem, de úgy, mintha házkutatósdit játszanék, vagy mondjuk tolvaj lennék, mintha nem is az én szobám lenne, hanem valami idegené, minthogyha semmiről se tudnám, hogy micsoda, honnan van vagy mire való, hanem egyszerűen csak keresnék valamit, és minden egyéb csak útban lenne, a nagyszoba felől meg hallottam, hogy anya halkán szípig, és ebből már biztosan tudtam, hogy apa ruháit pakolja, és akkor lehajoltam és kihúztam az ágy alól az üres kartondobozt, amiből lovagpáncélt akartam kiszabni az álarcosbálhoz, és odamentem a polcomhoz, és egymás után kezdtem leszedni róla a dolgokat, és válogatás nélkül dobáltam be a dobozba a képregényeket, a repülőmodelleket, a kézzel festett ólomkatonáimat, még akkor sem álltam meg, mikor a régi bélyegalbumom került a kezembe, hanem bedobtam azt is a dobozba”.¹⁹

Az apa elhurcolása, a diktatúra működése megfosztja a tárgyakat a korábbi fontosságuktól, pusztá árucikké, fizetőeszközzé válnak. Az apa szekrényének kiürítése kényszeríti rá a kisleányt, hogy elidegenedjen a tárgyaktól és a tereiktől, tolvajnak képzelet magát a saját szobájában, többé már nem biztonságos és ismerős hely ez sem. Ez a terektől való elidegenedés figyelhető meg a klasszikus angolszász és a kortárs disztópikus művekben is, például az 1984-ben a saját otthonukban is megfigyelik az embereket, *A szolgálólány meséjében* pedig a szolgálólányok egy-egy család otthonában élnek egy meghatározott ideig, saját szobájukba bármikor beléphetnek a család tagjai, testük működését is folyamatosan figyelik.

¹⁹ Uo., 152.

Testek és erőszak

Dzsátá és a többi, a rendszerben alacsonyabb rangú szereplő teste folyamatosan erőszaknak van kitéve a regényben. M. Nagy Miklós szerint az erőszak és a diktatúra összekapcsolódik a regényben és az egészét átszövi.²⁰ Ahogy Bányai Éva is írja, az erőszak mindenkit érint, mindenki agresszív, akinek bármilyen kevés hatalma van,²¹ Dzsátát veri a tanára, az edző veri a sportolókat, az osztálytársát, Izát veri az őt nevelő nagybátyja, az erősebb gyerekek verik a gyengébbeket, a nagykövet meg akarja erőszakolni Dzsátá anyját, nagyapja a macskákra lövöldözik, a legnagyobb erőszak pedig apjának elhurcolása és kínzása, mely teste mellett elméjén is nyomot hagy, eleinte meg sem ismeri a családját. Dzsátá maga is sokszor vesz részt erőszakban. Az erőszaknak rengeteg formája jelenik meg a regényben, ám mindben azonos, hogy a magasabb rangúak megalázzák az alacsonyabb rangú szereplőket, az erősebbek a gyengébbeket, az idősebbek a fiatalabbakat. Csupán két szereplő nem vesz részt a testi erőszakban, Dzsátá anyja, aki mindenféle erőszakot elítél, fiát eltiltja a háborús játékoktól is, illetve Dzsátá nagymamája, aki hipochondriájával vonja ki magát a cselekvők közül, a világból, amely elvette a fiát. Azonban a burkoltabb, pszichés erőszak ezeket a szereplőket is megérinti, Dzsátá nagymamája képzelt betegségekkel bünteti férjét, és kényszeríti rá akarátát a külvilágra – ez abból is látható, hogy mikor a nagyapa meghal, betegségének nyoma sincs, az ő testét a diktatúra nem változtatja meg, csupán a lelkét. Dzsátá anyja az erőszakkal kapcsolatos minden ellenérzése ellenére valójában szinte élvezzi, mikor önzése miatt fiát azzal bünteti, hogy a születésnapjára készített sütemény jó részét előtte eteti meg egy szegényebb gyerekkel.²²

„Máriusz egyenesen a gesztenyés alagútra nézett, ott bent a hűtő polcán, egyik kezével még rá is mutatott, úgy kérdezte, hogy mi az, és akkor én nem bírtam ki, muszáj volt, hogy megszólaljak, és mondtam, hogy semmi, ne érdekelje, de mikor kimondtam, már egyből tudtam, hogy nem kellett volna, mert anya rám nézett, és rám mosolygott azzal a szigorú, hideg mosollyal, és azt mondta, hogy kisfiam, úgy látszik, vendéged jött”²³

Az anya, aki a regény egészében a jóságot, ártatlanságot testesíti meg, és a fia perspektívájából szinte idillikus alakként ábrázolódik, ebben a részben bár csupán

²⁰ M. NAGY, „Bildungs(?)roman(?)...”, 915.

²¹ BÁNYAI, „Torzóban maradt...”, 105.

²² M. Nagy Miklós kritikájában „angyali jóságú anya”-nak nevezi, és úgy véli, hogy ő lehet az egyetlen kivétel ezalól, ám véleményem szerint ez az ábrázolás megbicsaklik ebben a jelenetben. M. NAGY, „Bildungs(?)roman(?)...”, 915.

²³ DRAGOMÁN, *A fehér király*, 179.

leckét akar adni gyerekének az önzetlenségből, kissé túlzásba esik, a leckéztetés erőszakba fordul át.

Bányai Éva is ír arról, hogy a szereplők testét többnyire egyáltalán nem írja le a regény, nem tudhatjuk azt sem, hogyan fest a narrátor.²⁴ Gyakran csupán egy-egy jellemző mozdulatukat, gesztusukat, testük egy-egy részletét festi le, azonban két testet részletesebben is leír, Csákányét és az apáét, melyeket a politikai rendszer átformált és eltorzított: az apa lefogyott, borotvátlan és üres a tekintete, Csákány arca pedig felismerhetetlen a hegek alatt. Éppúgy csonkák, sérültek lesznek, ahogyan a félbemaradt, illetve törött szobrok a nagypapa kertjében. Csákányról az alábbiakat olvashatjuk:

„csak a hátát láttam, de a mozdulata tényleg hasonlított az apáméra, az, ahogy a fejét tartotta, [...] és akkor ő egyszerre felém fordult és rám nézett, és ledobta magáról a pokrócot, és akkor megláttam az arcát, és csupa himlőhely volt az egész, egyáltalán nem is látszottak a vonásai, mert a himlőhelyek nagyon mélyek voltak, és egymásba folytak, és be voltak kenve valami fehéres kenőccsel is, és ettől az egész arca zsírosan csillogott, és ahogy meglátta, hogy nézem, rám mosolygott, 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 nem az apámat látom, és a munkások hazudtak, de mégis kimondtam, és attól, hogy ezt kimondtam, egy pillanatra azt éreztem, hogy lehet, hogy tévedek, hogy mégiscsak az apám az”²⁵

A munkások elhitetik Dzsátával, hogy az apját visszaküldték dolgozni a városba, csak a fekete himlő eltorzította az arcát, és bár rájön a szeme alapján, hogy nem az apja az, elbizonytalanodik saját ítéletében. Csákány teste hordozná személyazonosságát, ám épp az változik meg visszafordíthatatlanul a diktatúra hatására. Sosem tudjuk meg, hogy pontosan mi történt vele, de azt igen, hogy „csúnya dolgok”²⁶, valószínűsíthetően megbüntethették valamilyen rendszerellenes cselekedet miatt. Ez a jelenet előrevetíti az apjával való találkozást, amikor valódi apja megváltozott arcát látja:

„és akkor odanéztem én is, ahová mindenki más, és láttam, hogy öten jöttek befele a tömegben keresztül, az egyik tényleg apa volt, rögtön megismertem, pedig az arcát nem is láttam, mert lehajtott fejjel lépkedett, ugyanabban a sötét öltönyben volt, mint amelyikben elvitték, négy fekete egyenruhás férfi fogta közre, [...] az egyik őr megrántotta a láncot, és apa akkor lassan felemelte a fejét és felnézett, és akkor megláttam az arcát, és éreztem, hogy

²⁴ BÁNYAI, „Torzóban maradt...”, 106.

²⁵ DRAGOMÁN, *A fehér király*, 49.

²⁶ Uo., 217.

összerándul a gyomrom, apa arca szürke volt a borostától, nagyon lesóványodott, 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”.²⁷

Bár az apa megváltozott teste felismerhető marad a fia számára, épp a szeme jelzi a végbement változást: a tekintete, amelynek alapján korábban Csákány esetében is megkísérelte az azonosítást.

A testek artistikus ábrázolására még egy példa van a regényben a nagypapa kertjében lévő csonka szobrok mellett, Csákány és az apa régi fényképe, ami szintén a két figura közti szoros kapcsolatot mutatja. Apja fényképét hordja magával talizmánként Dzsátá, és az apjához való hasonlóság, amelyet a fénykép bizonyít, saját identitását is meghatározza:

„aztán elővettem az apám fényképét, és megnéztem azt is, össze volt már piszkolódva a sok fogdosástól, de azért jól látszott még mindig az arca, régebb mindenki mondta, hogy mennyire hasonlítok apámra, 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.”²⁸

Az apához való fizikai hasonlóság, illetve az apával és a nagypával azonos név fontos szerepet játszik Dzsátá identitásának meghatározásában, ez bizonyítja az apa és a fiú közötti kapcsolatot, azt, hogy hasonlít az apjára, akit annyira tisztel, és akivel a regény bizonyos pontjain identifikálódik is, például akkor, amikor apjához hasonlóan tulipánt lop anyjának szülei házassági évfordulójára.²⁹ Csákány régi igazolványképe és az apa katonakönyvi fényképe is a múltat szimbolizálja, és korábbi identitásuknak állít emléket. Csákány nem látta a fényképet az arcával történtek óta, és Dzsátát kéri meg, hogy nézze meg azt, és vigye magával:

„Csákány akkor a borítékra mutatott, és azt mondta, hogy ebben a lezárt borítékban, ebben az ő régi személyigazolványa van, akkor kapta vissza, amikor kiengedték a hadikórházból, és ott, abban az igazolványban ott az egyetlen kép róla akkorról, amikor még ép volt az arca. Ő nem egy gyáva

²⁷ Uo., 248–249.

²⁸ Uo., 45.

²⁹ Az apával való azonosulásról Darvasi Ferenc kritikájában is olvashatunk. DARVASI Ferenc, „hol zsarnokság van...”, *Irodalmi Jelen* 6, 51. sz. (2006): 16.

ember, de tudjam meg, hogy azt a régi képet azóta se volt bátorsága megnézni, inkább azt hazudta, hogy elvesztette, és csináltatott egy másik igazolványt ezzel az új arcával. [...] na és akkor kinyitottam az igazolványt, és megnéztem a képet, ott volt az első oldalon, rossz, fehér-fekete 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, alatta meg cirill betűkkel oda volt gépelve a neve, nem tudtam elolvasni, de nem is akartam, hanem az arcát néztem, a száját, az orrát, a szemét, a vonásait, a sima, tiszta bőré, hiába mosolygott, mégiscsak volt az arcában valami elszánt keménység, a szája élesen görbült felfelé, és akkor, úgy ahogy kérte, próbáltam elképzelni, hogy milyen lenne most, de nem nagyon sikerült. Ahogy azt a fiatal arcot néztem, valahogy az apám jutott eszembe, az apám és az apám fényképe, amit a régi katonakönyvből vettem ki.”³⁰

Csákány képét az iskoláskabátja belső zsebébe teszi Dzsátá, a fehér király mellé, ahol az apja képét is tartja. Csákány és az apa testét is megváltoztatja a diktatúra, a testükkel történtek pedig visszatükrözik azt, ahogyan egy új identitást próbál rájuk kényszeríteni a rendszer, és a testi erőszak eszköz korábbi identitásuk szétzúzására. Csákány elveszíti korábbi arcát és a régi nevét sem használja már senki, még Dzsátá sem tudja elolvasni a cirill betűket, az arca drasztikus megváltoztatása az identitását is végérvényesen megváltoztatja. Az apa is rendkívüli módon megváltozik a kínzások hatására, az átnevelés során – melynek valószínűsíthetően a testi bántalmazás is komoly része – azt akarják elérni, hogy végképp elfelejtse, hogy ki volt, és így új emberré váljon, Csákányhoz hasonlóan új identitással. A félelmetes külsejű, de jószágos férfit és az apát azonban nem csupán ez köti össze. Az apa elhurcolása után a nagyapa mellett Csákány funkcionál apafiguraként Dzsátá számára, ő védi meg a gyerekektől, akik meg akarják verni, illetve ő foltozza meg a kisfiú elszakadt ruháját, hogy megóvja anyja haragjától, emellett legnagyobb titkát is rábízza a kisfiúra.

Identitásválságok

Ahogy láthattuk, az identitás átalakulása gyakran a testek deformálásához és a tér elhagyásához kapcsolódik a regényben. A diktatórikus világ a vele szembeforduló identitásokat drasztikusan szeretné átalakítani, ám Dzsátá és a nagyapa identitását nem csupán a velük történtek, de az apa elhurcolása is alakítja. A nagyapát nyugdíjazzák a fia tette és a fiával megegyező neve miatt, a még mindig aktív férfit kizárják a térből és a szerepből, amelyben otthon érezte magát. Bár még mindig „titkár elvtársnak” szólítják, valójában a fia tette miatt elveszítette a helyét a világban, amelyet segített felépíteni. Dzsátát feltehetően azért nem szólítja senki a valódi nevén a

³⁰ DRAGOMÁN, *A fehér király*, 217–219.

regényben, mert az megegyezik az apjával, saját nevét egy jelentés nélküli szó, a román nyíl szó rövidítése, a Dzsátá veszi át,³¹ míg nagyapját paradox módon a frissen elveszített státuszával azonosítják. Dzsátá becenevének jelentésnélkülisége mutatja azt, hogy ebben a világban nincs biztos helye, emellett arra is rávilágít, hogy apja elhurcolásával – nagyapjához hasonlóan – a társadalomban korábban elfoglalt helyét is elveszítette. A névtelenség természetesen poétikai eszköz is, amely része annak, ahogyan Dzsátá egyfajta *everymanné* válik, hiszen ami vele történik, bárkivel megtörténhetne. Emellett azonban a névtelenséggel, a korábbi név elvesztésével az önkényuralmi rendszer a korábbi identitásuktól is megfosztja ezeket a szereplőket, a név elvétele és a múlt érvénytelenítése több disztópiában is feltűnik (az 1984-ben átírják a múltat, *A szolgálólány meséjében* a szolgálólányok neve a parancsnokokéból jön létre egy birtokos képzővel).

A Frunza testvérek, akik a gyerekek között számítanak a hatalom fenntartóinak, a diktatúra felnőtt fenntartóinak gyermek alteregói, a háború alatt próbálják rávenni Dzsátát, hogy árvának nevezze magát, miközben egyikük kést mozzgat a fiú ujjai közt:

„Frunza Romulusz megszólalt, azt mondta, hogy jól van, nem hitte volna, hogy eddig kibírom, most már csak be kell valljam magamnak az igazat, 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 van a labda, de akkor én még mindig nem mondtam semmit, és akkor Romulusz megint megszólalt, és mondta, hogy higgyem el, nekem is jobb lesz, hogyha kimondom, meglátom, hogy megkönnyebbülök, és amikor becsukta a száját, abban a pillanatban kitaláltam, hogy hol a labda, csak azt nem értettem, hogy mért nem jutott előbb eszembe, és hangosan elkiáltottam magam, hogy nem, azért se, és dögöljenek meg mind a ketten”.³²

Dzsátá többször szembesül azzal, hogy azt mondják neki, hogy az apja meghalt, vagy hogy felejtse el a férfit, ne beszéljen róla, ám a fiú ezt minden alkalommal elutasítja, nem csupán azért, mert ragaszkodik hozzá, hanem azért is, mert származása, az apjához tartozása, a hozzá való hasonlósága képezi identitásának alapját, így már eleve identitásválságot élne át, ha azt mondaná, hogy árva, vagy elfelejtené őt: akkor elfogadná korábbi identitásának teljes szétzúzását.

³¹ Dragomán György egyik gyerekkori beceneve volt a Dzsátá, melyet eredetileg Robert Louis Stevenson *A fekete nyíl* című művének filmváltozatáról kapott, melyért rajongott (Szödzsátá Neagrá), ám ez végül Dzsátára rövidült. Dragomán György a Budapesti Román Kulturális Intézet díjának átvételekor mondott beszéde, melynek szövege a szerzői honlapon is elérhető, hozzáférés: 2019.08.30, <http://gyorgydragoman.com/?p=261>.

³² DRAGOMÁN, *A fehér király*, 122.

A korábbi identitás destabilizálódása, az identitásválság az idealizált anyán kívül a főbb szereplők mindegyikét érinti, s ezzel mind másképp próbálnak megküzdeni. A nagyapa alkoholmámorba menekül a valóság elől, a nagymama képzelt betegségével vonja ki magát a rendszerből, míg Dzsátá a végletekig harcol és ellenkezik, a fénykép által hordja magával apját, majd pedig a fehér király mitikussá növekvő figurájából merít erőt. Tompa Andrea szerint a fehér király és az apa alakja összekapcsolódik, az apa pedig „lehetne isten alakváltozata is”,³³ Bányai Éva is megemlíti, hogy még az időt is az apa elhurcolásához képest méri Dzsátá,³⁴ M. Nagy az apa mellett a lázadás szimbólumának is tartja a figurát.³⁵ Mindezek mellett azonban a rendszert legyőző fehér királlyal mintegy azonosítja önmagát Dzsátá, ahogyan több esetben az apával is, ám a regény végén ő lesz az, aki a rendszer fenntartói ellen támad, mikor apja közelébe akar férkőzni, épp úgy kilép az öt megbéklyózó szabályok közül, mint amikor elveszi a fehér királyt a sakktabláról, ő maga lesz a fehér király.

A szabad beszéd

Nem tudjuk pontosan, hogy milyen nyelvet beszélnek a városban, hiszen a regényben mindig csupán Dzsátá által, az ő elmesélésében értesülünk arról, hogy más szereplők mit mondtak, így akár magában is fordíthatja a nyelveket. A nevek változóan magyar és román hangzásúak, ám a románokat a kiejtés szerint írja le. Ez a két nyelv közöttiség azonban egyáltalán nem okoz problémát a szereplőknek, így feltételezhetjük, hogy vagy kölcsönösen beszélnek egymás nyelvét,³⁶ vagy egy közvetítő nyelvet használnak, Bányai Éva szerint „a vegyes etnikumú helyszín vegyes, kevert nyelvezetet, megszólalást feltételez”.³⁷

A beszéd azonban – bár probléma nélkül megértik egymást a szereplők – egyáltalán nem szabad. Dzsátá pontosan tudja, hogy miről nem beszélhet mások előtt. A hallgatás az alapélménye a fiúnak:

„Anya a legtöbbször mindent meg szokott beszélni velem, sokszor el szokta mondani, hogy mi miért van, megmagyarázta nekem a dolgokat, és olyankor a kérdéseimre is válaszolni szokott, vagy ha nem, akkor tudtam, hogy azért nem, mert úgy gondolja, hogy jobb ha erről nem beszélünk, mert amit nem tudok, azt még véletlenül se tudnám elmondani másoknak, és ebben igazat is adtam neki, mert tudtam, hogy tényleg vannak olyan dol-

³³ TOMPA, *Háborús gyerekek...*

³⁴ BÁNYAI, „Torzóban maradt...”, 102.

³⁵ M. NAGY, „Bildungs(?)roman(?)...”, 915.

³⁶ Dragomán György említi a Budapesti Román Kulturális Intézet díjának átvételekor mondott beszédében, hogy így kommunikáltak gyermekkoruk Romániájában, hozzáférés: 2019.08.30, <http://gyorgydragoman.com/?p=261>.

³⁷ BÁNYAI, „Torzóban maradt...”, 104.

gok, amikről még beszélni is veszélyes, például hogy pontosan mi is történt a polgárháború alatt, vagy hogy ki mennyiért tud húst szerezni, vagy kávé, vagy hogy kit mennyivel lehet megvesztegetni, vagy hogy miért hazaáruló vadállat a párt főtitkára és a fegyveres erők főparancsnoka, vagy hogy kit vittek el az ismerőseink közül, vagy hogy kinél és miért volt házkutatás.”³⁸

A beszéd korlátok alá kerül, aki arról szól, amiről nem lehetne, az így vagy úgy, de megtorlásra számíthat. Ez a kikényszerített hallgatás pedig a kötet szövegében is tetten érhető, hiszen egyrészt Dzsátá monológját olvassuk, a narrátor perszónája mindent felülír, a többi szereplő hangja valójában nem jelenik meg, csak Dzsátá értelmezésén, tolmácsolásán keresztül értesülünk arról, hogy a többi szereplő mit tett és mondott, másrészt az olvasó inkább csak következtethet a rendszer működésére, de nem láthatja át, ahogyan Dzsátá sem látja át, és még magában sem beszél azokról a dolgokról, amelyeket tiltottként említ a fenti részletben. Így a beszéd korlátozása nem csupán a regény világában, de a regény szövegén is komoly nyomot hagy.

A beszéd szélsőséges korlátozása figyelhető meg az 1984-ben is, amikor az *újbeszél* bevezetését tervezik, vagy amikor mindenkit megfigyelnek. Emellett a valódi történelmi események eltussolása, átértelmezése („pontosan mi is történt a polgárháború alatt”³⁹) is ismerős lehet a már említett regényből, amelyben egy egész szervezet dolgozik a történelem átírásán, köztük a főszereplő, Winston Smith is.

Konklúzió

Dragomán György regénye úgy ábrázol egy valós diktatúrát, hogy mindeközben végig a disztópia műfajának megoldásait használja, és elbizonytalanítja az olvasót abban, hogy mikor és hol járunk a térben és az időben, így ebben a(z ál)disztópiában nem csupán az kerül előtérbe, hogy mi volt az 1980-as évek Romániájában, hanem az is, hogy mi lehet a jövőben. Egyszerre állít emléket a múltnak, mint a valóságon alapuló történelmi regény, és inti óva olvasóját a disztópiákhoz hasonlóan. A „történelmi regény” minősítés – amelynek tehát az eddigiek alapján feltétele, hogy a regény világát a ’80-as évek Romániájával azonosítsuk olvasatunkban – azért kérdéses némiképp, mert a mű egy korban hozzánk közelálló időszakot ábrázol: olyan eseményeket, amelyekről az olvasók egy része (a szerzőhöz hasonlóan) még személyes emlékekkel is rendelkezik, tehát a történelmi távlat, amely kétségkívül sorsfordító, korszakváltó eseményeket foglal magába, még nem absztrahálódott teljesen. Tulajdonképpen egyfajta mikrotörténelmi regényként értelmezhetjük, amelyben a nagyobb történelmi perspektíva hiányzik, ám a kisemberek világáról, a rendszer mikroterekbe és mikrokörnyezetekbe való beivódásáról részletes képet kapunk.

³⁸ DRAGOMÁN, *A fehér király*, 149.

³⁹ Uo.

A disztópikus motívumok felhasználása a disztópia hagyományához is kapcsolja a művet, így a magyar mellett a nemzetközi irodalmi kánonhoz is csatlakozik. Talán épp ez lehet az oka annak, hogy a nemzetközi könyvpiacra is sikeres regénnyé vált, a disztópikus irodalomhoz való kapcsolódás olyan olvasói tapasztalatokat, prekoncepciókat hívhat be, melyek által közelebbinek tűnhet a könyv cselekménye azok számára is, akik nem ismerik a '80-as évek Romániáját és akár általában Kelet-Közép-Európát sem. Tulajdonképpen ha egyáltalán nem lépünk ki a regény saját fikciós világából, akkor a disztópikus olvasat az uralkodó, sőt az egyedül lehetséges, hiszen előismeretek nélkül (legyenek azok saját tapasztalataink, mások elmeséléseiből hallottak, a történelemkönyvekből tanultak vagy akár egy könyvajánlóban olvasottak) kevéssé lehet (mikro)történelmi regényként értelmezni a szöveget.

A többé-kevésbé azonosítható történelmi és földrajzi konkrétumoktól elvonatkoztatva a disztópikus irodalom kódjai a negatív jövőképek helyett az önkényuralmi rendszerek és a sajátosan közép-kelet európai terek leírására szolgálnak. Mintha ezek a terek és korok csupán eltávolításuk, meg nem nevezettségük által válnának elmondhatóvá, ami a regény traumairodalommal való rokoníthatóságára is utal. Mizser Attila disszertációjában (illetve később az azon alapuló könyvében) a huszadik század második felének prózai alkotásait vizsgálja az apokaliptikus írásmód felől.⁴⁰ Mizser Angyalosi Gergely apokaliptikus beszédmód definíciójára és azon elgondolására épít, mely szerint a posztmodern magyar próza szoros kapcsolatban áll az apokaliptikus hagyománnyal.⁴¹ Ha a posztmodern próza az apokaliptikus hagyománnyal kerül szoros kapcsolatba, talán a posztmodern utáni próza disztópikus írásmódhoz való viszonyát is innen érdemes értelmeznünk. Míg a posztmodern elvetette a világ teljes megismerésének, a nagy narratíváknak a lehetőségét, a posztmodern utáni próza amellet, hogy megtartja ezeket a kételyeket, visszatér a történetmeséléshez és a szélesebb körű társadalmi szemlélethez. Horváth Csaba a *Megtalált szavak: Kortárs magyar irodalom posztmodernen innen, posztmodernen túl* című tanulmánykötetében elsősorban a referencialitás, illetve Emmanuel Bouju epimodern fogalma felől közelít a kortárs magyar irodalomhoz, mely szerint a modern, posztmodern és a posztmodern utáni irodalom egységes folyamatot alkot.⁴² Horváth szerint a '80-as évek végén induló írók egyszerre öröklik meg a posztmodern irodalom bizonyos sajátosságait és folytatói a posztmodern előtti irodalom bizonyos aspektusainak, mint a szövegirodalomból való kilépés, a történetmesélés újra-

⁴⁰ MIZSER Attila, *Apokalipszis poszt: Az apokaliptikus hagyomány a huszadik század második felének magyar prózairodalmában* (Miskolc: Miskolci Egyetem BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2012); MIZSER Attila, *Apokalipszis poszt: Az apokaliptikus hagyomány a huszadik század második felének magyar prózairodalmában* (Dunaszerdahely: Nap Kiadó, 2014).

⁴¹ ANGYALOSI Gergely, „Az apokalipszis víziója és a posztmodern magyar próza”, in ANGYALOSI Gergely, *A költő hét bordája* (Debrecen: Latin Betűk, 1996), 86–97.

⁴² HORVÁTH Csaba, *Megtalált szavak: Kortárs magyar irodalom posztmodernen innen, posztmodernen túl*, Károli Könyvek (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L'Harmattan Kiadó, 2018), 73–76.

indítása, illetve az etikai alapú megszólalás.⁴³ Takáts József „új realizmus”-koncepciójában is megjelenik a társadalmi felelősségvállalás jelentősége, úgy véli, hogy a kortárs próza „tematikus ködfoltjai” közé tartozik például „a 20. századi magyar társadalom története traumatikus, elhallgatott eseményeinek feltárása”, „a sajátosan női tapasztalat megjelenítése” és „a szegénység különféle rétegeinek, helyzeteinek színre vitele.”⁴⁴ Ezeket figyelembe véve pedig talán természetesnek tűnhet, hogy a posztmodern utáni próza a disztópikus irodalom kódjaihoz, annak a műfajnak a sajátosságaihoz fordul, mely épp a társadalmi felelősségvállalást, a lehetséges sötét jövőre irányuló figyelemfelhívást tűzi zászlajára. A posztmodernben a nagy narratívák végképp működésképtelenné váltak, ezt pedig mi más mutathatná be jobban, mint a világok szétesése, az apokalipszis. A posztmodern utáni irodalom figyelem mindinkább a társadalom, a szociális problémák, s így a disztópia felé fordul, melyben ugyan benne lehet az apokalipszis lehetősége, de sokkal inkább az odáig vezető folyamatokra, a jelen és a múlt problematikus rendszereire hívja fel a figyelmet. Ez azonban nem önmagában jelenik meg Dragománnál, hanem beépül az újrealista írásmódba és párbeszédet folytat a (mikro)történelmi regénnyel.

A valóság disztópiává válik a regényben, a disztópikus irodalom kódjai pedig valósággá. A *fehér király* tekinthető olyan (mikro)történelmi regénynek, amelynek cselekménye a valóságban megtörténteken alapul, azaz a ’80-as évek Romániájának világán, így pedig a disztópikus irodalom megoldásai által a valóságban is megtörtént események a regényben disztópiaként is értelmezhetők lesznek, a referencialitás elbizonytalanítása által általánossá bővül a cselekmény, és így disztópiává (is) válik. Azonban mindeközben (a két olvasat együttes működése által) a disztópikus irodalomra jellemző megoldások egy valóságos önkényuralmi rendszer leírására szolgálnak.

Felvethető a kérdés, hogy más totalitárius rendszerekben játszódó regények vajon nem tekinthetők-e disztópikusnak ugyanezen szempontok alapján, ám úgy vélem, hogy a referenciák tudatos elbizonytalanítása és elhallgatása Dragomán művét elválasztja a többi hasonló regénytől. Természetesen a fiktív disztópiák és a valós totalitárius rendszerek számos alapvető mozzanata (mint az identitások kontrollálása, a mozgás és beszéd korlátozása stb.) egymásra vetíthető, a disztópikus művek gyakran épp figyelemfelkeltőként szolgálnak arra vonatkozóan, hogy egy-egy új felfedezés vagy társadalmi berendezkedés mivé válhat rossz kezekben: a disztópia műfaja épp ezen a *közvetett referencialitáson*, s az ebben rejlő satirikus lehetőségeken alapul. Olvasási stratégiáinkat azonban a fikcionalitás és referencialitás kódjai finomhangolják. Ám jelen esetben ez a kapcsolat sokkal szorosabb, mint általában, nem csupán ihletforrás a valóság, nem is az allegorikus olvasat lehetőségéről van szó, mint például az *Állatfarm* esetében, hanem arról, hogy a regény egyszere

⁴³ Uo., 43.

⁴⁴ TAKÁTS József, „Az inga visszaleng: Elbeszélő próza a kétezres években”, *Helikon* 59, 3. sz. (2018): 336–347, 342.

disztópia és (mikro)történelmi regény. Senkinek nem jutna eszébe memoárként olvasni az 1984-et, hiszen pontosan tudjuk, hogy ez a világ (miként a cím is jelzi) *egy-az-egyben* sohasem létezett; ez éppen olyan természetlen volna, mint pusztá allegóriaként olvasni a *Sorstalanságot* (amelyre egyébként a kritikák többször hivatkoznak Dragomán regényének bizonyos momentumai vagy a narrációja kapcsán),⁴⁵ hiszen Kertész regénye a földrajzi és történelmi adatok megadása révén eltéveszthetetlenül kijelöli azt a kort és teret, amelyben játszódik. Dragomán invenciója – és talán nemzetközi sikerének titka is – abban rejlik, hogy a referencialitás kérdését eldöntetlenül hagyja, és mindkétféle olvasatot lehetővé teszi.

⁴⁵ Lásd: M. NAGY, „Bildungs(?)roman(?)...”, 914.; MIKLÓS, „Háborúsdi...”, 100.; OROSZ Ildikó, „Dragomán György: A fehér király”, *Kritika* 35, 5. sz. (2006): 34–35, 34.