

A nagyregény lehetőségei és lehetetlenségei

A halála óta eltelt másfél évtized nem tett rosszat Anthony Burgess megítélésének, hiszen a jelek szerint sem az irodalomtudomány, sem az olvasói köztudat nem feledkezett meg róla. Ez az időszak ugyanakkor arra is elég volt, hogy meginduljon valamiféle szelekciós mechanizmus, ez a hatalmas terjedelmű – és némiképp egyenetlen – életmű ugyanis a maga teljességében szinte befogadhatatlan. A *Földi hatalmak* – néhány más regénnyel, például a *Gépnarancssal* (1962), az *Enderbyvel* (1963–1984), a *Maláj trilógiával* (1956–1959) vagy az *M/F*-fel együtt – egyértelműen a maradandónak tűnő művek közé került; erre utal az is, hogy az angolszász könyvkiadásban folyamatosan jelen van, és legtöbb nyelvre lefordított Burgess-művek közé tartozik.

A *Földi hatalmak* már 1980-as megjelenésekor különleges helyet foglalt el az életműben, hiszen Burgesst sokan rendkívüli tehetségű írónak tekintették, aki mindaddig nem váltotta be a hozzá fűzött regényeket, s a reménykedők most joggal örvendezhettek: lám, végre megszületett egy regény, amely terjedelmében és ambíciójában egyaránt a „nagyságra” jelentette be igényét. Ez volt Burgess egyetlen könyve, amely versenyben volt a legrangosabb angol irodalmi kitüntetés, a Booker-díj elnyeréséért, ám végül a második helyre szorult Golding *Beavatás* című regénye mögött.

A regény jelentőségét hamar felismerte a kritika, a tekintetben azonban, hogy voltaképpen miféle regény is a *Földi hatalmak*, már jóval kisebb az egyetértés. Voltak, akik a posztmodern, kísérleti kitérők után a Bennett és Galsworthy regényeit idéző realizmushoz való visszatalálást látták benne (például Allan Massie), mások viszont a regény metafikciós, posztmodern sajátosságait hangsúlyozták, és a posztmodern történelmi regények között helyezték el. Az eltérő vélekedések mintha magának a regénynek a kettősségét jeleznék: a *Földi hatalmak* épp azért lehet kulcsregény Burgess művészetében (s talán szélesebb értelemben is), mert nem nyíltan kísérleti regény, mégis olvasható posztmo-

dern szöveggént. Ennek oka elsősorban történelemszemlélete – s ezen a ponton a regény szorososan kapcsolódik Burgess más regényeihez, például a *Napoleon-szimfóniához* (1974) vagy a későbbi *Ócskavashoz* (*Any Old Iron*, 1988) és *A világ-híradó végéhez* (*End of the World News*, 1982) is.

A *Földi hatalmak* mindenféleképpen arra jelenti be az igényét, hogy a huszadik század nagyregénye legyen. A tablószerűséget és enciklopédikusságot jelzi, hogy Toomey az évtizedek során mind az öt kontinenst bejárja, és a század jellegzetes helyszínein fordul meg: „véletlenül” épp ott van a húszas évek párizsi művészvilágában, az alkoholtilalom Amerikájában, a harmincas évek Hollywoodjában és faszálódó Berlinében; a második világháború kitörése Ausztriában éri, s egész életén át közelről figyeli a katolikus egyház huszadik századi történelmének eseményeit. A regény ugyanakkor ennek az ambíciónak a törvényszerű kudarcát, a század történéseinek totalizálhatatlanságát is dramatizálja, sokféle módon kérdőjelezve meg saját igényeit az egységesítő látásmódra, például úgy, hogy mindvégig ravaszul keveri a valóságos történelmi utalásokat a fiktív mozzanatokkal, s ezáltal – mivel mind a valóságos, mind a nyíltan fiktív utalások egyetemes jelentőségű eseményekre vonatkoznak – afféle alternatív, a „valóságosnak” nevezett történelemmel sajátos szöveget bezáró apokrif krónikát kapunk: a huszadik század egy lehetséges történetét, amely azonban számtalan dolgot képes elmondani a század történéseiről. Ismerős huszadik századról olvasunk, csak épp a katolikus egyház története – és még néhány apróság – alakult másképpen. XVII. Gergely pápa természetesen nem létezett, és így nem is forgathatta fel fenekestül a katolikus egyház és a huszadik századi világ viszonyát. Nem volt Jakob Strehler nevű Nobel-díjas osztrák író (az ő alakja különösen hitelesnek tűnik; 1935-ben, Strehler kitüntetésének idején nem osztották ki a díjat), Heinrich Himmler életét pedig nyilvánvalóan nem menthette meg az elbeszélő egy berlini filmfesztiválon; és még számtalan más kisebb-nagyobb esemény nem történt, nem történhetett úgy, ahogyan Toomey elbeszéli.

A valóságsszintek elkülönítését tovább nehezíti, hogy Toomey bevallottan megbízhatatlan elbeszélő, aki maga is elismeri, hogy gyakran képzelete segítségével tölti ki emlé-

kezetének hézagait, és a regény végén a szöveg olykor nem emlékszik arra, ami korábban történt. Ráadásul a regényszöveg néhány gondosan elhelyezett ténybeli tévedést is tartalmaz (például Kafka regénycímének, *A kastély*nak helytelen német névelőt ad), és ilyenkor még abban sem lehetünk biztosak, hogy a tévedés kié. Az első recenziók szemére is vetettek Burgessnek bizonyos tárgyi tévedéseket, bár ő önéletrajzában egyértelműen Toomey-nak tulajdonítja a bakikat; más kérdés, hogy olvasó legyen a talpán, aki ezeket kiszúrja, például azt a jellegzetes apróságot, amely egyszersem az apokrif fokozataival is játszik. Toomey váltig állítja, hogy szexuális beavatása Dublinban történt, mégpedig azon a nevezetes napon, amelyen Joyce *Ulyssese* is játszódik, csábítója pedig nem volt más, mint az AE álneven ismeretes író, George Russell, aki Joyce regényének tanúsága szerint azokban az órákban épp a dublini könyvtárban bölcsekedett. Burgess regénye tehát egy olyan fiktív mű tényszerűségével szemben állítja fel saját fiktív verzióját, amelynek adatai a Joyce-kultusz révén a tények státusára emelkedtek: „Az *Ulysses* olyan bombabiztos alibivel szolgált Russellnek – mondja Toomey –, amelyet semmiféle, a történelmi tényekre való hivatkozás nem kezdhet ki.”

A totalizáló igény aláásásának másik módja az elbeszélő személyének, nézőpontjának és hangjának megválasztása. A regény az évszázaddal nagyjából egyidős író, Kenneth Marchal Toomey önéletrajza, amely azért válhat a század sajátos szemszögből előadott krónikájává, mert a homoszexuális, a katolikus egyházat épp homoszexualitása miatt elhagyni kényszerülő Toomey – szándéka ellenére – többször is a történelmi események középpontjába kerül (elsősorban a pápai családdal való rokonsága révén, de máskor is, például amikor ki akarja menteni Strehlert a nácik által megszállt Ausztriából).

Az elbeszélő alakjával kapcsolatban több kérdés is felvetődik. Elsőként talán az, hogy Toomey vajon mennyiben Burgess önarcképe. Noha életének számos eseménye párhuzamos a szerzőével (anyja az első világháborút követő Spanyolnában esik áldozatul; jár Malájföldön; belekóstol az amerikai filmipar és felsőoktatás világába; életének jelentős részét a Földközi-tenger vidékén tölti), Toomey nem önélet-

rajzi ihletésű szereplő, és nemcsak homoszexualitása miatt. Az egész életút el van csúsztatva, pontosabban előre van hozva két évtizeddel, amiből egyébként az is következik, hogy a Toomey által felidézett műltarabok, a magas és populáris kultúrára történő, tudatosan halmozott utalások – legalábbis a regény első felében – nem Burgess személyes emlékei, hanem gondos történeti kutatások eredményei. Az elbeszélő alakját ebből a szempontból talán akkor érthetjük meg legjobban, ha beillesztjük Burgess saját művészi önmeghatározását célzó és önmitizáló kísérleteinek kontextusába.

Burgess talán minden más jelentős huszadik századi írónál több művészregényt írt, és a *Földi hatalmak* is ebbe a műfajba tartozik: csak úgy hemzsegek benne a művészlét különféle alternatíváit képviselő kitalált és valóságos művészfigurák. Toomey húga, Hortense szobrászművészé válik; öccse, Tom Toomey ugyan a populáris kultúra képviselője (színpadi komikus), a regényben mégis afféle szentként jelenik meg (szereplőként szinte teljesen hiányzik a könyvből, de nem véletlen, hogy az utolsó fejezet épp az ő hanglemezeről felidézett monológjaival zárul). Hortense férje, Domenico Campanati zeneszerző, aki Toomey-hoz hasonlóan vívódik a magas művészet és önmaga áruba bocsátása között (avantgárd komponistából hollywoodi filmzeneíró lesz); a regény számos pontján visszatér Val Wrigley, a költő, és Jakob Strehler, a nagy író, akik Toomey-énál autentikusabb művészlétformát valósítanak meg; mellettük pedig hosszabb-rövidebb időre feltűnik Henry James, Rilke, James Joyce, E. M. Forster, Ezra Pound, Kipling, Gertrude Stein, Chaplin, Thomas Mann, Wells, Hemingway, Huxley, Maugham, Hesse, Ford Madox Ford, és még sok más irodalmi és politikai híresség (Toomey – különösen a regény első felében – előszeretettel potyogtatja el az általa személyesen ismert hírességek neveit).

A középpontban azonban a nagyszerűen megformált elbeszélő, Kenneth Marchal Toomey áll – és éppen ebben rejlik a mű egyik legkülönösebb vonása: a *Földi hatalmak* olyan művészregény, amelynek elbeszélő-főszereplője egy meglehetősen gyatra, de legalábbis középszerű író (a kritika legtöbbször William Somerset Maugham alakját emlegeti lehetséges forrásként). Toomey közönségsikert, hírnevet és

gazdagságot szerzett, de saját magának sincsenek illúziói közhelyes művészetének státusát illetően. Burgess művész-mítoszának ellentétes összetevői közül ő a sikeres, piacra dolgozó mesterember típusát képviseli (ellenpontjai a regényben James Joyce, Strehler és Toomey öccse, a színpadi humorista); Toomey önmeghatározása ugyanakkor jóval problematikusabb ennél, hiszen bizonyos szempontból az elitkultúra művészetvallásának képviselője. Az ellentétes művészetfelfogások összetevői mindvégig keveredtek Burgess művészi önmeghatározásában, folyamatosan változó arányban, és Toomey alakja ekként az önvizsgálat eszköze is lehetett. Toomey egyrészt pontosan tisztában van önmaga középszerűségével, másrészt viszont azzal verte meg a sors, hogy éles szemmel felismeri a nagy művészetet, akkor is, ha az másé, életvitelében pedig kíméletlen öndiagnózis ellenére a modernizmus elitista művészeteszményét képviseli. Az elbeszélő a regény számos pontján kerül olyan helyzetbe, hogy művészetét és ismertségét valamely - többnyire nemes - cél szolgálatába állíthatná (a leszbikus író, Radclyffe Hall könyvének bírósági tárgyalása, az amerikai alkoholtilalom elleni küzdelem stb.), ám ő ilyenkor arisztokratikusan elzárkózik, és a művészet öntörvényűségére hivatkozva nemet mond. A magas művészet mint *tiszta* művészet ellentéte tehát alapvetően a propaganda (a regény számtalan példát vonultat fel, a náci és szovjet agitprop-filmektől a radikális fekete esztétika képződményeiig), s ebben az értelemben Toomey önmagát tiszta művésznek tekinti. Toomey saját műveit is gyakran sajátítják ki valamilyen propagandisztikus cél szolgálatában, például az egyik regényéből készült német filmváltozatban vagy a korai művén alapuló homoszexuális pornófilmben, de ugyanezt teszi Domenico Campanati is, aki Toomey tudta nélkül megcsónkítja a Szent Miklósról írt opera librettóját. A propagandával (vagyis a külső szempontnak való alárendeléssel) szembeállítva még a Toomey-féle viszonylag igényes szórakoztató művészet is tisztának minősül.

Toomey a legtipikusabb Burgess-hősök közé tartozik abban a tekintetben, hogy a büntudat megtettesítője. Művészi önazonosságának ellentmondásossága nagyrészt abbéli büntudatából ered, hogy ő nem lehet James Joyce, hogy

habitusa és tehetségének korlátai kívülrekesztik a magas művészet körén. Büntudatát tovább fokozza az a tény, hogy más szempontból is határfigura: szexuális önazonossága konformizmusa ellenére kényszerű másságba taszítja, hiszen homoszexuális egy homofób világban. Mivel képtelen összeegyeztetni vallásos hitét saját természetével, kilép az egyházból, de úgy, hogy ezzel állandó büntudatra kárhoztatja magát, kilépése ugyanis nem saját másságának elfogadása és a vallás elutasítása, hanem bűnként, megfosztottságként megélt homoszexualitásának következménye: kirekesztettnek és büntudatosnak érzi magát. „Az én sorsom az, hogy olyan vágyban éljek, amelyet mind az egyház, mind az állam elítél, és hogy keserűen szerzett gazdagság legyen az osztályrészem, amelyre úgy teszek szert, hogy alantas portékámmal látom el a rászorulókat.” Szexuális önazonosságában így művészi önmeghatározásának szerkezete ismétlődik meg: nem tudja igazán elfogadni azt, ami, s büntudatot érez azért, hogy nem képes „odabent” lenni (az egyházban, a magas művészetben és a heteroszexuálisok táborában). Sajátos módon – ezért olyan sikeres Toomey alakja – épp többszörös inautentikusságának következtében tesz szert némi autentikusságra, hiszen a büntudat Burgessnél a művészlét nélkülözhetetlen eleme.

A *Földi hatalmak* legnagyobb „művészi” nehézsége az elbeszélő megválasztásának következménye: mivel egyes szám első személyű elbeszélésről van szó, a szöveg csak Toomey bevallottan korlátozott tehetségével élhet, vagyis csak annyira lehet művészileg „jó”, amennyire Toomey tehetségéből telik. Ami valóban összeköti az elbeszélőt a szerzővel, az a „szavak csodálatos élete”, a nyelv és az etimológia iránti szenvedélyes érdeklődésük. Toomey a nyelv szerelmese, és mégis képtelen valódi nyelv művésszé válni (a regény egyik legmulatságosabb fejezete a teremtés könyvének homoerotikus apokrif átírata, Toomey-nak a magas művészet meghódítására tett egyetlen kísérlete, amelynek közlését Ford Madox Ford gúnyosan utasítja vissza). Toomey nyelvi leleményeskedése néha pedantériához vezet, de Burgess olykor engedélyezi neki a valódi szellemesség és költőiség megváltó pillanatait is. Az elbeszélő hang összességében cinizmus és érzelgősség klisékre hajlamos keveréke,

egy pedáns és kissé hiú tollforgató színpadias önvallomása, amelyben sajátosan keveredik a valódi és a művi pátosz: úgy tűnik, Toomey akkor ír a legjobban, amikor valódi – bevallott vagy elfojtott – érzelmek és szenvedélyek irányítják: a könyv legemlékezetesebb részei hűgáról, Hortense-ról és a Malájföldön töltött időszakról szólnak. A regény ekként mindvégig két hangon beszél, hiszen Burgessnek egy közepes író „mögül”, illetve a közepes író hangján „keresztül” kell érzékeltetnie a közte és Toomey között lévő különbséget. Ez a stratégia különösen a regény első kétharmadában érvényesül sikeresen, amikor az egyes fejezetek szinte Toomey tudta nélkül alakítanak ki belső motivikus sorokat.

Toomey tehát művészi önazonosságában egyszerre hiteles, gyáva és megalkuvó. Másfelől viszont Carlo Campanatival (vagyis Gergely pápával) szemben mégis az ő emberképe és történelemszemlélete tűnik hitelesebbnek és realizistikusabbnak (s mellesleg a katolikus dogmához közelebb állónak). Ez a kérdés már átvezet a regény enciklopédikusságának másik összetevőjéhez: a *Földi hatalmak* nemcsak a művészlét szempontjából számít összegzésnek, hiszen Burgess minden kedvelt témája és helyszíne megjelenik benne, sőt, afféle életművön belüli metafikciós játék révén valószínűleg minden korábbi Burgess-regényre utal. A regény emellett gondolati szempontból is az összegzés szándékával készült: a Burgesst foglalkoztató filozófiai és teológiai kérdések is mind jelen vannak benne. Toomey egyszerre középonti és marginális élete húga házassága révén összefonódik a Campanati családdal, amelyből az 1958-ban megválasztott XVII. Gergely pápa származik, és Toomey visszaemlékezéseinek épp az a konkrét kiváltó oka, hogy Carlo Campanati egy csodatételéről kellene számot adnia, amelynek ő volt az egyetlen ismert szemtanúja. A csodatétel kegyetlen iróniája – és az egész regény központi iróniája –, hogy az egyik chicagói kórházban a harmincas években az imádság erejével meggyógyított halálos beteg kisfiúból tömeggyilkos vallási fanatikus és szektavezér lesz, akinek áldozatai között van Toomey – és a pápa – egyik rokona is.

A regény legemlékezetesebb figurája – bár a nyelvi sajátosságai révén, dickensi módon jellemzett mellékszereplők között rengeteg telitalálat van – Carlo Campanati, azaz

Gergely pápa, akinek alakját Burgess részben XXIII. János pápáról szerzett benyomásai alapján mintázta, de legalább ugyanolyan fontos egy irodalmi előkép is, amelyet a regény kritikusai nem említenek – ahogy maga Campanati (Gergely pápa) sem, amikor elsorolja a korábbi Gergely pápákat, hogy névválasztását megindokolja: Nagy Gregorius pápáról, Thomas Mann *A kiválasztott* című regényének főszereplőjéről van szó. Számos apró utalás erősíti a hasonlóságot: Gregorius pápa is küzdött a pelagiánus és manicheista eretnek tanok ellen; egyik híres döntésében kijelentette, hogy fattyú is lehet püspök (Carlóról a regény során kiderül, hogy ő is törvénytelen gyerek). Carlo általános engedékenysége, liberalizmusa is Gregoriusra emlékeztet: engedélyezi, hogy többnejű muzulmánok is megkeresztelkedhessenek, hogy pogány vidékeken az emberek a korábban megszokott templomaikban és rítusokkal imádják istent (ami a regényben újabb kegyetlen tragikus és ironikus fejleményekhez vezet). Talán még Toomey elődje is megvan Thomas Mann regényében, a pápával rokonságban álló művész, a festő Penkhart, akinek művészi előmenetelére előnyösen hatott az előkelő rokonság. A Thomas Mann-párhuzam, amely aligha lehet véletlen egybeesés, illeszkedik a regény egyéb kölcsönzéseibe – Campanati csodájának tragikus iróniája például Anatole France *Nagy Szent Miklós csodája* című elbeszélésének szerkezetét ismétli meg, csak éppen a regény ez utóbbi párhuzamra nyíltan utal. Igaz, az eset épp a plágizálás gyanújával áll összefüggésben, Domenico Campanati és Toomey operája ugyanis, amely a legendát dolgozza fel, nem ismeri el adósságát Anatole France felé.

A könyvnek a katolikus családba született, de magát vallástalannak mondó Burgess eredetileg „a levegőbeli hatalmasságok fejedelme” címet szánta, Hobbes, pontosabban az Újtestamentum után, amely a Sátánt nevezi így. Vagyis a *Földi hatalmak* alapkérdése a gonosz, a metafizikai értelemben vett rossz mibenléte, illetve a gonoszról és a rosszról való teológiai és metafizikai beszéd relevanciája a huszadik században. A regény ebben a tekintetben is olyan kérdést feszeget, amely Burgess egész életművén végigvonult. Sokan és joggal emlegetik Burgess manicheizmusát, hiszen a világot „duoverzumként” látja, amelyben kétféle erő vagy hatalom

feszül egymásnak. Noha Burgess maga is manicheistának minősítette saját világszemléletét, ez mégis legfeljebb metaforikus értelemben lehet igaz, a manicheizmus ugyanis bizonyos tekintetben leveszi a felelősséget az emberről, hiszen – ahogy Rüdiger Safranski írja – az emberi tevékenységet két egyenlő erejű, transzcendens hatalom időtlen harcának kontextusában képzelel el, pontosabban a fizikai világra egyértelműen a gonosz birodalmaként tekint, ahová Isten fényének csak néhány szikrája volt képes befurakodni. Burgessnél azonban nem létezik kétségbevonhatatlan metafizikai valóságszint, sokkal inkább a kettősség mint a létet meghatározó alapvető – és többféle tartalommal is megtölthető – forma elvét hirdeti. Burgess manicheizmusa, ahogy egyik elemzője, Samuel Coale írta, alapvetően azt az antropológiai és lélektani természetű belátást jelenti, hogy nem léteznek tiszta és egyértelmű, belső ellentmondások nélküli dolgok és jelenségek, s hogy a teremtett világban nem lehetséges az ellentétek szintézise.

Úgy tűnik, Burgess szerint a katolikus szubjektumfelfogás egész egyszerűen realistább, mint a liberalizmus racionális és optimista emberképe. „Az emberek, ha rajtuk áll, inkább a rosszat választják, mint a jót. Ez olyasmi, amire a tapasztalat tanított meg. A teológiai kifejezéseket csak jobb híján használom” – mondja *Tremor* (*Tremor of Intent*) című regényének hőse, és megállapítása a *Földi hatalmakra* is érvényes. A regény mindvégig ott tétovázik a transzcendencia elfogadásának küszöbén, de a gesztus nem történik, nem történhet meg. A haláltáborban tett látogatás a *Tremorban* és a *Földi hatalmakban* is a Gonosz látomása – de fontos, hogy az ágostoni értelemben vett rosszról van szó, vagyis a rossz se nem kiküszöbölhető hiba, mint a Burgess által szintén sokat emlegetett és bírált pelagiánus felfogásban, sem pedig a transzcendens ördögi hatalom mesterkedése, mint a manicheista eretnekségben: forrása egyértelműen az emberi természetben rejlik. Az emberi tényező még akkor is kiiktathatatlan, amikor – legerőteljesebben a Malájföldön játszódó részben – a gonosz erők forrása természetfölöttinek tűnik. Teológiai szempontból ez a legfontosabb témája a regénynek, amelynek ebből a szempontból fő ironiája az, hogy a fiktív reformpápa pelagiánus és manicheista eretneksé-

gekkel kokettál, aminek tragikus következményei lesznek, miközben az ágostoni ortodoxiát épp a katolikus egyházat homoszexualitása miatt még fiatalon elhagyni kényszerülő író-elbeszélő képviseli. Carlo Campanati, akit – a regény fikatív világában – XVII. Gergely néven választanak pápává 1958-ban, papi karrierjének kezdetén sikeres ördögűzőként hívja fel magára a klérus figyelmét, s az ördögűzés rítusa önmagában a rossz kivetítését, külsődlegességét jelenti; olyasmi az, amit a megfelelő módszerekkel egyszerűen el lehet távolítani az emberből. Miközben a pápa a marxizmussal kacérkodik, Toomey komorabb víziójában egyre egyértelműbb, hogy minden rossz forrása és okozója az ember. Toomey hivatalosan nem vallásos ugyan, emberképe mégis leginkább valami vallás utáni ágostoni filozófia, amely törvényszerűen pesszimista, hiszen a kegyelem eszméjét, a megváltás ajándékát nélkülöző ágostoni szemlélet valóban nem reménykedhet semmiben. Amikor Toomey Buchenwaldban jár, Carlo Campanati hamis víziójával állítja szembe saját tapasztalatát: „Azt akartam, hogy Carlo is ott legyen velem, hadd szagolja a velünk született emberi gonoszság érett gorgonzolabűzét [a gorgonzolai illetőségű Campanati család a sajtógyártásból szerezte vagyonát], és ha meri, mondja ki, hogy az emberi faj Isten teremtménye, tehát eredendően jó. Tudja, uram, én jó vagyok, az ördög csináltatta velem az egészet. Az ember nem Isten teremtménye, ebben biztos voltam. De csak Isten a megmondhatója, milyen fertelmes, gennyedző trágyadomb mélyéről bújtunk elő.” Burgess regényében mind a vallás, mind a racionalitás (a pszichoanalízis és az antropológia) kísérletei kudarcot vallanak az alapvető irracionális szemben.

A *Földi hatalmak* ekként meglehetősen sötét képet rajzol az emberről való beszéd lehetőségeiről a huszadik század tapasztalainak fényében. A regény zárolata mégis valami feloldás, de legalábbis megnyugvás lehetőségét sejteti a hazatérés motívumával: az Angliába hazatérő Toomey és Hortense boldogtalan és kietlen életük végén sikeresen illeszkednek bele az angol vidéki élet viszonylagos normalitásába. A helybéli gyógynövénynevek felsorolása a zárófejezetben ahhoz hasonló pillanat, mint amikor Orwell korai regényében, a *Légszomj*-ban az elbeszélő az angol édes vízi halak neveit so-

rolja fel, mögójük gondolva az angol vidékiség megtartó életformájának egészét, amelynek közegében a fasizmus is parodizálható abszurditássá válik (mint Tom Toomey régi hanglemezén). Ez a minden tekintetben európai, sőt globális regény tehát a hazatérés szelíd gesztusával zárul.

Bényei Tamás