

Juhász Attila

Más állapotok

(Zalán Tibor: Papírváros – egy lassúdad regény, négy, szétszaggatva)

A kötetpublikációk alapján a legutóbbi szűk egy évtized Zalán Tibor alkotói pályájának legtermékenyebb időszaka. A *Papírváros*-ciklus legutóbbi két kötete közötti hét esztendőben tíz eredeti munkája is napvilágot látott. Ha beszélhetünk ennek kapcsán intenzívebb közlésszándékról, ahhoz hozzátartozik, hogy a *Papírváros négy* részletei a már évekkal korábbi és folyamatos folyóiratközlések révén is tudatosabb rákészülést és előmunkálatokat feltételeznek. Ugyanakkor nem mondhatni, hogy az említett időszak a szépprózai aktivitást mutatná elsődlegesnek. Igaz ugyan, hogy gyermekirodalmi vonalon létezik ilyenfajta gyarapodás (ld. *Háry – A rettentő magyar vitéz*, 2017; *Királylányok második könyve*, 2017), de a fő hangsúly a drámáknak jutott, 4 kötet erejéig. Érdekes, hogy míg a *Papírváros* második és harmadik része közötti időszakban 7 új verseskönyv született, addig az utóbbi periódusban mindössze egy ilyenről lehet beszámolni, és talán e mellé adalékolható az a vélemény is, hogy maga az utolsó ciklusrész is kevesebb lírikusi gesztust mutat fel, mint a korábbiak, egyébként mindamelllett, hogy a szöveg nem jelentéktelen hányada versszerű tördelésformát kapott. Van ugyanakkor e részek között egy elemi hatású lírai betét az anya-gyermek viszony érzelmi-indulati összetettségének rendhagyó leképezésére, amely valószínűleg az előzetes közlésrészek között a legnagyobb visszhangot kelthette (ld. *Anyáébresztő-sírató – Szilánk a Papírváros négy* című regényből; Tiszatáj, 2018/12., 22–24., illetve a kötetben: 341–344.; e szövegrészről később még lesz szó részletesebben is.)

A folyóiratközlések koraisága és rendszeressége (2015-től – kis késlekedést követően – tizenöt közzététel) valószínűsíti az aktívabb, következetesebb, immanens folyamatszerűséget annak ellenére, hogy a makrostruktúra a cikluson belül továbbra is mozaikszerűen szerveződik. Az aktív alkotófolyamat időszakának kiszélesedése közrejátszhatott abban is, hogy a teljes és végleges szöveganyag az eddig elkészült regénykötetek legterjedelmesebbjét eredményezte, mely immár másfélszer korpulensebb az indító kötetnél. A közlési szándék erősödése, a nyelvi alkotófolyamat önindukciójának mind invenciózusabbá válása és az ábrázolásmód további árnyalása egyaránt állhat a mögött a tendencia mögött, hogy az egyes cikluskötetek szövegterjedelme fokozatos, és mind jelentékenyebb gyarapodást mutat. Ez annál is érdekesebb, mivel az említett tendenciához egyébként nem társul cselekménydúsabb szövegalkatás, sem a párhuzamos történeti szálak, elbeszélés-síkok mennyiségi növelése.

Igaz ugyan, hogy a szerzői reflexiók inzertálása már önmagában is terjedelmnövelő lehetőségként tűnhet fel, de sem ezek gyakorisága, sem az efféle futamok rész- vagy összterjedelme nem annyira meghatározó a műben. Ilyen szempontból lehet meghatározó azonban annak a műfajpoétikai utalásnak a gyakorlati megvalósulása, melyre egy látszólag csak elejtett információt találunk az új kötetben, s eszerint „esszéisztikusnak feltűnő”

művet tart kezében az olvasó. Az esszészzerűség – mint az előző részregényekben is – nem annyira az (ál-)ismeretterjesztő szerepű betéteknek köszönhető, hanem elsősorban a belső történések, a lelki, tudati folyamatok analízáló, önanalitikus szemléltetismódjából adódik. Ezek között a tisztázó-értelmező szövegtételek között fontos szerepet szán a szerző a fogalmi-nyelvi árnyalásnak, de ugyanakkor labilitásának, az ismétlődő – a hallucinatív-agnosztikus észlelés felől a stabilizálódó felismerések felé haladó – kísérleteknek is, melyek a szabad függő kontextusból adódóan egyaránt lehetnek a narrátor vagy a szereplő törekvései. (Egyébként szerző és hőse kapcsolatáról, grammatikai azonosíthatóságuk poétikai összefüggéseiről Zalán a *kimerülve* című első kötetben és a *szétszaggatva* lapjain is részletekbe menően, elemző módon nyilatkozik reflexióiban.) A szereplők és a situációk felől nézve ezek a folyamatok, nyelvi próbák a tágított-módosult tudattérben képződnek meg, aminek előidézője a körülményektől függően lehet ájulás közeli állapot, álom vagy álomszerű, onirikus fiziológiai státus, illetve a szereplők léthelyzetére szinte egyfolytában jellemző alkoholmámor, vagy éppen a józanodás félátmenete.

A *Papírváros négy* történésfolyamatai három párhuzamos síkon szemlélhetőek. Ezek közül a regénycikluson belüli motivikus-tematikus kontinuitást a tervező figurájához kötődő szál biztosítja. Ebben a főszereplő fizikai cselekvésképtelensége (sérülés, ájulás okán) eleve azt hozza magával, hogy a történések jelen idejében szinte minden a tudati-gondolati síkon játszódik, formailag pedig önmegszólító belső monológok tárják fel a meditatív, polemizáló, ironikus gondolatfutamokat, melyek elsődleges célja a léthelyzet elemzése, az önmeghatározás. Ahogy az eszméletvesztés után az eszmélkedés fokozatai következnek, úgy válik egyre logikusabbá az analízis, komplexebbé a felismerés. A belső beszéd tudati zártságához a bezárkózás, befelé fordulás metaforikus kiegészítő elemeket is kap (csukott szem, zárt, vakudvarra „néző” szoba), melyek egyfajta belterjes bölcselkedés szimbólumai is, habár a gondolati tartalmak szerteágazóak, és magas szintű műveltséget, objektív külső viszonyítási pontokat is felismerhetővé tesznek (Bergson, Freud). A sajátos „megvilágosodás-folyamat” eredménye a mind pontosabb státus- és létértelmezés, de a tisztább kép nem felszabadító, nem előremutató, és erre már azóta számíthatott az olvasó, hogy a könyv- és ciklusindító mottó mint első közlemény Byron *Don Juan*jának sugalmazott szkepszisével szembeállítja („*The tree of knowledge hat been pluck'd – all's known*”).

A tervezői vonal gondolatkörei közül a hétköznapi általánosság szintjéhez legközvetlenebbül azok a dilemmák kötődnek, melyek számba veszik a rosszullet esetleges szívproblémákkal összefüggő magyarázatait. Mondhatnánk: a közismert rizikófaktorok sajátos tételekké *szaggatott* szemléje ez, mégis jóval több annál, hiszen az életmód-alapú vagy genetikai számvetés, illetve az érzelmileg megrendítő események emlékezete mozaikszzerűen, erős hatású drámai és lírai elemekkel egészíti ki a gondolati folyamatot. Ezek között tán felszínesebbnek tűnik a párkapcsolati csalódások összegző számbavétele, és kevésbé érvényesül a gyermekkori cigány átok rövid anekdotájának misztikuma. A szív-ügyek topológiájának immanens romantikus-széntimentális árnyalatait kerüli a szerző, viszont nemcsak hősére, hanem saját (meghatározóan lírikusi) szemléletmódjára is jellemző az a sötét tónusú reflexió, amelyben a koszorúér aktuális szóetimológiájánál („megint a nyelv, ez a kurva nyelv”) rámutat, hogy az érkoszorú már születésünktől a halálhoz rendelttség jele, illetve a majdani halál méltóságának, s így egyben az élet feleslegességének a jelölője is.

És itt érünk el a tervező létszemléleti alapvetésének leggyakrabban mobilizált kérdésköréhez, hogy éli-e vagy álmodja jelen állapotát, esetleg a halálból néz vissza életére, önmagára. Az első felrémlő érzet a zuhanásé, mely gazdag konnotációval bír a szereplő előéletével kapcsolatban is, valamint a sötétségé, melyből közvetlenül adódik a nemlét, az elmúlás képzele. A még csak pislákoló tudat bevilanásai, emlék és képzelet, realitás és

teremtett képzetek elkülöníthetlensége agnosztikus értelmezéslehetőségeket vonzanak be, az onirikus állapot határátlépései a kívülről történő önszemlélést teszik lehetővé. Az álomnak a valóságához, s ezekkel együtt a halálnak az élethez való viszonyát, egymásra vonatkoztatásukat sok szempontból latolja a beszélő, melynek követése az olvasó részéről is elmélyülést, a hagyományos fogalmiságon való túllépést igényel, hiszen a nem filozófiai igényű befogadás szintjén nem könnyű kezelni az olyan spekulatív dilemmákat, mint hogy *„akár halott vagy, akár alszol, bizonyára álmodsz, és bár nem tudhatod, hogy milyen álmok látogatnak meg addig, amíg önkívületi állapotod tart, vannak tapasztalataid, hiszen te álmodod meg magadat, vagy álmodod bele magadat önmagadba”*, *„vannak olyan feltételezések, melyek szerint a halott is álmodik, persze olyanok is, hogy az élő álmodik, és álmodja azt, hogy él, pontosabban az anyag álmodja az élő életét, az élőtt összetevő alkotó anyag maga az álmodó (...) az álom nem az álmodó terméke, hanem kívülről jövő üzenet-világ”* – s ez még akkor is próbára tesz, ha a beépített zaláni idézés nyomán mozgósítjuk előismereteinket Hamlet nagymonológijával (*„meghalni, elszunnyadni és alunni, talán álmodni, ez a bökkenő, mert hogy mi álmok jönnek a halálban, ha majd leráztuk mind e földi bajt, ez visszadöbent”).*

Természetes, hogy ebben a témakörben az álom-valóság viszonyrendszer feltérképezéséhez hozzátartozik tipikus példák, szituációk, motívumok jó pár elemzésekísérlete. Az esszéyszerűség jegyében érdekes szubjektív, ám mégis gyakorlatias felvetések sorjázhatnak a szövegben, s hiába az eszme-futtatások átfogó-rendszerező törekvése, a teljes bölcséleti leképezéshez itt sem a még nyitottabb átmeneti műfajúság, sem az optimális terjedelem nem áll rendelkezésre, ezért egy tipográfiaiilag is inzertált vázlat jelzi, mi mindenről szólhatna még az okfejtés. Azt a kételyét azonban nem hagyja talonban a beszélő, hogy a hivatásos pszichoanalitikusok álomképelemzései erőszakoltak, azok csak *„inkább látványos butaságok”*. Kétségtelen, hogy ő sem vetemedik ezután már motívumértelmezésre, pedig a szöveg folytatásában jó néhány álom-film pereg le valamely szereplő tudatában, de azokban legfeljebb rövid, spontán, félöntudatos kommentárok egészítik ki, illetve szagatják a folyamatot.

A ciklusból korábbi öröklött, állandósult esszéisztikus téma a tervező létbölcsölete és *„parttalan pusztulás-mítosza”*, más szavakkal folyamatos önpusztításának ideológiája. E téren is a beszélő aktuális tudatállapotának függvényében árnyalódik-tisztul tovább az az eszmerendszer, melynek helyzettől független eleme a nemcselekvés, a már a vegetálás életöszönét is tudatosan negligáló nemlét-élés. Zalán a gondolati lényeg demonstrálása, az olvasó bölcséleti inspirálása érdekében itt újszerű fogalmakkal operál, mint például *lét-magány, létincstelenség, létrettenet, elfogyó lélekanyag*. Mindezek nyomasztó földi súlyától az alkohollal kicsikart más-állapot tudja eloldani a tervezőt a maga stabil *„ars poeticája”* szerint – és ezen a ponton, a rettenet és az alkoholizálás ideológiája terén mutatkozik a legközvetlenebb párhuzam és érintkezés a regény indító történeteszólásával, melynek főszereplője – szintén belső hagyományokat követve – a művészlágból kerül ki: egy filmrendező.

Egy rendező mint mellékszereplő feltűnik a tervező történetében is. Emléktöredékeiben egy közös útjuk története elevenedik fel, melynek végén a rendező szívmegeállás következtében meghal. Ha ez a személy azonos a fő szálak másikának /film/rendezőjével, akkor azonosíthatunk egy újabb érintkezési pontot a két történet között. Mivel az eseményszálak kronológiája – az analitikus szerkesztésmód, illetve a tudati-emlékezeti csapongás következtében – az asszociatív logika leképezésével működik, *„beférf”*, hogy két síkon, két időben kerüljenek kapcsolatba a történeti mozaikdarabok. Ha így van, talán várhatjuk a leendő folytatásban a rendező újbóli felbukkanását, újabb mozaiklemek által élettörténetének teljesebb átláthatóságát. Ami egyébként a két rendező karakterében már most lényegi egyezést mutat, az a halálhoz való viszonyulásuk.

A szövegekép és a szintaxis tanúsága szerint a *Papírváros négy* úgy kezdődik (kisbetű és kötőszó), mintha folytatódna benne egy korábbi, félbehagyott történet. Mivel azonban a filmrendező karaktere korábról még nem ismeretes, három olyan körülményt említhetünk, amely logikusnak tűnő magyarázatot adhat e szerzői gesztusra. Az egyik, hogy mindannyiszor nyitott szituáció és nyelvi utalás „zárta” az első három kötetet, vagyis jelzést kaptunk már arra, hogy csatlakoztatott folytatást várjunk az új rész kezdetén. A másik, hogy a *Papírváros háromban* – az előzmények első, majd második személyű narrációs váltását követően – egyes szám harmadik személyű elbeszélő prezentálja a szövegzárásnál is a tervező történetét, s a negyedik kötet ehhez a grammatikai megoldáshoz illeszkedve hozza a folytatást, amely ugyan tervező-filmrendező alanyváltást is hoz, de – és itt a harmadik lehetséges azonosító elem – a két karakter talán párhuzamos alakmás-hős is lehet. Ez utóbbi feltételezés alapjául szolgálhat, hogy az első kötetben még „írói trehányáságnak látszó” alakkettőzés (melyet a szövegrészek keletkezési idejének erős széttagoltságával hozott kapcsolatba a szerzői reflexió) idővel akár koncepcionális poétikai megoldássá változhatott, ha ugyan nem volt már az eleve, figyelembe véve a főszereplő(k) standard névtelenségét, a szerző sok szempontú relativizáló-lebegtető alkotásmódját, „játékát”.

A filmrendező története maga is filmszerű, címe pedig lehetne a tőle kölcsönvett kifejezéssel „*a monológok nagy éjszakája*”. A tervező önmegszólító belső monológjaihoz képest itt nyílt térben – bár szintén a sötétség és a *lassúdad* derengés időbeliségével – és többes szereposztással szólalnak meg az analizáló, esszészerű szövegek, melyekben formai és poétikai szempontból egyaránt több lehetőség jut a lírai elemeknek. A fizikai inaktivitás és a perspektíva-vesztés, a motiváló célképzetek koncepcionális elvetése itt is jelen van a főhősre nézve, s viszonyításként – a rendező mondandójára reagálva vagy saját létszemléletüket prezentálva, párhuzamban vele vagy kontraszthatással – két alkalmi partnervizsgony révén egy naiva (a lány) és egy rokonlélek (a zenész), azaz két fontos mellékszereplő kap lehetőséget a megszólalásra.

A rendező léthelyzetének, létszemléletének alakulását jobban befolyásolták a külső tényezők. Igaz, ő maga mondja el, hogy már „génjeibe kódolva hozta magával” a lét rettenetét, a semmi felé sodródást, az „élethalottságot”, állandó közérzetét pedig a fogalmi szinten vett lét hidegének és könyörtelenségének érzete határozza meg, de kiégettségének, csalódottságának, elidegenedettségének, hamleti averziójának jó néhány külsődleges előzménye derül ki a történetéből (emberi környezetének ridegsége, számító mentalitása, őszintétlensége és szakmai érdektelensége, párkapcsolatainak kudarcra és felületisége). Önkritikusan és iróniával látja be, hogy igazából művészi közlendője sincs, ugyanakkor önanalízise mégis rendkívüli bölceleti és lélektani avatottságról tanúskodik.

A rendező monológjai közt emblematisz helyet foglal el a közös éjszakai vonszólódás utolsó előtti állomásán, keserűséggel vizionált-verbalizált világ-kép, egyfajta intuitív titokfeltárás: „*a szemközti falra mutatott (...) az a fal ott papírból van, súgta a rendező, mintha valami olyan titkot adna át a másik kettőnek, amely szörnyűségében nem ismer hangerőt (...) papírból vannak a falak, papírból, kérdezte az angyalarcú, hogy érted, hogy papírból, én nem értem sehogy, mert ami van, azt nem lehet értelmezni, csak tudomásul kell venni, papír, papír, papír, és ha odamennél, és ököllel belecsapnál, akkor beszakadna a fal, papír, és előgomolyogna mögötte a semmi, mert ezek mögött a papírfalak mögött nincs más, csak a semmi, aminek ugyan nincs színe, de a sötéttel valamiképpen mégiscsak leírható, és (...) ott a semmi lakik (...) papírból vannak a házak, és papírból vannak az utcák, és papírból van a város, és papírból van az ország, és papírból vannak a kontinensek, és papírból van a világ (...) és papírból van a végtelen úr fölött lakó rettenetes isten is*”. A „szolipszista fejtegetés” a lányt megborzongatja, szerinte a rendező világában az logikusnak tűnik fel, a zenészből azonban indulatos-gúnyos kritikát vált ki a látszatvilágról szóló, később is adalékolt okfejtés.

A papír-lét, a „pszeudo-létezés” motívumköre mellett a rettenetesség és a rettenet a rendezői szövegek és világtkép kiemelt kulcsszava. Tulajdonképpen csak spontán hívószó ez a zenésztől egy alkalmi megszólítás részeként, de olyan reflexiót vált ki, amely gátat szabadít fel a rendező lelkében és nyelvi tudatában, soktétéles, anaforikusan újra és újra nekilendülő, vallomásos beszéd-folyam áradatát indítva meg. A rettenetesség köznyelvi szinonimái félelmet keltő karaktert sejtetnének a rendező személyében. A zenész valóban fél is attól, hogy idejekorán ő is olyanná válik, mint a már végleg kiégett, a semmiben a semmi felé sodródó művész, ezért jókor ott is hagyja társaságát. A rettenetes természetűség pedig a senkire se tekintettel lévő rendező viselkedése kapcsán igazolható, azonban a feltáró monológ etimológiája szerint fontosabb, hogy itt a lélek mélyén megkötött atavisztikus félelemről, rettegről kell beszélünk. Az érintett szerint ez az „epitheton ornans” lényegében a rettenetből eredő állandó félelmet takarja, amely „átítatja a húsát és elfoglalja a lényegét, egy darab kővé teszi”, és már a felsírással „ez visít belőle”, s egész „létezését összetartó” személyiségelem válik belőle. A rendező félelme abból is adódik, hogy ha valaki közel kerülne hozzá, felismerhetné benne ezt a mindenható érzetet. Ezért nem törekszik meghitt kapcsolatokra, s miközben elítéli az emberek – főként az éppen érintett „fesztiválslepp” – őszintétlenségét, az érdekelvű-manipulatív szerepjátszást, elidegenültként maga is maszkot visel az elidegenítésért, s ennek a képbeállításnak tipikus külső jegyei az alkoholista-imázs, a fölényesség, a közöny és a megközelíthetlenség.

Amíg a tervező történetében a masszív ivásnak főként a fiziológiájáról kapunk képet (szomj, undor, rosszullet, erőre kapás stb.), addig a rendező esetében – pálinkától pálinkáig tartó éjszakai botladozásának önfeltáró monológjai által – egyfajta ideológiai, sőt ars poetica áttekintést is kapunk. Sajátos körülmény, hogy mindkét főszereplő a pálinkától kerül más-állapotba. Ennek szimbolikájához tartozhat, hogy a szótőben fellelhető szláv éget ige metaforikus jelentéstartalmait (égeti a belső szerveket, égeti-pusztítja az élet-tartamot, de fel is tüzeli a lélek maradékát, az intellektust, s talán még a vágyakat is) szemléletesen látjuk érvényesülni a történetekben, s annak is van implicit többlete, hogy a köznyelvben töménynek nevezett ital tömény életigazságok és esszenciális ideológiák felismerését, megfogalmazhatóságát, kinyilatkoztatását indukálja.

Jóval többről van itt szó, mint a részegséghez kötődő közhelyszerű feltételezésekről, vulgártapasztalatokról. Zalán rendkívüli figyelemmel, érzékenységgel, nyelvi invencióval szólaltatja meg szereplőjének finoman árnyalt és mégis markáns tudattartalmait. A rendező esetében ezek a felismerések lényegi ambivalenciákat tárnak fel. Akinek lelkében-szívében-tudatában egyébként már az üresség lakik, mert azok szétszakadásig megteltek életidegen léttel, a lét könnyörtelen hidegével, annak újra és emberlét érzetét adja, hogy „az agyban (...) a határokat elmossa az alkohol”, sőt a hallucinatív állapot a mindenséget megélt intuíció tudati benyomását is elhozhatja. A környezet számára persze ilyenkor tűnik hősünk embertelennek, rettenetesnek, miközben maga „a rettenet emelteti a poharat” vele. Szimultán éli meg ilyenkor, hogy lépni is képtelenül fáradt, mégis a föld felett jár, hogy életfáradtságába életintenzitást hoz a delírium. Művészember lévén nem meglepő, hogy ars poeticus tájékozottságot és tudatosságot is felmutat az ideológiája (ld. az Adyt idéző „finom remegések”, az Apollinaire-t idéző „hatalmas birtokokra vágás” utalásait). Mindezeket a már a rendező nyomdokain járó zenész is hitelesíti. Maga is művész lévén, aktuális pályaszakasa hitvallásában az alkotói inspiratív dimenzióváltás eszközének tartja az alkoholt, de neki az emberlét-érzéshez, az életbenlét-érzéshez még szüksége van a közönség lelkesedésére, még hisz benne, hogy ő azt inspirálni tudja, s számára még fontos ennek perspektivikus megléte is – ezért retten el s kezd iszonyodni a rendezőtől, a felismeréstől, attól az ideológiától, melyet nemcsak hitelesít, hanem magára nézve

fenyegetőnek, fenyegetően közelinek is lát, s ezért inkább menekül a további szembesüléstől, a perspektívavesztés előérzetétől. Menekülésre biztatná a lányt is, akire szerinte még nagyobb veszély leselkedik választott „nagyvadja” mellett, ám a lányban a rendező öntisztulást hozó monológjai rácsodálkozást, „*furcsa rémülettel átitatott nyugalmat*” keltenek, s őt is megérinti egyfajta katartikus hatás, számára egyelőre még azonosíthatatlan, ellentmondásos vágyébredés.

A gyermekkori és kamaszkori testi-lelki erőszakon, traumákon átesett lány örökbefogadott árvaként, öntudatra ébredve maga is a kiválás szabadságát és magányát választotta, s az érzelmi immunitásnak már elég magas fokára jutott, mire a rendezővel való fátumszerű találkozássra sor került. Sorsának egészére jellemző a drámaiság, így – noha általában védekező közönyt tanúsít – a rendező katartikus kitárulkozása, a szemében felfedezett ritka fények benne is megbolygatják a lélek legmélyebb zugait. Ennek hatására következik be szintén katartikus hatású víziója, melyben sosem ismert anyja belső hangként szólal meg, s feszült, nagy érzelmi-gondolati végleteket bejáró, formáját tekintve is drámai dialógusok elvezet egyfajta nyugvóponthoz, elengedéshez. Ezt azonban a regény – vagy a lélek – sajátos dinamikája szerint szinte rögtön követi egy szurreális csapongást felmutató álomszerű reflexió, röppimákra emlékeztető bizarr vallomásvers-inzert (a már említett *sirató-ébredtő*), mely tanúsítja, hogy a szülő-gyermek viszony – s bizonyára nem csak ebben a szituációban – ellentmondásos, megdöbbentően komplex nexust rejthet.

A regény esszészerűségéhez is kötődik a családszociológiai elemek történetbe szövése, bár ez a vonal kevésbé a belső történésekhez, gondolatisághoz illeszkedik, sokkal inkább implicit érvényesül a kiegészítő eseményszálakban, a regény mindhárom fő cselekményszerű vonalán. Az analitikus jelleg e téren inkább a feltáró, inverz időrendiségben mutatkozik meg. Nem kielemezett társadalmi viszonyokról beszélhetünk tehát, de maradandó nyomot hagy az olvasóban a rendezői vonulatnál a fesztiválközeg gesztusok általi jellemzése, a hospice-házbeli körülmények és emberi viszonyok felvillantása vagy a zenész által felvázolt, kiegészésre ítélt művészkarrier-folyamat általánosított képzete. A tervező történetében emlékmozzaikok kapcsán az egypártrendszer végi funkcionáriusok állatian gátlástalan hatalmaskodása elevenedik meg, valamint az utca emberének tipikus reakciói a lecsúszottak láttán, illetve a vidéki színházak szellemi életének, emberi kapcsolatrendszerének sablonos és illúzióvesztő belterjessége.

A szociológiai problémaérzékenység a még nem részletezett harmadik történeti főszálhoz kötődik elsősorban. Mondhatni, itt jelenik meg, a gorkiji „mélyben” a társadalom elesettjeinek már eleve illúziótlan világa, melynek megjelenítése a regényciklus korábbi részeiben is fontos törekvése volt Zalánnak.

A harmadik történeti szál főszereplője egy kallódó fiatalember, „külvárosi jancsiszög”, azaz Bandika, aki csupán névrokona lehet a korábról, a tervező régi köreiből ismert barátnak (Bandi). Valószínűleg nem ez az egyik „rejtett kapilláris”, melyek révén – egy szerzői közbevetés szerint – kapcsolatok fedezhetők fel a fő eseményszálak között. Erre nagyobb esély kínálkozhatna egy itt is névtelen nőalak szerepeltetése által, akinek élettörtémelei több rokon vonást mutatnak a rendezőt „felkaroló” lányéval (valós és lelki árvaság, rossz viszony a szülőkkel, kitaszítottság, szexuális kalandokba és közönybe menekülés, szeretetvágyból vonzódás az elesettekhez, „lúzerekhez”), de az is elképzelhető, hogy a Bandika második kalandjában megjelenített, az élet fontosságát demokritoszi megvetéssel kezelő hajléktalanban az egzisztenciális lecsúszás mélypontjára jutott tervező majdani alakját azonosíthatjuk. A regényciklus szabad időrendi logikájához illeszkedő módon nem lenne ellentmondásos, hogy már most szembesülünk a halálával, hiszen Máté nevű barátja halálát már a *Papírváros kettőben* olvashattuk, alakja most mégis visszaidéződik, s a *Papírváros négy* Bandika-szála is tulajdonképpen Bandika halálával kezdődik.

Már az eddig említettek is jelzik, hogy valóban lényegi vonulata ennek a szálnak a mélybeli társadalmi jelenségek korfestő jellegű szemléltetése. Klasszikus elbeszélésnek tűnik fel mind a négy Bandika-fejezet (összterjedelmük a legkisebb a kötetben, s behívásaik ritmusa is hosszabb késleltetéseket mutat), és ezekben a legritkább a kommentáló, reflexív inzertálás. A történekek szembesítenek nyers közvetlenséggel és nyers nyelvezetet működtetve a rendőri erőszakkal, a megélhetési bűnözéssel (prostitúció, lopás, rablás), a tehetetlenségi, frusztrációs vagy hierarchiateremtő fizikális brutalitással, az intézeti fiatalok kezelhetetlen kallódásával, a családok szétesésével. Indirekt beavatást kapunk a be nem fogadottak pótcselekvéseinek lélektanába, perspektívátlanáguk kompenzációs kísérleteibe. Itt említendő, hogy ebben a világban is folyamatosan jelen van az alkohol, a céloknak a létirányoktól való eltolása, a semmi felé sodródás – csupán az okok és motívációk terén van jelentős különbség a másik két főszálhoz és karaktereihez viszonyítva.

Bandika négy történetéből háromban hangsúlyos szerep jut a szexualitásnak (első történetészből ismerhető ironikus vesztét is ilyen helyzet idézi elő), de a regény egészéről s a ciklus egészéről is elmondható, hogy motivikus-tematikus szinten ez a vonulat rendületlenül jelen van. A három történeti fő sík mindegyikéhez kötődik egy-egy meghatározó, a nemiség elemi érintettségét felszínre hozó párkapcsolat, melyek közül az utolsó oldalakon is jelenlévő misztikus fekete nő alakja kap legárnyaltabb karaktert, most főként múltja kapcsán, azaz a tervező emlékezetéből kitakarva. Míg utolsó „képbe kerülése” rendre démoni, ellenséges, agresszíven számonkérő a regénykötetekben, addig a tervező és Máté történetébe lépve most több habitust is megtestesít: volt megközelíthetetlen és titokzatos, volt romantikusan odaadó, volt gátlástalan libertine, provokatív hűtlenkedő, hűségbe-megszokásba belefáradt feleség, végül pedig megöröklött, kíméletlen házisárkány – szinte egymagában jeleníti meg a női nem jó néhány pszichotípusát. A rendező, a tervező és Bandika kapcsolataiban is meghatározó az alkalmiság, a nyers vágyvezéreltség, míg a főbb nőpartnereket az ösztönösség különböző árnyalataival jellemezhető boldogságszomj vezérli. Zalán egy reflexiójában felveti a szereplőgárda érdemi kiterjeszhetőségének karakterpoétikai problematikáját, de úgy tűnik, hogy a mellékalakok nagy többsége, akik – valamely aktus szereplőjeként – nők, igazából az arctalan statisztériához tartoznak (a vidéki színház üdvöskéi szó szerint is). Kibontatlan és nyitott marad, feltehetően a későbbi szerepeltetés szándéka miatt a rendező mellett kitaró és a Bandika magzatával elvetelő két erős lelkű lány története – az ő karakterük és sorsuk valószínűleg igazán megindítja már most az olvasót.

A szexus jelenléte a nagy terjedelmet kapott álomfolyamok fejezetében is meghatározó, azonban nem a felszabadító beteljesedés motívumaiként, hanem többnyire abszurd, groteszk történekek komponensei, bizarr, szégyenkezést vagy félelmet keltő elemekként bukkannak fel, akár pszichopatológias (ödipális, identitáskeverő, animális) képzetek. A filmszerű álmoképek igazolják azt, hogy a szexuális tartalmak, fantáziák a tudattalanból dinamikus gyakorisággal szabadulnak fel bármely álomtematika esetén. Az álombéli tudatműködés nyelvi, szerkezeti leképezése rendkívüli alkotófolyamatot és lélektani-poétika avatottságot feltételez. Ehhez képest másodlagos, mégis strukturális szempontból fontos, hogy az álomszólalomok karakteres (az alanyiség kilétét lebegtetve is hagyó) tipográfiai megkülönböztetést kapnak, melyet kötet szinten összehangolni az alapszólalomok és reflexív közbevetések formakezelésével szintén érdemi alkotói leleményt mutat. Ez a fajta tagolás, szétszalazás és egybeszövés ahhoz is nélkülözhetetlen, hogy a regény, illetve a három történeti sík mint befogadásélmény ne váljék fárasztóan *lassúdaddá*.

A lassúság amúgy a tiszta kronológiában és a tényleges cselekvéstartalmak dinamikájában is jelen van. A rendező története egyetlen éjszaka keretein belül zajlik, a tervező jelenbeli eszmélkedésfolyamata talán pár órát fog át csupán, s míg őt a zuhanást követő

mozdulatlanság állapotában találjuk mindvégig, addig a rendező és a lány útja is inkább csak botladozás, vonszolódás, szinte beckettí esés-kelés, az említett két főhős lét-eszmeiségében pedig eleve a fizikális-intellektuális mozdulatlanság, nemcselekvés koncepciója a meghatározó. Bandikát ugyan hajtja valamiféle immanens mozgáskényszer, de annak sincs értelme, iránya, eredménye.

A történesek lassúsága az ábrázolásmód dinamikáját erősen befolyásolja. A már említett filmszerűség jellegéből adódóan rendszeresen találunk a szövegben kinagyított, superközeli leíró képeket, illetve lassított képsorokat az elbeszélő tartalmak megjelenítésénél. A gyors-lassú váltások a rendezői és tervezői sík stafétaátadásainál szintén észrevehetőek: körülbelül a regény feléig rövid, néhány oldalas futamok váltakoznak, aztán jelentékenyen megnő az egyes „fejezetek” terjedelme, miközben a szerkezetileg önállósított szerzői közbevetések elfogynak.

A dinamikai váltások persze a szereplők tudati folyamatainak csapongásából, illetve a hiteles követésre törekvő lejegyzésmódból is adódnak. Összességében tehát elég szerteágazó a *szétszaggatva* alcím konnotációs hálója: elsődlegesen nyilván közérzetet, létállapotot jellemez több szereplő, de főként a tervező viszonylatában, valamint a szövegstruktúrában, a szereposztásban, a tipográfiában és a narrációs-reflexiós szerep-, illetve személyváltásokban is érvényesül.

A regényciklus belső hagyományaiból adódóan erre a kötetre is jellemző az irodalmi és társművészeti motívumátvétel és annak gyakorisága. A filmek világából már visszatérő jelleggel ismerhető fel az *Andalúziai kutya* hatása (szürreális motívumok az álmokban), és hangsúlyos még a rendező melletti lány történetének párhuzama a *Forrest Gump* gyermekkori jeleneteivel (kiközösítés, identitáskeresés, világgá futás). Az irodalmi áthallások közt elsőként, majd ismétlődve egy Faulkneri motívumátvétel tűnik meghatározónak a tervező pozíciója, létállapota kapcsán, majd az elszórt József Attila-i utalások lehetnek szembetűnőek, csakúgy, mint a zaláni életmű teljességét bepásztázó reminiscenciák kötettszerte. Ez utóbbi, a ciklusban szintén hagyományos eszköz most annyiban másképp működik, hogy egyetlen korábbi Zalán-szöveg sem épül be teljes terjedelmében a műbe, itt is széttagolt, motívumokra szétszalazott önidézésről beszélhetünk.

(Zalán Tibor: *Papírváros – Egy lassúdad regény, négy, szétszaggatva*. Kortárs, 2020)