

ALEXA KÁROLY

„...a nyelv nevű léghajó száználmas nehezéke”

ZALÁN TIBOR: PAPIRVÁROS (EGY LASSÚDAD REGÉNY, EGY – KIMERÜLVE)

Hogy mit vagy kit jelöl ez a terpeszkező metafora, s hogy miért nyomakodik címmé? A *költő* regényének vége felé olvasható egy rövid, de annál nyomatékosabb, sajátos grammatikai lendülettel megfogalmazott és némi tipográfiai önmotogatóstól sem tartózkodó szakasz, „amelyben” (amely által) mintegy „megnyílik az írói műhely”, s megismerkedünk az egyszerre vizionáló és fogalmi nyelven megszerkesztett problémakörrel, amelyet már úgy is sejteni vélhettünk, sok-sok régi és újabb regényfélések rafinált olvasói: *a narrációs alapkérdés* kunkorodik itt fel – ki *az*, akiről olvasunk, s mi köze is van vajon ahhoz a lényhez (fenoménhez), aki *az* írónak állítja magát. Ez a száználmas(nak mondott) nehezék, amely mímelt zavarodottsággal lebeg a maga léghajójában a *Papírváros* című regényben, az író kényszeredetten gunyoros meghatározása szerint maga az *író*. Írjuk le még egyszer, kissé a teljesség felé bővítve az állítást: a (egy) *költő* állítja ezt arról, aki minden jel szerint az az imaginárius létező, aki a regényt írja, erősen összerosódva, de egy pillanatig sem azonosulva azzal, aki Zalán Tibor *név alatt* számos verseskönyvet adott ki, naplót és esszét írt, művészeti tárgyú műsorokat szerkeszt, és klubot vezet, nem tartózkodik a könyvbírálat műfajától sem, és rögeszmésen keresi a hangjátékműfaj különlegességeit, amelyek egyszerre közelítik azt a drámai és olvasandó műformákhoz, ám éppilyen kategorikusan el is határolják tőlük.

Az írói műhelyproblémák, mondjuk így, *színrevitele* természetesen nem ritka és ma már nem is túlságosan feszültségkeltő poétikai jelenség. A régi és szemérmesebb korokban, amidőn az író hinni vélte, ha nem is teljesen aggálytalanul, hogy a valóságot és az igazságot rögzíti románjában, egy kort ábrázol, és emberekhez szól, embereket teremt, akiket már előbb az életben megismerni szerencséje volt, s korához óhaját üzenetet intézni – nos, ezek a régi írók, elő- és utószavakban, akkurátuskodó fejezetcímekben (Dickens adja a példát a mieinken), járulékos traktátusokban, a szélesebb olvasóközönsséggel is kalkuláló magánlevelekben, emlékiratokban számolnak be egy-egy munkájuk létrejöttéről, művük természetéről, bizonyos ábrázolási kényszerekről és felismerésekről, esetleg ösztönző mintákról vagy az ihlet kivédhetetlen szárnycapásairól. Ezt tette báró Kemény Zsigmond 1853-ban *Eszmé a regény és a dráma körül* cím alatt, ezt a – cenzúra megtévesztéséül magát „Eszther sat. szerzője”-ként jelölő – másik báró, Jósika Miklós 1859-ben (*Regény és regény-ítézet*), s némi kárörömös élvezettel olvashatjuk Jókai kései önkomentárját az *Egy magyar nábob* „megköltéséről” (azért a szelíd hümmögés, mert itt elég nagy a távolság a hajdani „irányregény” esztétikai sugalmi és írója harmincöt évvel későbbi, őszikés bájú önigazolása között), s ideidézhetjük Mikszáthnak a – bizonyára a (nő)olvasók várható berzenkedését megelőzendőn írt (nem lesznek egymáséi a fiatalok...) – magyarázó „utóhang”-ját a *Noszttyhoz* (1906). Ennyit futólag a régmúltról, s talán még az is megjegyezhető, hogy ezek a derekas írói műhelybeszámolók minden olyan formálási-esztétikai-kritikai kérdést érintettek, amelyekkel a mi időnk irodalomtudománya is foglalkozik. Csak ők még avíttas, azaz közérthető módon.

A mi századunkban vált divattá, éppen az írói magabiztosság végleges és végletes elernyedésének egyik tüneteként s a realista-romantikus regénylehetőségek tagadása gyanánt az, hogy *az író poétikai magánbeszédét a szövegetest elemi*, tehát „odatartozó” *részeként* tukmálja az elandalodni, vagyis a regényvilágban elveszni mindig kész olvasók felszerkenésére (is) a cselekménybe, s így magát is a figurák közé. (Ha itt talán felesleges volna is emlegetni múlt századi előzményeket-kivételeket, az talán szemrevételezésre és némi tűnődésre érdemes, hogy Zalán regényének egyik mottója attól a Byrontól

való, a *Childe Harold* és a *Don Juan* költőjétől, aki a verses regény dallamos stanzáiban évtizedekre hatásos mintát adott a fesztelen-ironizált szerzői jelenlétre.)

Nálunk ez a jelenség az 1960–70-es évek fordulójától vált feltűnővé, némi rebellis hangsúlyoktól sem mentesen, amikor is egy új írógeneráció igyekezett megtalálni a korral adekvát kifejezési formákat, azaz ennek mentálhigiénés kísérőjelenségeiként a minél határozottabb elhatárolódás gesztusait a megelőző, lényegében az '56-os forradalom utáni helyzetet „konszolidáló” kommersz regényirodalomtól. Ma már alighanem megbocsáthatatlan nyegleségnek kell tekintenünk ezeket az „én pedig rutinosan leábrázolom ide nektek, ide bele a regénybe, lesz gondom derék és rajongó, bár szellemileg nem teljesen lucidus kritikussaim felvilágosítására is ezenközben s mellett, amint és hogyan írom azt a regényt, ami írja önmagát”-féle (immár nyolcvanas–kilencvenes évekbeli) rutinírozott futamokat. (Régi, húsz-harminc éves megjegyzése Ottlik Gézának, aki éppen eleget billegtetten mondatait az „objektivitás” és az „alanyiség” mezsgyéjén: „Bizonyára a jó hallású olvasónak is sérti a fülét, ha a regényíró egyszerre megszólal, és nézeteit kezdi közölni, bármiről, tehát akár a regényírásról, közvetlen állítások formájában. Minek ír hosszú regényeket, aki rövidebben és más módon is el tudja mondani, amit akar?”) Olvasót *untató* és irritáló *ripókság* ez ma már, s csak egyetlen – bár alkalmanként nehezen definiálható – esetben fogadható el. Akkor, ha a regény írója meg tud győzni: műve grammatikai és szövegszervezési különlegességei, cselekményvezetési és alakteremtési újdonságai (ezek persze lehetnek bizonyos prózahagyományok váratlan megidézései is) *oly nagyságrendűek, hogy az olvasót nyílt szóval is tanúskodásra kell hívnia*, be kell avatnia fikció és vallomás mindig kétes végeredményű küszködésébe. S van-e „mentő körülménynél” nyomósabb, mint az, *ha költő ír regényt*, olyan költő mégpedig, mint Zalán Tibor, akinek líráját aligha jellemezhetni találóbban, mint az efféle jelzőkkel: *elementáris* és *eruptív*? (Volna persze még egy „mentség” – merőben spekulatív felvetésként –, jelesül, ha az író magántörténete volna olyan érdekfeszítő, hogy alkalmilag, azaz *egyszer* regényalakká szemérmetlenkedhessen, avagy életrajzát ide rejtse szemérmesen...) Olyan költő írt regényt, akinek – van-e ma ennél durvább irodalmi provokáció? – a versírás soha nem jelentett-jelent „esztétikai-ontológiai” dilemmát (az éppen aktuális-hiteles forma persze annál inkább és éppen ezért!), aki ilyesféle „naiv” kijelentésekre volt hajlamos olykor (azért inkább régebben) ragadtatni magát: „Költő vagyok, kiben / a világ kell nyerjen távlatot”... Kulcsár Szabó Ernő az utóbbi irodalmi fél századot tárgyaló szakművében Zalánt is azok egyikeként mutatja be, akik „a képviseleti líra személyiségfelfogása felől” jutottak oda, ahova, s megállapítja (nem tudni: helyeslőleg avagy elmarasztalólag), hogy „Zalán Tibor (1954) költészete legszorosabban a magyar történeti avantgárd hagyományához kötődve próbálja fenntartani a vers alanyi centrum köré épülő jelentésrendszerét. Úgy azonban, hogy a vallomás személyességét továbbra is a szubjektumon túli érvényesség igényével hangsúlyozza.” Talán (ha a szakszöveg jelentésének elfogadható százalékát sikerült megfejteni) ehhez vág ez a sor is: „Barbár föld, fiát-faló harc! / Nyelveden én Istenhez ostyva vagyok”... És önmegszólító grammatikával ugyanez a József Attila-s szerepemelék: „borzongj Isten / árvacsalánja költő”... (Megjegyzendő, hogy generációjában talán Zalán az egyetlen, akinél a József Attila-i tradíció valóban eleven, valóban aktív hagyomány, magatartás- és versbeszédminta, amiként az is, hogy a mindig is szerepdilemmáról árulkodó „önmegszólító” verset feltűnő tudatossággal – késő avantgárd öntükröztetéssel – használja: „Próbálkoztam persze önmegszólító verssel is / de a szólításra nem lépett elő Ön”...)

Mindenesetre fogalmazzunk óvatosabban: a művészi – s itt nála: a költői – lét mint szerepforma természeténél fogva válságos a romantika óta (talán a szimbolizmus néhány önkörébe zárt alakjától eltekintve), s a legelszántabbak, a tehetségüktől legmámorosabbak is a szerep szüntelen újrafogalmazására kényszerülnek, a művészi beszédmódoznak a „világhoz” igazítására. Zalánnál az *önbizalom*, a költői világteremtés magabiztossága *lehet, hogy maszk*, olyan álca, amely a bizonyára sokszor sérült és talán „alkatilag” is sérülékeny személyiséget hivatott *óvni*. S ha a formakeresés szüntelen izgalma erre a magabiztosság mögötti, ám általa világosan észlelt és végsőkéig föltárni-kikutatni vágyott válsághelyzetre, tehát *mint válságtudatra* enged is következtetni, most, első regénye bemutatásakor ennek az – esetleges – lét–szerep dilemmának említése éppen a karakteres műnem-változ(tat)ás – talán – helyes megközelítéséhez segíthet hozzá.

Költőemberek prózáját sajátos érdeklődéssel és izgalommal olvassuk, hiszen ezek azok az alkotások, amelyek esetről esetre *az alapvető műnemek közötti poétikai „áttörést”* jelentik, s úgy gazdagítják-spiritualizálják a líra és az epika közötti esztétikai tartományokat, hogy az új formai felismerések ezenközben mind a lírai, mind az epikai művészi lehetőségekre nézve is megvilágosítók, sőt gazdagítók lehetnek. Miként oldódik föl a „külső” világ, a maga „próza” lételemeivel együtt, valami lírai bensőségességben, illetve milyen módon szivárványlanak föl ezek az alanyiség belső törvényei és sugallatai szerint – ez lehet a két véglet, amelyek közé befészkelődnek az újabb és újabb *költőpróza* darabok. (Régies példával élve a – bocsánat a svábos szóhasználatért – „virtigli” költő, Ady kisprózája ezért lehet izgalmasabb bizonyos tekintetből, mint a mindkét műnemben egyaránt kivételes képességű Kosztolányi epikája, ha ez utóbbi vitathatatlanul rangosabb is, mint az előbbtől jegyzett tárcanovellisztika. Nota bene, Kosztolányi: „Próza – mondod fitymáló ajkrándítással –, csak próza. Eközben pedig azt érezteted, hogy valaki leszáll a lováról, és gyalog kel útra. Lovagolni nem mindenki tud, de járni a földön mindenki tud. Tévedsz, barátom. Aki prózát ír, talán leszáll a vers táltosáról, de nem a földre száll, hanem egy másik, éppoly szilaj és kiismerhetetlen lóra, mely gyakran a vers úrlovasait is úgy leveti, hogy szörnyethalnak.”)

A *Papírváros* most új és nagy figyelmet érdemlő „variáns”: hogyan tudja megadni a költő egy fiktív történetnek az esélyt arra, hogy a *saját* természete-logikája szerint működjék, egy regényalaknak, hogy a *saját* végzetét tudja megélni, az a költő, aki elementáris és eruptív alkotóként azt kellett-kell elhitesse versről versre, hogy minden csak „attól és akkor” van, ha ő (nyelvi-látomásos-mentális) kapcsolatba kerül vele. Bent is lenni és kívül is maradni, ez is lehet egy alkalmi regénymeghatározás. Mindenesetre kötelező megkísérteni Ottliknak amaz (a XX. században legalábbis) szigorúan követendőnek tartott ars poeticáját, mely szerint a regényíró „foglalkozásához tartozónak” kell tartani, hogy „ne legyen véleménye semmiről”. Semmi ideológia és semmi lírai „hitetés”. (Ami nem jelenti persze, de mennyire nem, a személyes világkép és közmorál hiányát.)

Miféle saját-autonóm „külön világot” tud teremteni a költő regényében, amely legfeljebb csak csöndes íróniával hivatkozik a költő (verses) „külön világára” – ennek a (visszafogott jelzőhasználat) *siker*es alkotó fordulatnak a bemutatásához talán nem haszontalan éppen Zalán Tibor költői világának néhány elemére utalni, tudatában persze annak is, hogy az ilyesféle utólagos „haszonelvű” olvasás legalább annyira ildomtalan, mint amennyire természetes és szükségszerű.

Amikor a regény olvasója újralapozza Zalán verseskönyveit, nem tesz mást – mondhatjuk némi lirizáló fellengzőséggel –, mint „rekonstruálja” azt, ahogy maga a regény „olvasta” ezeket a korábbi verseket. Mert a regény tudatosan, szinte kihívóan *utal és emlékeztet* – szinte nincs lap, ahol egy-egy erőteljes költői kép, jellegzetes szó, ismert gesztus vagy hajdan meghódított tárgyi motívum ne „kérkedne” létével. A megfontolt életmű-alakítás jele ez, mondhatjuk *a hűség jegyében*.

A hűség szónak Zalánál azért van komoly jelentősége, mert nemcsak önnön emlékeihez, költői szavaihoz, lírai leleményeihez ragaszkodik, hanem *olyan értékekhez is*, amelyek iránt ma már nem nagyon divat a honi irodalmi életben személyes kötődésünket kinyilvánítani. Emlékezzünk azokra a verseire, amelyek az ódon ódai versmeneteket idézve állítanak emléket barátságoknak, nemzeti sorskérdéseink régibb és új megnyilvánulásainak, s felidézhetjük hommage-verseinek imponáló sorozatát is. (Néhány „címzett” és „címszó”: Kallós Zoltán, Dózsa, a Biblia, Rodostó, Baka István, Danton, Kassák, Nagy László, Ady, Gion Nándor, Jézus, Döbrentei Kornél, Ilia Mihály, Magyar Műhely, Arkánium, Mozgó Világ, Tiszatáj, Új Symposion, Arad, Juhász Gyula, Szabados György, Szeged – hol is lenne „kurvább ölelésű a kocsma”, kérdi, s így folytatja a maga „pánszexuális” hajszolettségével: „Életművek fúlnak kitért ágyékkodba...” –, Páskándi Géza, Géczi János, Václav Havel, jugoszláv háború, Sziveri János, a magyar népköltészet, az újabb erdélyi idők – a *Marosvásárhely* című vers záródása: „Én magyar. Lenni volt” –, Lászlóffy Aladár, Hamvas Béla, Orwell stb. stb.) Az életmű belső idézeteit persze nézhetjük úgy, mint valami leltározandó „intertextuális” esetsort, fontosabb azonban annak jelzése, hogy *„önmaga újraolvasásával és újírásával”* gazdagítani tudja-e a regény motívációját, vagy csupán a szöveg ornamentális díszítését tekintette céljának. (Akár a rejtelkedő ironia sunyiságával.) A válasz persze nyilvánvaló. Amikor arra emlékezünk, hogy legelső kötete „adysan” címtelen, dőlt betűs nyitó verse ezzel a felkiáltással indul: „A téglagyári tó!”, akkor és ettől fölszikkrik a regénynek ez a

csúf szava: „baggergödör”. Az idekötődő emlék tudatos vállalásként mutatkozik meg két évtized múlva, egyszersmind része és részese a költő magánmitológiájának, és mint a „peremvidékiség” szimbóluma a regény főhősének szocializálódását éppúgy meghatározza, miként hajdan a Zalán nevet viselő „lírai én”-ét. Ez a hangemelés *igénybejelentés* is volt valaha, mindazoknak az életmozzanatoknak, eszméknek és eszményeknek a galvanizálását jelentette, amelyek valamiként ide kötődhetnek, s nem valami régifajta „prolidac”, „plebsromantika” jegyében (és ha...?) – kötelezően feldolgozandó szociális, morális és lírai élményként. (A legpontosabb idevágó citátumot a nagyapját versbe szólító sorok közt találjuk: „Története nincs – csak történelme.”)

Az egybecsengő motívumokat hosszan sorolhatnánk, akár „osztályozva” is, mondjuk, a véletlen ráhibázás leleményeitől a gondosan megszerkesztett többretegű képzetek halmazataig. A metafora-mitológiában ott vannak a világkép alapelemei, a „sötétség”, az „arany”, a „vér”, a „madár”, a „láng” stb. éppúgy, mint a műveltség ilyesféle talmiságai: „Lázár vagyok a csókok lakomáján”. S ott a saját képvilág féltett kincsei: a „napon felejtett hintaló”, a Kormos István lázas, szép, reménytelen szerelmes verséből minduntalan ideszökellő „piros delfin” vagy a réges-régi szürreális (ha az) látvány, amelyet az első verseskönyvben még így láttunk: „egy halványpiros tehén, a szájában teniszlabda”, az utolsóban ekképpen – leltározás egy vérző vízióban –: „egy / hajdani karosszék, teniszlabda, a tehén / megértő tekintete, mielőtt hasába fúródik a / bicska...” (Ezen a képen még a *bicska* szó is figyelmet érdemlő szinonimaváltozat: a folyamatosan háborúzó lét itt a vidékies mindennapok diabolikájával mutatkozik meg, ezért a bicska, s nem a tör, a kés vagy a szurony.)

A regény közvetlen és érdemi előzményei meglehetősen pontossággal leírhatók a költő kései verseskötetei alapján, különös tekintettel a legutolsó könyvre, a magyar–angol nyelvű *Aversionra* (1995). Itt már kiteljesedettnek mutatkozik, s mintha adekvát epikus „formáját keresné” a világkép, avagy megfordítva: a lírai versbeszéd is hajlik arra az egyszerűsödésre (objektívalódásra? tárgyiasságra?) és a nagyobb kompozícióhoz való „igazodásra” (jegyezzük meg: *az elégia* jegyében), amely már csak *a végső poétikai döntésre vár*. Idézetek sorával lehetne jellemezni-körülírni azt a léthelyzetet, amely már nem elégszik meg az alanyi reflexióval, s a lírai alannak azt a magatartásformáját alakítgatja, amely egy regény elbeszélőjének szerepét (is) igény(el)heti. „El vagyok veszve. Azt hiszem, egy / tehervonatot elengedek még” – fogja föl és fordítja le a nagy előd üzenetét. A kiüresedés, a megkeseredés, az egyedül maradás, a hol célra irányuló, hol csak érzékelhető fenyegetettség, a jelenségekben megmutatkozó, a lényegét a jelenségek szintjére egyszerűsítő világ mind szürkébb és mind véresebb színei, a szüntelen átmeneti állapotok nyirkos keserősége metaforák sorozatát teremti ebben az elementáris és eruptív, de a hajdani dinamikáját mindjobban „felejtő” költészetben, közéjük véve azokat a summázó állításokat is, amelyek a megszólalás lehetőségét teszik kérdésessé, illetve a szó hitelességét tartják mind reménytelenebbnek: „a kifejezés szomorú hínárosa volt a szánk”, olvastuk régebben, azután már ezt: „mosolytalan szánkban rothadásnak indul lassan a szó”.

Talán ez a valamikori kép érzékíti meg legpontosabban azt a létállapotot, amelynek *művészi* – epikai – *elemzése* immár elkerülhetetlen feladatnak bizonyul: „Valahol már nem kint, de már bent sem / esteledik”. Ez a vajákosan szép formula egyszerűsödik le az utolsó könyvnek ama sorára, amely az Arany János által oly végtelen s önemésztő pontossággal megfogalmazott „köztesség” képzetét-képletét idézi másfél száz év után: „Sem alva, sem ébren”. S természetesen bukkan elő minden válságos kor alapképe (a manierizmustól a szecesszióig): a *köd*. A világ árnyak tánca, s honnan tudhatnánk, hogy élők vagy holt lelkek ölelkeznek hullámozva „a nyálkás szürkületben”? Meg a *labirintus* és – már a regényben – a *csiga*. S ha eszünkbe jut az az Arany-sor, hogy „Ónsúllyal a kolosszi lég”, akkor már ott vagyunk – egyelőre csak mint kulisszánál – a Zalán-versek görög tájain, a szomorú nosztalgia verőfényében is.

Elemi erejű és hevületű, szinte *zsigeri érzékiség* a lírai szóhasználatban és tudatos önfegyelem a versek összerendezésekor – ez a kettősség mindig, a kezdetektől megnyerő vonása Zalán Tibor költészetének. Azért megnyerő, mert etikus: *a szó* lehet, hogy a korlátozhatatlan szabadság jegyében születik, de *a mondat*, *a vers*, *a versek valamiféle együttese* már a fegyelem – s tegyük ide egy szigorú jelzőt a kései versekre vonatkozóan: a mérlegelő, *a számadásra is kész* fegyelem – jegyében. Utolsó könyvének elején olvasható egy ciklus, amely majdnem olyan okkal-joggal tekinthető elégiás versek

füzérének, mint valamiféle „pszeudoepikus” történetnek. Sőt: „életrajznak”, magántörténetnek. A *Szétgondolt jelen* (ez a címe a 27 darabból álló költeménysorozatnak) valójában inkább számba vett jelen, *a jelen számbavétele*, azaz egy létállapot tudomásulvétele, s mert nehezen elviselhető, *mentális megtagadása*. Az egy tónusban tartott (minden sor 4-6 hosszú szóból áll), hasonló mondatrendű és poétikájú versek végén nincs pont, s az utolsó sorok néhány szavából (torzítva, alakítgatva – tehát: értelmezve) lesz a következő vers címe. Azaz *a versek tudnak egymásról* – a pillanat, az alkalom, az ihlet, a verzhívó mámor, szeszély éppúgy *szemlélt és mérlegelt*, mint ahogy a képek zuhatagának rendje is a modalitástól meghatározott. A nyitott utolsó sor, a megemelt és kitartott hangzás úgy megnyugtató, hogy nem szünteti meg a várakozást, azt a fajta „továbblapozásra készítő” kíváncsiságot, amely a történetmondó irodalmat (is) élteti. Nem beszélhetünk persze valamiféle, akár életrajzias hangoltságú epikáról, noha némely epizódos fragmentumok mintha „valakinek” egy „bizonyos” korszakból egy másikba ívelő „útját” illusztrálnák. „A térképen / a donyecki medencét kellett megmutatni” – *időben* innen. Odáig, hogy: „Kapkod a néma telefon / után, belehallgat a kagyló hidegébe.” Odáig, hogy: „Arra ébredsz, / hogy visszafelé töröltek ki onnan, mint / a rákokat. A nyolcvanas évek azoké. / Volt ki ott se volt.” Valamennyiünk magánkatasztrófája (lehet): azt, amit személyes történetként éltünk át, utóbb, amikor már történelemmé vált, eltulajdonítják. A „nagyapának”, ha története (élete? sorsa?) nem is, de történelme volt: személyes *mesélnivalója*. Legalább.

A *helyzetkép*, amely tehát *burkolt folyamatrajz is egyben*, a személyes meghatározottságot úgy sugallja, hogy nem tesz kísérletet a szabatosabb (epikai) motivációra. A szürreális képsorok, a hihetetlenül éles látványszilánkok mögött ott az önmaga létét a rejtekből, rejtezkedve szuggeráló valóság, amely kikényszerített kérdésekkel próbálja szóra, azaz önmaga meghatározására bírni azt, aki a versciklusnak egyszerre leírója és főszereplője. Akinek – írja – „a létezése most sem felelet semmire”. Feltűnő mozzanata a verseknek az előadó grammatikai személyének alkalmyszerű megváltozása. Olyannyira hangsúlyos „válságtűnet” ez, hogy képes „lemondani” az egyes szám első személy mágikus erejű jelenlétéről, a belső monológot *idézetté* teszi. Ám olyan *technika* is egyben, amely majd a regény narrációs dilemmáinak egyik feloldási kísérleteként fog megnyilvánulni. A *beszűkült tér* és az *utazás* állandó szembesítése, a kommunikáció folyamatos sorvadása mondatja ki: „Ez most nem ilyen idő.” Hogy milyen, arra a fogalmi nyelv megkerülésével a melankolikus retorika válaszol: „A zene jó a mélabús embernek, sors a / gyászolónak és közömbös a halottnak.” Hogy mit jelöl ez a talányos „ilyen” – arra most már a regénynek kell választ adnia.

A regénynek tehát, amelyről szerzője már egy évtizede is kötelező feladatként beszélt egy nagy irodalmi beszélgetésben: „...adósa vagyok magamnak egy regénnyel. PAPIRVÁROS lenne a címe, s már minden fortélyt kitaláltam, hogy rákényszerítsem magamat a megírására. Nyilatkoztam róla, elterjesztettem, hogy nagyban készítem hozzá a vázlatokat, közben meg csak álmodoztam arról, hogy valaha hozzákezek.” (Keresztury Tibor interjúja, Alföld, 1989. 3. sz.) Íme újra: a tudatos életműszervezés. Ki kell várni az ihletettségnak azt a pillanatát, amikor a valahai *ötletből* sarjadó régi *szándék* már *eltökéltséggé* válik, amikor már magában az életműben torlódnak fel azok a „tartalmak”, amelyeknek engedelmeskedni kell. „Talán az első mondat hiányzik” – mondja a szerző, s nemigen tudjuk, hogy mit is tekintünk első mondatnak a *Papírváros* című regényben. A Byrontól vett mottót, vagy azt, amelyik úgy kezdődik a 7. oldalon, nagy betűvel szedett kisbetűvel, hogy „az ajtóban állt...”, s majd harmadfélszáz oldallal odébb így végződik: „hát még mindig nem volt elég?”

Mindenesetre folytassuk az idézetet, hiszen a könyv első hat sora pontos rögzítése a helyzetnek, a helyzetnek, amely – mint majd hamarosan kiderül – magának a történetnek, az *elmondandó történetnek* és a *történet elmondásának* is a szituációja. Lássuk: „az ajtóban állt, sovány teste beleveszett a nyomában hirtelen beömlő, valóságértlenül erős kinti fényekbe, ekkor vettem csak észre, hogy sötétben üldögélek, és nem tudtam, mióta vagyok így...” Fény és sötét, se ébren, se alva, kizárulva a világból. S hogy miért, erre a 40. oldalon jön a magyarázat: „én tudatosan készültem fel arra, hogy az összes szálát elmetszem, ami bármilyen formában a múltamhoz köt, emlékek és hívások nélkül iszom magam a halálba, no nem direkt, gyorsan és önpusztítóan, hanem a magam sajátos tempója szerint...”

A regényes alaphelyzet, íme, egy elhatározás következménye, egy eltervezett és koreografált, különös szuicid döntése. S mivel regényről van szó, rögzíteni kell, hogy ez a „személyes elhatározás”,

ami persze maga is fikció, jelöli ki a poétikai teret és időt. Az *önpusztító döntés* sajátosnak mondható, ám – bármily paradox – nem biztos, hogy „életellenesnek” is egyben. Ha Dosztojevszkij *Ördögök* című regényére gondolunk, világos ennek a bizarr feltételezésnek az értelme: Kirillov öngyilkosság-filozófiája éppen az emberi létezés kiteljesítését fogalmazza meg, az Istenember vágyálmát, aki nem fog félni a halál fájalmától, s hozzá, azaz a régi Isten elpusztulásához az egyetlen út az ő (a „beszédhibás” Kirillov) önként vállalt halála. S hogy az öngyilkosság hazai irodalmi tematikájára is utaljunk (nem szólva az olyasféle konfliktusokról, mint amelyek a Petelei-novellák tragikus szereplőinek, a *Mire megvénülünk* átokverte familiájának, az *Úri muri*, a *Rokonok* vagy az *Aranysárkány* főhősének halálát, *Az arany ember* halálos döntését kikényszerítik), a közvetlen motiváció bármi is legyen, mindig megfogalmazódik az emberi szabadság eszméje, a személyes vagy a „nembeli” létteljesség ideálképe – is. Elég Madách két héroszalakjára, Ádámra és Heraklészre utalnunk, valamint az első – provokatívan – polgári-naturalista regény, Toldy Isván *Anatole*-jának idevágó eszmemenetére. A Zalán-regény feszültségforrásainak egyike természetesen az, hogy a kezdetektől kérdéses: miféle személyes ideológia „áll” a végzetes elhatározás hátterében.

S hogy tovább folytassuk a regény motivikus rétegeinek ismertetését, tudatosítanunk kell, hogy a névtelen, (bizonyára okkal) „be nem mutatkozó” főhős helyzete jellegzetes *cellabelyzet*, amely itt annyiban különös, hogy önkéntes és – elvileg – egyszemélyes. Nem lenne érdektelen az irodalomtörténet oly gazdag példaanyagával élni itt sem (elég, ha a börtön- vagy a kolostorregényeket, vagy „a lakatlan sziget” mítoszát idézzük magunk elé), most elégedjünk meg szinte csak „hasonlatként” egyetlen, kevéssé ismert könyvre való hivatkozással, annak illusztrálásaként, hogy miként s milyen irányokba tágul ki – szükségszerűen – az effajta szűkös regénytér és regényidő. A példa – a szöges ellentét jegyében – egy régi és boldog beszély („Ígéretet tettem magamnak, hogy ebben a könyvben lelkemnek csak nevető oldalát fogom megmutatni.”), Xavier de Maistre művecskéje, az *Utazás a szobám körül* (1794).

Az emigráns urat Turinban valami lovagias ügye miatt 42 nap szobafogságra ítélték, s *ő szobájában körbenézve és önmaga lelkébe beletekintve* fölkiált: „A világ minden szerencsétlenje, betege, unatkozója engem kövessen!” Ez az el- és kivonulás a számára (noha némileg kényszeres) játék és kaland, de elsősorban önismereti lecke és az önépítés alkalmá. A bezártság egyrészt arra kötelez, hogy mindent részletesen számba vegyünk, a szoba méreteit, berendezését, másrészt arra, hogy minden itteni eseményt a megszokottnál alaposabban tegyünk meditáció tárgyává. Kezünket megégeti a szénfögő vas, szolgálk szokatlanul sok pirítóst talál a tejszínes kávé mellé... „Karosszékemből észak felé haladva, ágyam található...” – írja, az ágy a tér végső beszűkültségét jelzi-jelképezi, s még a szoba kínálta csekély mozgáslehetőség megszűnését is. De Maistre számára ez a hely a napfényel, a madárdallal való reggeli találkozás, a képzelet játékanak, a feledésnek és emlékezésnek a boldog tája. A „valódi”, a konvencionális utazással szemben ez a szoba-, sőt ágybeli utazás, barangolás, kóborlás, vándorlás az „igazi”, hiszen itt, a bezártságban lehet igazán szabad az ember. Olyan távlatok nyílnak befelé, a múlt és a lélek tájai felé, amelyek eseményekben gazdagabbak és izgalmasabbak, esetleg még emberpróbálóbbak is, mint amikkel a külvilág, a világi társas élet szolgálni tud. „Szerintem nincs csábítóbb mulatság, mint nyomon követni gondolatainkat...” Nincs fontosabb utazás annál, mint ami önmagadban önmagad felé vezet, érdekesebb-talányosabb, megfejtésre érdemesebb kép, mint ami a *tükréből* néz feléd, s az, hogy milyen villanásai is vannak „az önszeretet prizmájának”. S tágul a tér meg az idő az álmok felé is, hogy szembesülhess kimondatlan, megfogalmazhatatlan álmaiddal és vétkeiddel.

Bájos rokokós csevegés ez a hajdan oly népszerű kis könyv, ám amikor a belső szabadságról, a világból kiszoruló személyiség belső emancipációjáról tűnődik (ne feledjük: egy hazájából elűzött ember a szerzője), akkor nagyon is mához szóló. Így végződik: „Ma van a napja, amikor egyesek, akiktől függök, azt állítják, hogy visszaadják nekem a szabadságomat. Mintha elvették volna! mintha hatalmukban állana egy pillanatra is megfosztani tőle és megakadályozni, hogy kedvem szerint járjam be a végtelen teret, mely előttem nyílik. Megtiltották, hogy bejárjak egy várost, egy pontot, de meghagyták az egész mindenséget... Ma tehát szabad vagyok, vagy inkább, ma térek vissza bilincseim közé. A tennivalók járma újból rám nehezedik, mától fogva egy lépést sem tehetek, melyet az illem és

a kötelesség előre ki ne mérne.” Ennek a pár mondatnak *minden szava érvényes* Zalán Tibor „papírvárosában” is. A *végzetesen eltérő jelentésben* az a két évszázad érhető tetten, amely megajándékozta az európai embert a szabadság eszméjével azért, hogy azt minden lehetséges alkalommal érvénytelennek nyilvánítsa.

„...nincs min gondolkodnom, amiről érdemes lehetne” – mondja a *Papírváros* főszereplője a regény legelején, egy meglehetősen tisztázatlan (valószínűleg azért, mert tisztázhatatlan) beszédhelyzetben, s ez nem azt jelenti, hogy ne gondolkodna folyamatosan – a regény tere bizonyos értelemben mentális (intellektuálisan reflektált) és lelki táj –, hanem annak minősítését, amiről beszámol. Beszámol, mert mást nem tehet: ki kell töltenie szóval a teret, amelyet magára szabott, s az időt, amit az alkoholos önpusztítással magának kimérni gondolt. A szó persze nemcsak mondat, hanem kép is, makogás és élménybeszámoló, éles valóságcserepek és a lélek kavargó sötétsége. A beszűkült világ részleteiben él: a sötét szobában üvegtörmelékek és elkoszolódott ruhadarabok üzennek a múlttól a jelennek, emlékeztetik a jelent arra a múltra és arra a külső világra, amely fogyasztható termékek szolid rendezettségével igyekezett-igyekszik feledtetni azt, amiről a „történet” főszereplője nem óhajt nem tudomást venni. A magány, a világból ki- és az önmagába való bezárulás állapota egybemossa a tárgyi világot a lélek tereivel: „hallgattam belül a repedések okozta finom, semmi másához nem hasonlítható zajokat, a lét hajszálrepedésein kiáramló zenéket.” Itt is az ágyra szűkül a tér, amely egyszerre a szellem felfokozott működésének tere – emlékek és gondolatok, szavak és látványok elmocskosodott fészke, meg az érzékiségé, a szexualitását, a test rothadását és a halálát. Ahogy szűkül (és szűkül) a világ, úgy üresedik ki a szó, s úgy telítődik a létezés azokkal a hírekkel, amelyeket az *érzések* közvetítenek: a szaglás, a tapintás, az ízlelés. A megismerés tárgya és médiuma egyszerre és egy időben a *zsigeri világ*, a test legkülönbözőbb termékei, ahol és amelyekben a létezés és a pusztulás elkülöníthetetlen, a test mint az alvilág, hasonlat és megnyilvánulás. A világ az érzékekkel üzen, hogy van, csak azt nem árulja el, hogy valós vagy képzeletbeli az, aminek exkrementumaival a mondatok telítvék. A szoba mint odú és a test mint ismert és használt, sejtett és félt barlangok izzadmányos és szagló burka eggyé válik, s mind bizonytalanabb az, hogy rejtkehely-e vajon, vagy az élet legtermészetesebb(nek hazudott) kerete, s hogy ki is rejtőzködik, ráng, fészkelődik a bugyraiban.

Az, aki úgy döntött valamikor, valamikor a regényidő megkezdése előtt, azaz a regényidő valamelyik, általunk nem ismert rétegében időzve, hogy kivonul a társadalomból és ennek folyományaként az életből is. Ez a kettősség már önmagában jellegzetesen korhoz kötött tény: végleg megszűntek azok az illúziók, szép rögeszmék, amelyek még a korábbi századforduló idején is virulensek voltak (az azt megelőző századfordulóra is emlékezve), melyek szerint vannak a világban olyan „szigetek”, kell lenniük, ahova a társadalomban megfáradt érzékeny és nemes egyéniségek (művészek, természetesen) elvonulhatnak, hogy személyes szabadságukat visszaszerezhessék. Ha voltak is véletlen példák az „orientalizmus” valódiságára (Gauguin vagy Lafcadio Hearn), azért mindkét korábbi századforduló tudta, hogy ez a kivonulás illúzió, hogy a „társadalmat” magaddal viszed, ha előle menekülsz is. Azonban számos művészsors és művészeti dokumentum tudósít arról, hogy száz vagy kétszáz évvel ezelőtt is tudták: aki valóban komolyan gondolja a kivonulást a szocializált létből, az a biológiaiából is ki kell lépjen. Amikor Zalán regényében a „szesz okozta diabolikáról” olvasunk, arról is értesülünk, s ez megint erős szálát von emez új regény és a hagyomány között, hogy mi módon lehet ezt a kivonulást, viszonylagos művészi nyereséget is „kalkulálva”, lebonyolítani. Elég emlékeztetni itthonról Ady *Magyar Pimodánjának* betegen gőzölgő mondataira, Krúdy életformájára vagy Cholnoky László legszebben megrajzolt novellaalakjaira, hogy lássuk a *Papírváros* főszereplőjének mintáit, ám elsősorban a mi időnk olyasféle emlékeire gondoljunk, mint Császár István életére és kisprózájára, de mindenekelőtt *A balál kilovagolt Perziából* lapjaira és szerzőjére. S a háttérben Kis János és Vincéné démoni duettjére Sarkadi *Oszlopos Simeonjából*. Hősünk tehát ha magányos is, nem társtalan – nem az „irodalmilag”.

És nem a regény *valós* világában.

Zalán regényének a legmegrendítőbb felismerése, a XX. század démoni történelmi idejéhez leginkább kötődő üzenete az, hogy hiába akarunk kivonulni a világból, *a világ nem óhajt kivonulni*

belőlünk. Hogy hiába vagyunk készek – előzékenyen – kimenetelni-kitántorogni a magunk létéből, egyszemélyes biológiai és transzcendens valóságunkból, a társadalom *résen van*, s megakadályoz még az önpusztításban is. Nem valamiféle altruizmusból, hanem azért, hogy hatalmát még ilyen elviselhetetlenül paradox módon is bizonyítsa és gyakorolja.

S ez az a művészi-humánus felismerés, amely meghatározza azokat az esztétikailag felettebb „előnyös” változtatásokat, amelyekkel az író átalakítja a választott, modellszerűen zárt epikus szerkezetet. *Modellszerűen zárt*, tehát *statikus* formát kínált a téma, olyan beszédteret, amely (hagyományosan) bizonyos lélektani elemzések számára vagy – több szereplő esetében – különböző csoportdinamikai felismerések bemutatására igen-igen alkalmas. A *Papírváros* – és főszereplője – természetesen él (élni kényszerül?) a zárt tér kínálta „lehetőségekkel”. *Ez a tér is a múlt felé tágul*, gomolygó életrajzi és művelődési emlékek közül válogat, hol szigorú figyelemmel, hol az alkoholos szerep hagymázás tudatállapotának megfelelően. Az életrajzias elemek egy jellegzetes kelet-közép-európai értelmiségi sorsot körvonalaznak, a hősünk építész, akinek ifjúkori szegedi és szovjetunióbeli időzéseire nagyon kemény események és esetek „hivatkoznak”, s akinek későbbi útjai (a regényvilág groteszk tágítása ez is) inkább a távoli egzotikum, Ausztrália, a trópusok felé vezetnek. A művelődés emlékei lényegében annak a fajta értelmiségi beszédmódnak szinte önkéntelen és magatudatlan törmelékei, amelyek szintén (s azért) elég hiteles tanúsítványai a hetvenes éveknek (*Hamlet*, Rejtő Jenő, francia filmek, Ady, Villon, *Patyomkin*-lépcső stb.).

S ne feledjük a *történelmet* sem, amely egy véres esemény bravúros ábrázolásával az első háborúig terjeszti ki a mai kelet-közép-európai létezés és mentalitás motivációját. Huszulin Rancsics történetének megírását pályakezdése óta tervezte Zalán Tibor: most véletlen „anekdotaként” megjelenítve fontos kompozíciós szerephez jutott a regényben. S szabadjon itt, egy másik „vendégszöveg” megemlétekor, némileg személyes kitérőt tennem. 1980 tavaszán Zalán Tibor, első kötetes délceg lírikus, felkeresett mint a Mozgó Világ széppróza-szerkesztőjét egy novellának mondott „dolgozattal”, a közlés vágyával és igényével. Az írásmű a *Blue Dolphin* címmel volt ellátva, alatta: „Korinthosz – Abony, 1977–78.” Nem kedveltem ezt a fogalmazványt, most nem részletezendő stílári okok miatt, mégis közöltem, hiszen a szerkesztő nem tehet mást, ha ügyfelét tehetségesnek gondolja. (Abban az 1980. 5. számú Mozgó Világban Zalán mellett ott volt Egyed Péter és Petri György, Czakó Gábor, Kurucz Gyula és Demszky Gábor...) Nos, meglepő módon ez a valóban s a legjobb szándékkal másnak, mint szövegnek nem címkézhető darab bekerült a regénybe. És a szerkesztés, a koncepciózus szövegépítés következtében, azáltal, hogy „szituációba” került, hogy motivikája egybecseng a véletlenül rátaláló „olvasó” világérzékelésének vezérszavaival, hogy halványan elidegenítő kommentár kapcsolódik hozzá („én jártam már ebben a történetben”, „milyen őszinte és hihetetlenül keresett”) stb. stb., mindez olyan jelentéssel gazdagítja, amely kiegészíti is, és ellenpontozza is némileg a főszöveget. Mintha azt sejtetné az *északi* ember mámorossága a *déli* tengeri káprázatban, hogy a lecsupaszodás, ami itt természetes, a polgári léthez kötődő szálak elfoszlása, nem kiürülés, nem jelent szükségszerűen lemondást valamiféle elképzelt emberi teljességről.

Mivel a regény hőse nem egyetlen mozdulattal, hanem a maga választotta „lassúdad” technikával próbál kitűnni az életből, itt keletkezik *az a rés*, amelyen a szintén elhagyni vágyott világ betör hozzá. Szétszakíthatjuk a leveleket, kitéphetjük a telefonzsinórt a maga „dugaszolójzatából”, ha kitartóan csöngetnek, ajtót kell nyitni, ha elfogy a bor, le kell ballagni a boltba, az ember belekeveredik egy-egy kocsmái kalandba, utcai afférba, s esetleg a detoxikáló fehér poklába is megadatik alászállnia... A menedékként és a halál előszobájaként egyaránt működő zárt hely megnyílik, azaz pontosabban fogalmazva: *soba nem volt teljesen zárható*. A regény legélménytelibb s az írói világképet leghatásosabban kifejező „leleménye” az, hogy a belülről kifelé táguló személyes világ és a kívülről ide – a még valamelyest működő létbe és a létüket egyre intenzívebben követelő emlékek közé – behatoló „szocializáció” mindjobban átszövik egymást. Ahogy hatolunk bele a szövegbe, egyre gyorsabb a zárt és nyitott terek változásának ritmusa, mind távolabb kerülünk attól, amit a főhős célul tűzött ki valamikor: úgy kell eltűnni a világból, hogy hagyjuk megidéződni a múltat, újra megjelenve, létünkön átszűrődve hadd semmisítődjék meg végleg, s ezáltal mi is. A múlt nem számolható fel, semmiféle rituális eljárással vagy mágiikus szertartással: nem, mert segítségére siet a jelen, a jelen „kinti” valósága.

„Az élethalatlanság installációi” akkor sötétednek elviselhetetlenné, amikor a „kinti”, a józan világ a maga logikájához híven a személyiség „megmentésén” kezd buzgólni. (A könyvet felhangoló Byron- és Thomas Mann-idézet gazdag jelentésanyagban különös figyelmet érdemel a „nyomorúságos” filiszteri létezés szükségszerűnek állítása, amely így magának a biológiai-transzcendentális létezésnek a „zsoldja”.) A regényben ez a folyamat nyelvi, lévén költő prózája, a motívumok összeszőrdésében is jól észlelhető. A gyakran kettős – *éter* és *démoni* – jelentésű motívumok – *a vér, a sötétség, a madár, a fekete és a vörös szín, a napsugár, az erotikus szimbólumok, a tenger, a kivágott szív* stb. – ugyanúgy lírai szerephez jutnak az emlékidézés során, mint akkor, amikor a regényes jelen agressziójának kíméletlenségét kell megmutatni. A világ (a társadalom) meg akar menteni, amit csak úgy érhet el, hogy beleavatkozik az életünkbe, s „cserébe” megköveteli, hogy együttműködjünk vele. Beavatkozik, mert a polgári világ plakátos lózungja a humanizmus, mindazonáltal nem szereti a különködést, a döntési szabadságban megbúvó „közösségellenes” pökhendiséget. S ki tudja, hogy a társadalom ilyenféle döntései valóban a közösség érdekében állók-e, hol a határ igazságosztás és szadizmus között. A fáradozástól meg nem riadó szakemberek hathatós intézkedésekre képesek, s csak ritkán magyarázkodnak, akkor azonban bő szóval és csak a maguk szempontjaira ügyelve... A szabadságnak olyan nyilvánvaló jelképe, mint a *repülés*, mindig is elemi képzelet volt Zalán Tibor költészetének, ahogy a *csavargás*, a látszatra céltalan, nem haszonelvű helyváltoztatás hagyományos irodalmi toposza is. (Emlékezzünk a Zalánékét megelőző korosztály – Bereményi, Csaplár, Kurucz stb. – „lézengő” alakjaira.)

Az emlékek által előhívott alaptörténetek legsúlyosabbja az erőszaknak egy orosz *rendőr* által megvalósított változata és a jelen, a zárjait vesztett jelen *detoxikáló* eseményei, valamint a „kerettörténet” másik szereplője (egy meghalt barát élettársa) által megvalósított magatartás, *könnyezőn bornírt*, de elháríthatatlan beavatkozás – ez az a három tematikai pillér, amelynek ábrázolása során *bárom különböző stílár* mező avatott ismerőjének bizonyul az író. Az orosz birodalmi észjárás – egyszerre vagy szolga és parancsoló – megidézése borzongatóan hiteles. A detoxikálóban mondják ki az alapmondatot: „Együtt kell működni.” Itt egy tesztet kell kitölteni, kötelező nyíltsággal, a te érdekedben. Arra a kérdésre, hogy „ki vagyok én?”, kellő önismerettel és önuralommal talán tudunk válaszolni. De ha a kérdés az, hogy „ki vagy te?”, s a válaszok csak az előre megszerkesztett bürokratikus koordináták között képzelhetők el, akkor a válasz csak kényszereredménye lehet, tehát velejéig hazug, s a kérdeztől szükségképpen kreál névtelen senkit, tehát – alkalmilag – kísérleti állatot. A harmadik találkozás az erőszakkal az igazán kivédhetetlen attak, hiszen itt a részvét és a lelki furdalás is szövetségeseül szegődik.

Zalán Tibornak sikerült létrehoznia egy teljesen szuverén regényformát ennek a történetnek az elmondására. S mivel ez egy „kerekded” történet, van eleje és vége, úgy megnyíló és bezáruló forma, hogy a szövegszövés minden csapongó mozdulat ellenére természetes és folyamatos, kérdés, hogy a tervezett további négy kötetben – erről a könyv borítóján történik említés – továbbvihető-e. Idevéve még azt is, hogy ez a könyv igen gazdag szintézise annak a formai-szövegalkotási tapasztalatnak, amit a lírikus szerző negyedszázad alatt megszerzett. A beszélő személyek váltogatása, a hatalmas mondat tagolása, a tipográfiai elkülönítés technológiái, maga a lehiggadt avantgárd szövegkép és „világnézet”, amelynek muszáj szót ejteni a „ki beszél és kiről” feloldhatatlan dilemmájáról (noha nem kíván belebonyolódni abba), hogy mi is ez, ki is ez: „általam kreált figura” vagy „engem kreáló valóságtermék”... A megélés és ábrázolás (elmesélés-reflektáltság) örök emberi-művészi ellentmondása („a kifejezni akarás néha a leglényegesebb dolgok átélésétől foszt meg”)... Vagy újra föl kell halmozni megfelelően strukturált formakészletet, vagy ennek, az itteninek a teherbírását kell újra próbára tenni. Hogy – metaforikusan szólva – megfejtődjenek azoknak a régi költői mondatoknak a talányossága, amelyeket az *OpusN3: Koga* című kötet 113. oldalán olvashattunk a „megfigyelések és szabad leírások a visszavonulás díszletei között” ciklusban: „Annak a történetnek még nem vagy szereplője” – „Nem lehet tárgya történetének csak a történet maga” – „Nem lehet tárgya történetednek a történet maga” – „Ebben a történetben ő már nem vehet részt”...

Rokokó regényének vége felé a szobájában utazgató francia nemes úr a falat borító festmények, nyomatok és metszetek végignézése-mesélése során eljut a legérdekesebbhöz, a *tükörhöz*. Zalánnak

a detoxikálóból (ez valódi börtön, ketrec rácsokkal, teljes alárendeltség, életfogytig tartó vagy agysejtpusztítással fenyegető rémálom) szabaduló hőse is *tükör*t kér, „ami azt jelenti, magamat akarom megint”. A teljes kudarc beismerése ez: *szabadulás bele a rabságba*, egy kíméletlen és kijátszhatatlan asszony birtokába. A legfontosabb kérdésre most már elodázhatatlan a válasz: ez az alak, akitől a regény végén búcsúzunk, miért zárkózott be a sötétségbe a regény elején? Miért döntött úgy, hogy nincs szüksége többet tükörre, nincs szüksége önmagára?

Bár a regény nem ad erre fogalmi választ, kétféle magyarázattal kísérletezhetünk. Egy szociológiai-poétikai és egy pszichológiai-mitizálóval. A *Papírváros* nem sorolható sem a „realisztikus” – motivált és teleologikus – regények közé, amelyek magyarázatot keresnek és célokat fogalmaznak meg, ám nem mondható „egzisztencialista” alkotásnak sem (ha még egyáltalán használható ez az 1950–60-as kategória), amely a létbevetettség élményéről abszurd és brutális szenvtelenséggel számolna be. A *Papírváros* szövegfolyamatát megindító „személyes” elhatározás nem előttünk nyilvánítódik ki, minden bizonnyal annak a folyamatnak a következménye, amelyről a szöveg töredékes és vizionált hírekkel tudósít. A személyes múlt emlékei, amiket majd fölerősítenek a személyes jelen eseményei. A vélhető okok közül kettőt említhetünk. Az egyik valami alkati-családi *idegenségérzet* a társadalom „fentebbi” régióival szemben, valami kiirthatatlan, de a megfogalmazódásig eljutni szégyenlő plebejusság (egy alkoholos sor így fogalmaz: „felugatt bennem a prolimadár”). A másik motiváló mozzanat feltehetőleg az, hogy *végül is* elviselhetetlen egy olyan világ, amelyben a lét minden pillanata az erőszaknak van kiszolgáltatva. Inkább vagyok szabad a saját hányadékomban, vizeletfoltos nadrágomban, vagy abban bűzlő ágyban, amelynek lepedőjét vörösbor impregnálja. (De Maistre csak a hófehér és a rózsaszínű ágyneműt tartotta elfogadhatónak, ezek az öröm színei, mondja.) A regény tehát nem önismereti terápia, se a főszereplőjének, se a szerzőjének (bár nemigen van értelme az effajta különbségtételnek). Nem önismereti tréning – azon már *régen túl vagyunk*, amikor mi is bekapcsolódunk a történetbe.

Azt mondja a regény főszereplője a könyv elején a nemi szervéről, hogy ez „az egyetlen biztosnak tűnő kapaszkodóm a létezéshez”. S ha ehhez hozzátesszük, hogy a könyv hallatlanul gazdag szexuális-erotikus eseményekben, akkor komoly jelentőséget kell tulajdonítanunk egy teljesen hangsúlytalan mondat-töredéknek: egy velencei beszámolóban olvassuk, hogy „az *Operabáz fantomjából* énekelt részleteket egy álarcos fazon”. Velence és az álarcosság, és az az alak, akit Gaston Leroux keltett életre valamikor a századforduló táján: a démoniség és erotika, a zenei csábítás (a kulisszák minden talmisága ellenére) nagy misztériuma, a kierkagaard-i *Don Juan*-kép reinkarnációjának morbid és „keleti”, beteg és fokozhatatlanul férfias-aszketikus története. (Bizonyára nem véletlen, hogy a mi századvégünkön oly sikeres színpadi játék készült belőle, hogy a Floriani kávéház előtt is bódítani képes a turistákat.) A szexualitás szerepét, esetleg eltúlzását többen szóvá tették, az író erre ilyen mondatokkal válaszolt: „Nem értem, mi a testi és mi az éteri vágy, csak a szenvedélyt ismerem... az őszinteség feltétele, a feltétel nélküli életé.” Ebben a regényben, amely visszatekint, mérlegel és leltároz, nem erről van szó, hanem annak a Don Juan-mítosznak a megtestesüléséről, amely a reneszánsz utáni európai személyiség egyik legjellemzőbb mítosza, a modern mitikus életstratégiák közül a hamleti, a fausti és a Don Quijote-i mellett a legkarakteresebb. Az erotizmus és a magány, az istenhiány és a személyes lét esztétizálása, az örökös illúzió, hogy az egyetlen lehetőség a megváltásra a szerelem, a végtelenség utáni vágyak szinte csak a zenével megközelíthető mánora, góg és állandó készség-készletés a halálra, és az örök keresés, örök kielégületlenség, a sátáni szerepbe kényszerülő félisteni létgazdagság – és mondhatnánk vég nélkül azokat a szavakat, ítéleteket, esztétizáló és moralizáló közhelyeket, amelyeket Mozart és Molière, Byron és Puskin, E. T. A. Hoffmann vagy Tirso de Molina alakváltozatai sugalmazzak. Említhetnénk persze Krúdyt és Reviczkyt, Vajdát és Komjáthyt, Adyt és Czóbel Minkát, de tudnunk kell, hogy Magyarországon *soba nem volt igazán mozgásteret*, s így a magyar irodalomban sem, ennek a figurának, férfiszerepnek, mitikus „hasonlatnak”. Művelődés- és mentalitástörténeti *esemény* Zalán Tibor regényének ez a mitikus értelmezhetősége. Hogy milyen jelentésgazdagsággal, azt, talán szokatlan műbíráló gesztusként, két rövid verssel „fejtjük ki”. Páskándi Géza (1976): Köpenyemet a tócsára hölgy elé / Száraz lábbal – Megváltóm? – átmehessen / Stílusomat a rögre – játékomat a földre / Játékom fölényem fölényem eleganciám / Eleganciám a megvetésem / A Megváltóhoz jutottam” (*Don Juan*). Kovács András Ferenc (1994): „A Kőszobor nem létezik, sem Isten

– / csak álmkép szeretkezés után, / szó sincs, hogy másik lélekig segítsen: / viaszbabák bámulnak
rám bután, / s nem rebben értem sem mosoly, se pilla.../ Csúful becsaptál, cinkos értelem – / nem
létezik már Madrid, sem Sevilla, / és meglehet, hogy én sem létezem: / csak könyv vagyok, csak
haldoklásom álma, / csak elvakult süket papírhalom... / Nincs létezés, mely vigaszomra válna – / a
gondolat kegyetlen irgalom. / Nincs megváltás, csak könyvbe zárt rögeszme: / csak én, kitárt testekre
fölszögezve...” (*Don Juan agóniája*).

(Kortárs Könyvkiadó, 1998)