

múút

Összes örült tervem falkába gyűlve támad | Harminc év
érvelés | én szeretem, ha megbolondul a szöveg | színhá-
zi ördögök | Radikális hibriditás | Neked nagyjából idáig
fog tetszeni ez a vers | „A Nagymama szeme kinyílik.” | szé-
gyenkezve és ámulva a széttartás liturgiáján



műt

3 | szépírás

6 | szépírás

10 | szépírás

12 | szépírás

15 | szépírás

16 | szépírás

18 | szépírás

20 | szépírás

26 | szépírás

28 | szépírás

30 | szépírás

32 | szépírás

36 | szépírás

38 | szépírás

40 | szépírás

42 | színház

44 | képzőművészet

46 | kritika

48 | dragomán

53 | dragomán

57 | kritika

60 | kritika

63 | nzm

66 | nzm

67 | nzm

72 | nzm

76 | kiskaté

77 | kiskaté

81 | szépírás

Guillaume Métayer: Reggel; 42 évesen a Francia Nemzeti Könyvtárban (*Kemény István fordításai*)

Zsupos Norbert: Halvaszületés

Dékány Dávid: Holtág

Kovács Márton: a halász munka után

Tilli Zsuzsanna Barbara: siet

Nagy Kalliopé Mária: gondolat és hang között; roncok és fuldoklók; a sziget; mégis belezuhanok; ha voltam, ha leszek; önmagam margójára

Stermeczky Zsolt Gábor: kocsmában, asztalon, cuccok; ápol s eltakar; önnekrológ, hogy újrakezdhesse

Szántó T. Gábor: Transz

Kele Fodor Ákos: Phronemophóbia; Lalophóbia

Fodor Balázs: harmadik emelet; feldolgozható veszteség; cselekvésképtelen

Ürmös Attila: Én vagyok a Január

Mezei Gábor: éhségtől haloványak

Horváth Előd Benjámin: Kedves Irén!; Ami lefoglal; Beatcore

Damien Bonneau: 1008. emeleti szonáta (*Szabó Marcell fordítása*); Egy fal fele (*Bajtai András fordítása*)

Bíró József: Akkor később; Alighanem; Átfuttatás; Isten előtt; Örökkön él; Pedig innen

Váró Kata Anna: A tüzes angyal

Láng Eszter: Utazók — A két Kunt emlékkiállítás a Miskolci Galériában

Szemes Botond: Az átmásolt én (Újramentés, újra másként) (*Kertész Imre: A végső kocsmá*)Szabó Gábor: Szabadság, szerelem (a szöveg mint gyázmunka) (*Dragomán György: Máglya*)Lengyel Imre Zsolt: Előttünk észak (*Dragomán György: Máglya*)Lovász Andrea: Ember a gépből, avagy galaktikus útikalauz megfáradt gyerekkönyvolvasóknak (*Lakatos István: Óraverzum — Tisztítóűz*)Lapis József: Műanyag varjak, jóságos medvék (*Balaskó Ákos: A gépház üzen*;Varga László Edgár: *Cseréptavasz. Előretolt Helyőrség*)Bazsányi Sándor: Direktség (*Nemes Z. Márió: A hercegprímás elsírja magát*;Varga László Edgár: *Cseréptavasz. Előretolt Helyőrség*)Szolcsányi Ákos: Gyere játszani (*Nemes Z. Márió: A hercegprímás elsírja magát*)Mohácsi Balázs: Radikális hibriditás (*Nemes Z. Márió: A hercegprímás elsírja magát*)Benkő Krisztián: Taxidermia (*Nemes Z. Márió: A preparáció jegyében*)

Bárány Tibor: Mi az a Kiskaté?

Forrai Gábor: Harminc év érvelés (*J. Anthony Blair: Groundwork in the Theory of Argumentation*)

Hazai Attila versei

2015049

▢ Szabó
Gábor

Szabadság, szerelem (a szöveg mint gyázmunka)

(Dragomán
György:
Máglya.
Magvető,
2014)

„Minden olyan régen volt
Minden olyan soká lesz
Mi van?
Most mi van?”
(Kontroll Csoport)

Ha egy regény olyan jelentős sikereket tudhat magáénak, mint Dragomán György második regénye, *A fehér király*, akkor a következő mű megjelenéséig eltelt tízéves idő alighanem oly mértékben fokozza az új szöveggel kapcsolatos várakozásokat és elvárásokat, hogy az már egy — e tekintetben is — sokirányú prekonceptiókkal szabdalni irodalmi térbe lépve kénytelen jótálni magáért. És azt hiszem, a *Máglya* ezt sikeresen meg is teszi.

A *Máglya*, számomra legalábbis, olyan jelentős és fontos szöveg, amely úgy tud messze túllépni *A fehér király* poétikai és szemantikai dimenzióin, hogy folyamatosan emlékeztet is ezekre. Nem csupán magába dolgozza, újraértelmezi, hanem kibontja, szabadabbá teszi az ott még talán túlságosan mérnöki pontossággal megformált ötleteket, motívumtömböket, miközben a szabadsághiányos létezés antropológiájának újabb és újabb rétegeit egymásba építve teremti meg és tágitja ki szövegének metafizikai és egyszersmind referenciális térszerkezetét. A két regény hasonló beszédpozíciója (a *Fehér király* végig, a *Máglya* java-részt kamaszhangon artikulálódik), az ebből fakadó korlátozott nyelvi-tudati diszpozíció, a közös helyszín (Erdély), a művek roncsolt *Bildungsroman*-jellege, a szövegek társadalmi-ideológiai keretezettsége, sőt a két regény egymásmelől egymással kapcsolatba hozható motívuma is a szövegek együtt olvashatóságát, sorozatszerűségét sejteti. Amennyiben tehát *A fehér király* Dzsátája valóban a *Sorstalanság* Köves Gyurija öccsének tekinthető, úgy a *Máglya* Emmája e rokonsági szálakat tovább gazdagítva, Dzsátá húgákként válik eme virtuális családi együttes részévé.

Míg *A fehér király* a csernobili robbanás évében, 1986-ban játszódik, a *Máglya* elbeszélői jelenideje a Ceaușescu-rezsim bukása utáni hónapokra tehető, azaz a történeteket nagyjából három év választja el egymástól. Az előbbi a diktatúra, az utóbbi

a felszabadulás politikailag különböző, ám hasonlóképpen szabadsághiányos, torz mentalitásokat és értékviszonyokat kitermelő világát jeleníti meg, és a szövegek összeolvasása fájdalmasan természetes okozatiságban kapcsolja össze ezeket az eltérő társadalmi és időviszonyokat, melyek kontinuitását a traumatizált egzisztencia folyamatos jelenléte biztosítja.

A fehér király a diktatúrában amorálissá, személytelenné és arctalanná formálódó egyén létezésének rettenetéről mesél, a *Máglya* pedig már a diktatúra darabokra hullása utáni bizonytalan térbe helyezve szereplőit teszi fel a kérdést, hogy vajon mit tudunk, tudunk-e egyáltalán bármit kezdeni a szabadsággal a hallgatás, a hazugság, a sunyi alkuk és a tudatosan felvállalt amnézia mentális torzulásokat belénk égető évtizedei után?

Miközben a *Máglya* problémafelvetése konzekvensen következik az előző regény világából, a „rabság” és a „szabadság” talán csak elvileg különböző régióinak ábrázolásához Dragomán mindazonáltal eltérő nyelvi-poétikai formákat választ a két szövegben.

Legszembetűnőbb talán, ahogy *A fehér király* végeláthatatlan mellérendelésekbe fulladó, labirintikus mondatai, amelyek nyilvánvalóan a beszélő egzisztencia elvesztésének nyelvi lenyomatai (és amelyek a regény tér-metamorfiájában, motívumaiban tükröződnek látványosan), a *Máglya*ban szellősebb, ha úgy tetszik, szabadabb, a képzelet és fantázia kötetlenségét elvileg láthatóvá tévő, a szabadság illúzióját sugalló esztétikai formákra cserélődnek. Ennek is köszönhetően a *Máglya* — *A fehér király* kilátástalan útvesztőként reprezentálódó realitás-ábrázolásával szemben — a fantázia, az imagináció, a mágia birodalmát a valóságból való menekülés lehetőségeként kínálhatja fel Emma számára.

A saját hagyomány újraformálása mellett a *Máglya* másik nagyon fontos pretextusa az *Egy családregény vége*, melyből nem csak a Nádas-regény szimbolikája és narratív rendje idéződik meg finom áttételeken keresztül, hanem annak téje, az identitás elnyerésének, megragadhatóságának problémája is.

Mindkét történet középponti helyszíne a nagyszülői kert, illetőleg az ott magasodó fa, ami Nádasnál világos bibliai utalásként ágyazódik a szöveg motívumrendjébe, Dragomán művében azonban olyan Édenkertként jelenik meg, amely már csupán külsőségeiben emlékeztethet az ártatlanság helyszínére, hiszen eredendően magában hordozza a romlás kitörölhetetlen emlékeztétét és reprezentánsát: az ősbűn helyszínéül szolgáló fáskamra épületét, ahol annak idején a Nagymama által bújtatott zsidó család és saját szülei lemészárlása történt meg.

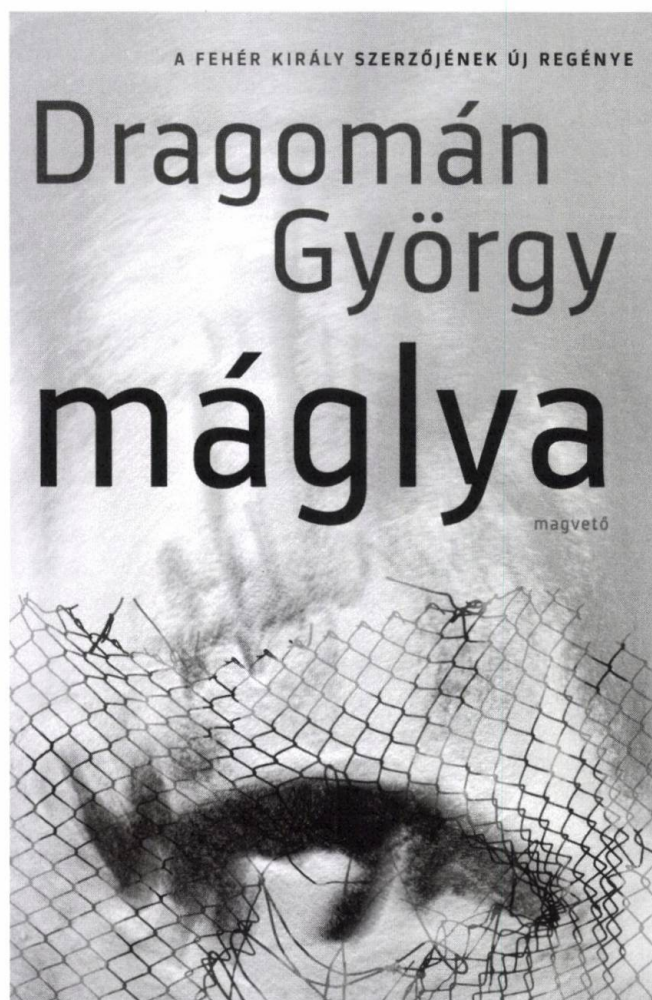
Az árvaházból kikerült kiskamasz Emma, akit nagyanyja vesz magához a rezsim bukása után néhány hónappal, megpróbálja összerakni életét, múltját, kijelölni helyét a szabaddá váló világban. Ahogy Simon Pétert, úgy őt is narratívák próbálják behálózni, a mindenfelől áradó elbeszélések tulajdonképpen — a Nádas-regény kompozíciójához hasonlóan — identitásajánlatok, olyan kultúramodellekben is kifejezhető diskurzusok, melyek mindegyike a létezésbe történő betagozódáson keresztül

megvalósítható önmegismerést ígéri. Nádasnál a nagyapáé, itt a Nagymamáé a fő szólam, aki a regényben nyolc különálló részbe tördelve meséli el a maga történetét, s kínál fel Emma számára egy lehetséges múltértelmezést, illetőleg egy ebbe ágyazható személyiségkonceptiót. A Nagymama meséje nyomdatechnika-ilag is kiemelt nyelv- és emlékezésformaként tagolódik a műbe, tulajdonképpen önálló betétszöveggént is olvashatóan avatja be Emmát a történelem és a családtörténet, a kollektív és a személyes emlékezet egymásba kapaszkodó emléktereibe. Fokozatosan kibomló narratívája minduntalan polemikus viszonyokat létesít a regény jelen idejével, hiszen egyszerre értelmezi annak bizonyos regisztereit, s lesz ugyanakkor az értelmezés tárgya. A sokszorosan nekirugaszkodó önéletrajzi monológból nem csupán a vidéki zsidóság hétköznapi tragédiáit betetőző vérengzés, a kertben illetve a faskamrában átélt iszonyat tör felszínre, hanem a Nagymama életének olyan mozzanatai is kirajzolódnak, amelyek — mint a történetek utáni sokk, az elmegyógyintézeti kezelés, megismerkedése a szintén kezelés alatt álló (későbbi) Nagyapával, vagy akár az első szerelem hiánytapasztalatként maradó élménye — a *Máglya* különböző regisztereiben motivikus párhuzamok, ismétlések, asszonáncok, utalások formájában reflektálódnak.

Emlékezőfolyama a trauma alogikus és szintaxis nélküli létmódját is modellálva nem időrendben applikálódik a regénybe, az okozati logika ugyanis felcserélődik, hiszen a faskamrában történetek (a regény egyik érzelmi és stílári csúcspontját jelentő) elmesélését jócskán megelőzi annak következménye, az elmegyógyintézeti kezelés leírása. Tovább zilálja a folytonosságot, hogy a monológ egyes fejezetei maguk is újabb idő- és térsíkokat építenek magukba, ráadásul a szaggatott, és időrendiségéből kiszakított narratíva hiányos is, mivel számos olyan kérdésre nem ad magyarázatot, amely a regény különböző rétegeiben homályos utalásként, sötét, értelmezésre váró titokként több ízben is minduntalan felmerül. Csak néhány ezek közül, példaképp.

Hogyan és miért halt meg Nagyapa? (A Nagyapa vélt vagy valós öngyilkossága egyébként *A fehér királyban* is fontos szövegelemként jelenik meg, ott a hatalom valamikori birtokosának és végrehajtójának a rendszerből való kiábrándulásával kapcsolatos lehetséges reakcióként.) Van-e köze esetleges öngyilkosságának vélt besúgóí múltjához? Miért szakították meg Emma szülei a kapcsolatot a nagyszülőkkel? Valóban a Nagymama jelentette fel Emma apját? A lehetséges válaszokra jobbra csupán más szövegek töredékes információiból vagy utalásaiból lehet következtetni, valamiféle igazság-szerűség hipotetikus rendjébe próbálva rendezni az egymással felelő, ám kényszerűen egymásba fonódó sorsok és hangok káoszát.

Hiszen a Nagymamáé mellett számos más hang is megpróbálja kisajátítani, saját narratívájába kényszeríteni Emma gondolkodását: a rajztanár, a könyvtárosnő, a valahai tartótiszt, a forradalmár Diszkosz Gyuri, a futóedző, vagy Krisztina múltinterpretációi olyan egymással is konfliktusban álló narratív ajánlatok, melyek alternatív hagyományokat, párhuzamos világokat



megképezve próbálják betölteni a diktatúra által kiradírozott igazság üresen maradt helyét. Aligha véletlen azonban, hogy míg Nádas említett művében Simon Péter útja a Kertből vezet az árvaházig, a *Máglya* Emmája épp fordított utat bejárva jut el az árvaházból a Kertig, amely azonban a trauma egyszerre reális és szimbolikus helyszínévé teszi pusztá létevel is éppenséggel az „igazság” kimondását teszi lehetetlenné. Kicsit átfogalmazva ugyanis Judith Herman formuláját, mely szerint a traumás emlékeknek sem szóbeli narratívájuk, sem kontextusuk nincs,¹ a *Máglya* megfeleltetésekéből, áthallásokból, egymásba montírozódásokból épülő hálózatos szerkezete mintha azt sugallná, a trauma csakis kontextusai által mutatkozik meg, hiteles narratívája nem más, mint végtelen kontextusainak összessége.

A diktatúra egzisztenciális tapasztalataként megélt én- és arcvesztés *A fehér királyban* többek közt úgy metaforizálódik, hogy Dzsátá arca a szövegben csupán visszfényként jelenik meg: először a szadista tanár ütésre emelt kezén felvillanó pecsétgyűrű tükrében, illetve (kis híján) nagyapja koporsójának fényes felü-

¹ Judith HERMAN: *Trauma és gyógyulás*, ford.: KUSZING Gábor – KULCSÁR Zsuzsanna, Háttér – Kávé – NaNe Egyesület, 2003, 55.

letén.² Mindezzel a regény meglehetősen egyértelműséggel állítja, hogy a hatalomnak radikálisan alávetett *szubjektum* csak az erőszak és a halál vonatkozási mezőiben birtokolhatja létét. Emma viszont a „szabadság” világában elvileg már arcot, személyiséget ölthetne, hiszen az őt körbefonó narratívák agresszív módon épp azt várják el tőle, hogy diskurzusaik Másikjában ismerje fel magát. A regényben ráadásul a történetek mellett a tárgyak is a személyiség kontúrjainak megrajzolását végzik, egyszerre kímetszve és betagozva az ént a létezés taxonómiájába. Hol a kávézacc formálja meg (10), hol egy vonat kopott tükre (25), hol egy kutya szeme (119) vagy egy tojássárgája (143) tükrözi vissza Emma arcát, a regény narratív és motivikus rendjében szemmel láthatóan az individuum foglyul ejtése és győzelmi trófeaként történő felmutatása a cél.

Ezt a látszólagos fejlődésregény-koncepciót, az „arc” megképzésének történeteként működtetett szövegolvasatot támaszthatja alá, hogy amikor a Nagymama elhozza az árvaházból Emmát, első ajándékként egy órát nyújt át neki, míg futóedzőjétől később egy irányítót kap. Az időben és térben történő tájékozódás eme két rekvizituma — amellet, hogy az Emma útját, magára találását sürgető motívumháló részeként mintha ennek beteljesíthetőségét jelezné — egyúttal tulajdonképpen a regény szimbolikus önértelmezői metaforájaként is működik. Hiszen a szöveg, miközben főhősnője fájdalmas beavatástörténetén keresztül személyiség és hatalom, trauma és emlékezés, egyén és kollektívum, jelen és múlt viszonyának etikai kérdéseivel szembesít, látszólag maga sem képes megtalálni saját individualitását. Ha ugyanis elfogadjuk, hogy a formaválasztás egyben etikai és ismeretelméleti döntések esztétikai reprezentációja is, akkor a *Máglya* egymással felelő hangokból, hallgatásokból és részgazságokból összeálló, mozaikos szerkesztettségű, tereket és idősíkokat összemósó univerzuma végső soron az önnön (formai és ismeretelméleti) „igazságával”, poétikai integritásával kapcsolatos tanácstalanságát is reprezentálja.

A regény épp oly céljavesztetten látszik botorkálni a valóság és a fantázia, a jelen és a múlt, az emlékek és a felejtés dimenziói közt, ahogy az Emmára záporozó élmények és információk nehezítik meg a kislány számára a tájékozódást saját életében. (Hogy aztán végül mindkettő a térben és időben lehetséges pontos tájékozódás elvesztésének tapasztalatában, az elvesztettségben találjon önmagára.)

A titokzatosság végtelen nyitottsága és zártsága nem csupán a történet-szálakból lassan kibomló személyes bűnök és titkok megmutatkozásainak és elhallgatásainak fokozatosan kirajzolódó képeiben érhető tetten, hanem a szöveg motivikus hálózatainak nagyon gazdag mintázataiban is. A regényrétegek narratív összetartozásának esetlegességét és szükségességét a bőven tényező párhuzamok, egymásba csúszások érzékeltetik, melyek nem valamiféle determinizmus jegyében, hanem inkább annak az olvasói felismerésnek az előhívásán keresztül teszik észlelhetővé a (regény)világot, hogy a dolgok ugyan alighanem összefüggnek, ám ezek rendje nem minden esetben látható át. A regénybeli

kapcsolódások hol lezárnak, hol lebegtetnek, hálózatokat építenek és bomlasztanak, ám világuk nem feltétlen a kauzalitás világa, hanem a megtörténések univerzuma. A regény roncsolt időbelisége térbeliséggé változik, ami ugyanakkor azért nem mevedik struktúrává, mert jelentés-összefüggései a legtöbbször kérdésként jelennek meg, nem „adottként”, hanem „feladottként” készítenek válaszadásra az értelmezőt. A lehetséges válaszok sok esetben viszont nem csak egy otthonosan megalkotható világ kombinációjához juttatnak el, hanem olyan idegen, nem elsajátítható világok megpillantásához is elvezetnek, amelyek a sejtetés terében lebegnek, ahol ugyan sok minden felidéződik, ám semmi nem jelölődik egyértelműen.

A nem-tudás, a sejtés azonban nem tűnik el a maga tompa bezárultságában, hanem olyan idegen tartományként tárul elő a regény lapjain, melynek üzenete ugyan elér, de nem igazodunk el benne, amelyről tudunk, ám képtelenek vagyunk gyarmatosítani.

Ebből fakad a *Máglya* szövegvilágának kísértetiessége, az a Freud által *unheimlich*nek nevezett állapot, amelyben valami szorongató, elfojtásra ítélt tartalom tér vissza és tör felszínre az ismétléskényszer változékony kerülőútjain. A jelent folyamatosan átitató múlt ijesztő megmutatkozása a regénynek abban a formai megoldásában érzékelhető legszembetűnőbben, ahogyan különböző időrétegei minduntalan áttörnek a szöveg jelen idejű elbeszélését. Az idősíkok szinte atemporális egymásba tagolódása a jelent mint szorongató emlékek, árulkodó nyomok, fájdalmas maradványok eltüntethetetlen együttesét ábrázolja, amely éppen tisztázatlanul maradt múltja miatt képtelen jövővé formálni magát. A regény világában jelen és múlt pontosan úgy omlik egymásba, azaz szünteti meg a két fogalom közötti különbséget, ahogyan a „valóság” és a „mágia”, „realitás” és „képzelet” közötti különbségtétel is gyakorta válik értelmezhetetlenné a szöveg poétikai megoldásainak következtében. Az időkategóriák, valamint az ontológiai bizonyosságok oppozíciói oly természetességgel simulnak egymásba, szűnnek meg ellentétékként funkcionálni, ahogyan a regény címének hangalaki azonosságon nyugvó különmemű jelentései olvadnak össze a leírt szóalakban. Mindezek együttese tehát nem külsődleges eleme Dragomán regényének, hanem a szöveg anyagszerűségéből következő sajátossága.

Említett időtechnikája mellett a *Máglya* aztán még számos más formában is nyilvánvalóvá teszi az elfojtásokba temetett, elbeszél(het)etlen, s így a mindennapokba befurakodó múlt egyént és közösséget kíméletlenül szétziláló hatását. Egyszerre realiztikus és pszichoanalitikus allegóriaként is értelmezhető jellemzése ennek az az epizód, amikor Emma az iskolai WC-be bújva szembesül váratlanul a sarokba támasztott, fal felé fordított, eldugott táblák és transzparenszek felületén a Kondukátor kopott (emlék)képével (63).

A jelenet ékes példája lehet annak, ahogyan a kollektív emlékezet sikertelenül próbálja a maga rejtett zugaiba — emlék-helyiségeibe, tudattalanjába — számúzni bizonyos elfedni kívánt tartalmait.

² DRAGOMÁN György: *A fehér király*, Magvető, 2005, 84, 289.

Az elfojtott visszatérése valóban kísértetiesként jelenik meg a regény megrázóan szürrealisztikus képeinek egyikében, amikor korszályázás közben Emma a jégpálya felszíne alatt bomladozó halottak úszkáló tömegét látja felszjeni (283). Hasonlóképpen a múlt agresszív — habár jóval prózaibb — előtörését rögzíti az a regénymozzanat, amikor iskolatársai saját szüleik vélt vagy valós bűnei miatt esnek egymásnak (214). És ugyanezt fogalmazza meg lapidáris egyszerűséggel a Nagymama volt tartótisztjétől elhangzó, akár az említett freudi terminus definíciójaként is érvényes mondat, aki „azt mondja, nem jött vissza, el se ment. Itt volt ő végig, ő is és a többiek is, itt voltak, és itt is maradnak.” (324)

A fáskamra, a regény kronotopikus középpontja, a trauma fenyegetően néma helyszíne — melynek kitüntetett szerepét, egyszerre rejtett és feltárulkozó funkcióját jelzi, ahogy egy rituális szertartásban Nagymama kavicsokkal keríti körül az épületet (121) — a mű tanúsága szerint nem csupán a szöveg szólamainak intonációját és viszonyrendjét befolyásolja, hanem a regény formavilágának építkezését is szervezi, ami a trauma visszatérésének ismétlődő alakzatokban, eltolásokban és szükségszerű elvételekben megvalósuló „kísérteties” struktúráját idézi.

A regény különböző tér- és idősíkjait, szintjeit nem csupán a szólamok tartalmi összefüggései lendítik mozgásba és rendezik értelmezhető nyálábokba, hanem a szimbolikus jelentőségűvé emelt motívumok viszonya is a regényvilág távoli dimenziói közötti kapcsolódásokat teszi láthatóvá. Ahogyan tehát Emma személyiségének alakulása, úgy a regényvilág működése is a közvetítettség állapotában van, az egymást idéző nyelvek, dolgok viszonyhálójában a jelentés — amely gyakorta ideiglenes, és nem minden esetben racionalizálható — mindig csak valamihez képest, nem szubsztanciálisan, hanem relacionálisan mutatkozik meg.

Az események közti kauzalitást gyakran csak a perifériális, banális tárgyak felbukkanása jelzi, mint például amikor az Anya által varrt folt-táskák (72) egyike mintegy mellékesen a könyvtárosnő asztalán jelenik meg (179), de efféle narratív folytonosságot biztosít többek között a piros ültetőlápát többszöri előfordulása is. Ezekben az esetekben a logikai és időrendi tagolás funkcionalitása közvetítődik a tárgyakban, kijelölve a regény lineáris időtartományát. Ehhez hasonló konnektív szereppel bírnak a szólamok olyan egymást idéző nyelvi fordulatai is, mint amikor a mű végén Emma ugyanazokkal a szavakkal csitítja az öngyilkosságra készülő Krisztinát, mint amivel annak idején a traumába süppedt Nagymamát az elmeegógyintézetben biztatta túlélésre későbbi férje (204, 377), vagy amikor a Nagymama ugyanazon kifejezésekkel tanítja Emmát az igazság/hazugság mibenlétére (212), amelyeket, mint ez a regény vége felé kiderül, Miklóstól tanult lánykorában (402). Olykor azonban a motívus rímek nem racionalizálhatóak, hanem az ábrázolt világ szövevényes sejtelmességét jelzik, összefüggéseinek idegenségére hívják fel a figyelmet. Ilyen a táncosnő figurájának megjelenése azon a csészén, amelyből Emma az első reggeli kakaóját issza

Nagymamánál (40), és az ezt idéző részlet, amikor a kislány a regény vége felé egy táncosnőről szóló folytatásos regényt olvasgat (156), de hasonló sejtelmességgel montírozódik egymásra például a tejkrém és a túlevelek mohó habzsolásának vágya is (181, 263). Gyakori, hogy bizonyos elemek olyan láncolatot alkotnak, amelyben az adott motívum újabb és újabb szimbolikus jelentésekkel gazdagodik, árnyalja, megkérdőjelezi vagy éppen új kontextusok alá rendeli magát, olyan mezőket kapcsolva így össze, amelyek a szöveg távolabbi tereinek összefüggéseire vetnek fényt. A madár-motívum előfordul például a szabadság, a repülés értelmében (263), majd jóval később ezt az emléket előhívva az életveszély jeleként (269), halálos zuhanásként (269), a nővé érés szimbólumaként (112), téstamadárként a Nagymama sütési rituáléihoz kapcsolódva a regény önreferenciális, alkotástechnikai rétegeit vonja magához (308), sőt a szöveg önértelmezésével kapcsolatban szintén fontos szereppel bíró hangyák is egy mátyásmadár teteméből rajzanak elő első alkalommal. (125)

Nem érdemes, talán lehetetlen is a szövedékek, egymásba kapcsolódó mintázatok, távoli szálak fonódásának teljes felfejtésével kísérletezni, hiszen a regény éppen ezeknek a váratlanul felszjelő kapcsolatoknak a szöveg egészét titokzatos vibrálásban tartó, összefüggéseket termelő és eltörlő mozgékonytát emeli jelentéssé. Röviden: a szöveg jelkészlete alapvetően alluzív módon működik. (Talán ezért juttatja eszembe a regény rókamotívuma Parti Nagy *Rókatárgy alkonyatkor* című versét.)

Az utalásoknak, tovacsúzó jelentéseknek, az egymásra montírozódó motívumok jelentéstermelő hálózatának, a tér- és időrétegek, valóságos és mágikus dimenziók összecsúszásának, a szólamok ritmusának és a különböző időrétegeken át egymásba hajló nyelveknek ez a rendszere a traumatikus események által előidézett hatások esztétikai megformálásán keresztül azonban súlyos etikai álláspontot is közvetít. Dragomán regénye a személyes és a kollektív tudat metafizikai alapjainak megrendülését, az identitást korábban szavatoló kötelékek eltűnését fogalmazza meg. Szövegvilágában a trauma reprezentációja a továbbélés, a továbbblépés elől zárja el az utat a közösség számára, hiszen olyan eseményként jelenik meg, ami azért teszi lehetetlenné integrálhatóságát bármiféle identitást képző és azt alátámasztó elbeszélésbe, mert éppenséggel saját léte, saját megtörténtsége kérdőjelezi meg egy ilyen narratívum létjogosultságát.

Jóllehet, a Nagymama története, s a hozzá kapcsolódó szólamok eredője a fáskamra traumatikus helyszíne, ami ilyenformán a regénytér kitüntetett szimbolikus forrása és jelölője, ám a traumatizáltságot a szöveg több szereplője is hordozza. Ezek a hézagosabban kibomló élettörténetek — például Krisztina vagy a könyvtárosnő sorsa — a Nagymama szólamának olyan analóg pólusai, amelyek alighanem attól függetleníthetetlenül jelzik valamiféle kollektív identitásválság kitörölhetetlen társadalmi jelenlétét. A romániai rendszerváltás eseményei az ártatlan tömegre leadott sortűz értelmetlen áldozatainak képén keresztül idéződnek meg (itt vesztette el ikertestvérét Krisztina), ami már önmagában is traumatizálja a beköszöntött „szabadság” élmé-

nyét a túlélők számára, de talán ennél is fontosabb, hogy a váltás valóban sorsdöntő aktusát, a Ceaușescu házaspár rettenetes kivégzését a szöveg súlyos hallgatással övezi, elfojtja, a szöveg tudattalanjába igyekszik száműzni.³ A *Máglya* töredezett narratívája — Hayden White kifejezését kölcsönözve — a történelem terhé próbálja megjeleníteni, a zsidóüldözés, majd a diktatúra elbeszél(het)etlen traumáját, ami lehetetlenné teszi a szabadság megélését és birtokba vételét. A jövő megsemmisítésének emblemikus képe a fáskamrában rejtegetett, kötötűvel átszúrt testű baba, ami nem csupán azért idézi Bertuka (a meggyilkolt barát-nő) emlékét, mert teste abból a bizonyos piros fonalból készült, amely az ő öltözködési-varrónői múltjából ismerős, hanem azért is, mert mint a Nagymama visszaemlékezésének egy félmondatából kiderül, meggyilkolásakor Bertuka állapotos volt (234). A meg nem születő jövő halott csecsemőként reprezentálódó képe olyan organikus időszemléletet tükröz, amely zökkenőmentesen illeszkedik az élővé varázsolódó, cselekvő erőként ábrázolt tárgyak, antropomorfizálódó jelenségek láncolatából létrejövő regényvilág alapvető lételméleti diszpozíciójába.⁴

A koherens elbeszélhetőség nehézségét az eddig említett poétikai megoldásokon túl a regény azzal is érzékelteti, hogy árulkodóan sokat foglalkozik saját formálódásának, elbeszélői struktúrájának metanarratív megjelenítésével, mintegy közszemlére bocsátva éppen íródo története alakulásának gondjait. Talán nem a leglátványosabb, de mindenképp fontos toposza ennek az az itatóspapír, amely a foltok, nyomok, bevésődések mindent betöltő indázatának palimpszesztikus lenyomataként egyszerre lesz az emlékezet és az ennek mintájára szerveződő szöveg metaforája (184). Sokkal mobilisabbak viszont azok a motívumok, amelyek egymást is idézve, értelmezve, reflektálva építenek fel a szöveg terében egy metanarratív hálózatrendszer.

Az egyik ilyen a szétépett papírfecniket hibátlanul olvasható, egységes szöveggé összeállító hangyák jelenete (355), ami viszont egy másik történetzálon közvetlenül kapcsolódik Emma egy gyerekkori emlékéhez, a puzzle (sikertelen) összerakásához, illetve a darabjaira esett kancsó szilánkjainak összeragasztáshoz is (199). (Mindhárom mozzanat további hálózatok részelemeiként is működik mindemellett, a kancsó darabjainak illesztése a Nagymama és a Nagyapa elmeegógyintézetben kezdődő kapcsolatán keresztül a traumától történő megszabadulás, az új élet megteremtésének lehetőségét firtatja, míg a puzzle-jelenetben egy széthulló, részben a politika által tönkretett család árnya sejlik fel.)

A három példa mindenesetre egyszerre utal a regény mozaikos szerkesztettségére és mutat fel egy lehetséges — a történetzilánkokat hangyaszorgalommal egymáshoz illesztgető olvasatot javasoló — értelmezői kódot. Ami talán azért problematikus önmetafora, mert mind a puzzle, mind pedig a szétépett levél és a törött kancsó rekonstruálásának csakis egyetlen helyes megoldása van, a darabok összeillesztése egy már eleve meglévő kerethez és mintázathoz képest történik, ennek analógiájára tehát a szövegnek is rendelkeznie kellene egy preformált,

előzetesen adott, a mélyben jelenlévő jelentésstruktúrával vagy igazságfogalommal, melyet ezek szerint nem megalkotni, hanem megtalálni kellene az olvasónak. Nyilvánvaló, hogy Dragomán szövege éppen az ilyesfajta szöveg- és jelentésfelfogással szemben működik, hiszen — legalábbis az én olvasatomban — éppen arról beszél, hogy miért és hogyan nem rendezhetőek koherens narratívummá a regényben ábrázolt folyamatok.

Izgalmas motívumokat kapcsol viszont össze a regény leggyakoribb alkotásmetaforája, a gyúródeszkára szórt liszt formázása, mintázása, telerajzolása, a téstadagasztás elsősorban a Nagymamához, de kisebb mértékben Emmához is kapcsolódó tevékenysége. A női ujjak által lisztbe rajzolt kanyargó vonalak kitörlése, újrendezése a regény változékonny narratív mintázatának alakulását, míg a dagasztás, a téstta gyúrása-sütése az alkotás, a létrehozás szövegteremtő munkáját, a technét idézi. Ez a tulajdonképpen meglehetősen *kézenfekvő* motívumsor azonban legalább két újabb hálózatba tagolódva nyer el egy ennél jóval komplexebb jelentést. Egyrészt sokszorosan jelzett viszonyba kerül Emma rajztanulásával, a vonalakkal, a reprezentációval történő viaskodásával (tanára egy alkalommal arra inti a kislányt, hogy csak azt rajzolja, ami a valóság), illetve a diófa sikeres lerajzolásának jelenetében a világ birtoklásaként, vagy domesztikálásaként értelmezett műalkotás eszméjével (167).

A liszt és a homok párhuzamán, a pusztá anyagból formává változtatás alkotásmetaforáján túl a dagasztás tevékenysége a sár, az agyag megmunkálásával teremtett agyagember képéhez kapcsol, akinek alakja a szöveg kitüntetetten fontos helyein tűnik fel, mégpedig a Gólem-történet eredeti, mezopotámiai változatának értelmében, ahol az agyagember az élet vízával és ételével szállt le az alvilágba, hogy életre keltse a termékenység istennőjét. A regényben az agyagember — így Miklós újraillesztésekor (295), a Nagymama és Emma őrzésére tűztánc során a földből lábbal történő kidagasztásakor (334), vagy a fáskamrában zajló apokaliptikus jelenetben (404) — ehhez hasonlóan szintén az élet őrjökeként, valamiféle védelmező, életadó princípiumként szerepel.

A motivikus áthallások rendjében így a teremtés, az alkotás mint védelem értelmeződik, ami a *Máglya* esetében arra utal, hogy a mű nem csupán a benne ábrázolt világ veszteségeinek feltérképezésére, a traumatizáltság személyes, társadalmi, nyelvi következményeinek reprezentálására irányul, hanem sajátos esztétikai formaként egyfajta terápiaként értelmezi magát. A nyelvbe vetett bizalom, a terapeutikus, életadó szöveg elgondolása már a regény elején megfogalmazódik, amikor a Nagymama

³ *Barbárok*. 1989 című kitűnő szövegében TOMPA Andrea épp arról ír, amiről az én olvasatomban Dragomán regénye beszédesen hallgat. Lásd: <http://www.litera.hu/hirek/tompa-andrea-barbarok-1989>.

⁴ A regénnyel kapcsolatos, nyilván elkerülhetetlen kritikai feladat lesz a *Máglya* poétikájának olyan megközelítése, amely a fizikai világ törvényszerűségeinek el-törlését, az anyagi valóságot tagadó, ám abba teljes természetességgel illeszkedő mozzanatok vizsgálatán keresztül a mű tér-idő játékait és ontológiai sugalmazásait kutatva a regényt a „mágikus-realista” szövegirodalom részeként olvassa, s kapcsolja e kánon legjelesebb képviselőihez.

egyértelmű kapcsolatot teremt az emlékezés, az alkotás és az élet közt (79), és egészen egyértelműen metaforizálódik abban a részben, amikor Miklós felépülését prímuszok sorozatához rendelt mondatok parancsaival, a beszéd cselekvéssé változtatásával, nyelv általi teremttel akarta valósággá tenni. A jelenet ráadásul összeolvasódik Miklós földbe temetésének, s onnan egyfajta Gólemként történő varázslatos életre keltésének eseményével, ami az agyagember-motívum vonatkozásában ismét a nyelv és a teremtés közösségére utal. Ha a történelem terhének enyhítésére, a gyászmunka elvégzésére — ismét White szavaira hagyatkozva — csakis a fikciós reprezentációs eljárásokkal élő narratívák biztosítanak lehetőséget,⁵ akkor, figyelembe véve Dragomán regényének motívumszerkezetét, a *Máglya* mélyén is valami hasonló elképzelés munkálhat. Hogy tehát a traumatikus sebek a fájdalomnak testet adó szavakkal, az azt megjelenítő esztétikai forma megalkotásával léphetnek a gyógyulás útjára. Ebben az értelemben a szöveg egyfajta gyászmunkaként (is) értelmezi magát, melynek téje a veszteséget szenvedett egyén vagy közösség visszahozása az életbe, a trauma elengedése, feldolgozása. Miközben a regény motívumainak összeillesztgetése fokozatosan juttathat el a szöveg etikai, terapeutikus önreprezentációjának feltételezéséhez, főhősének a világba történő beavatódása mintha inkább a fokozatos leépülések és lemondások stációján át vezetne. Emma fejlődéstörténete egyszerre juthatna el az éppen kivívott szabadság és a lassan kibontakozó szerelem megéléséhez, ám a regény sugalmazása szerint mindkét út a kiábránduláshoz vezet, a regényben ábrázolódó világban az egyén önmegváltása sem a szabadság, sem a szerelem metafizikája által nem valósulhat meg. Ráadásul „a kettő” Dragomán regényében is egymástól nem függetleníthető módon kapcsolódik egymáshoz. A regény utolsó jelenete, amelyben Emma és szerelme a Nagymama — egyébként a szabadság és az igazság égíse alatt végrehajtani kívánt — meglinccselését igyekszik megakadályozni a feldühödött tömegben, eminensen mutatja magán és köz, személyiség és társadalom sérült viszonyának személyiséget roncsoló következményét. A szabadságát éppen egy iszonyatos autodafében kiélni vágyó tömeg képe drámai betetőzése annak a motívumsornak, melyben a regény a szabadság eltorzult megélésének jeleneteit sorjázta, gondoljunk csak például a frissen nyílt bevásárlóközpont üres tereiben a dugig feltöltött polcok közt csokoládét magukba tömő, zokogva dülöngélő nők látványára (103), vagy a rajztanár példázatára a tanítási órán (366).

Ebben az esetben azonban nemcsak a szabadság emberhez méltó megélésére való képességek félelmetes hiánya reprezentálódik, hanem — és aligha véletlenül ebbe a jelenetbe ágyazva — itt hangzik el Emma szájából az a Péterhez intézett mondat, amit gondolataiban a kislány így kommentál: „Hallom a hangom, karcos és érdes, ez nem én vagyok, én nem így beszélek.” (438) Ez a mondat hasonló formában egyébként egyszer már ol-

vasható a regényben, amikor a könyvtárosnő szülei történetéről kezd mesélni neki, ám az „ez nem én vagyok” önmegszüntető állítása ott még nem szerepel (175).

Ebben a pillanatban, amikor a szabadság mint a létezés félelmetesen idegen és gyilkos lehetősége mutatkozik meg, Emma maga is idegenné válik saját létében, fejlődésregénye itt, szabadság és szerelem egy pillanatban történő elvesztésében, az idegenség végzetes megtagadásában tulajdonképpen véget is ér. A lány utolsó mozdulata a regényben a „hátralépek”.

A mű végső jelenetében a kis híján máglyaként lángra lobbanó, öntudatlan Nagymama áldozati alakja voltaképpen a megsemmisülő egzisztencia megrázó képe, ami a regény címét számos jelenetben értelmező motívumsor összegző betetőzése lesz. Itt egyesülnek a bűn, a megváltás, a megválthatóság, az erőszak, a kiszolgáltatottság, a magány és a mártírium a regény különböző dimenzióiban már eddig is a szubjektumhoz kapcsolódó mozaikos képei.

A regény utolsó, a szöveg általam eddig megképzett logikájából nem feltétlenül következő mondata — „A Nagymama szeme kinyílik” — így talán nem a *happy end*, a feltárló jövő várakozásteli lehetőségét állító zárlat, hanem az egzisztencia imént körvonalazott képének felismerését, rögzítését és tudomásul vételét jelző belátás szomorú pillanata.

Lengyel
Imre
Zsolt

Előttünk észak

(Dragomán
György:
Máglya.
Magvető,
2014)

„Leülök az ágyra, Péterre akarok gondolni, de mind csak a földből kiálló törött üvegnyak jár a fejemben.” (296) Így végződik a *Máglya* huszonnyolcadik fejezete; egy olyan fejezet, amelyben a nyitó és záró bekezdést leszámítva végig egy beágyazott elbeszélést olvashattunk, az elbeszélő nagymamájának terjedelmes és erősen stilizált monológját. E mintegy tízoldalny szövegnek ilyenképpen egyetlen momentumáról tudhatjuk bizonyosan, hogy felkeltette figyelmét a megszólított, a tizenhárom éves Emmának, a regény főhősének és elbeszélőjének; az említett üvegnyak a nagymama ifjúkori szerelmének, Miklósnak a lég-

⁵ Hayden WHITE: *A modern esemény*, ford.: SCHEIBNER Tamás = *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái*, szerk.: KISANTAL Tamás, L'Harmattan, 2003, 283.