

Bényei Tamás

Noli me tangere

(Anne Enright: *A gyászoló gyülekezet*.

Ford.: Mesterházi Mónika, Gondolat, 2008)



Nem könnyű megszeretni Anne Enright Booker-díjas regényét, de ha az ember egyszer elkapja a fonalat (velem ez nagyjából a könyv egyharmadánál, aztán véglegesen a könyv felénél történt meg), akkor a szöveg és az abban megidézett töredékes, sebzett világ épp töredékességénél, sebzettségénél fogva végérvényesen magába szippantja az olvasót. Nem könnyű megszeretni, mert nem könnyű megszokni, mert nem engedi, hogy otthonosan érezzük magunkat benne, hogy koherens világot és történetet állítsunk össze a felidézett mozaikda-

rabkákból. És azért sem könnyű megszeretni, mert iszonyúan, néhol szinte elviselhetetlenül kegyetlen és őszinte módon ír a testről, a szexualitásról, az anyaságról és arról, amit az angol eredeti kétértelmű módon úgy nevez: *the wound of the family*, vagyis „a család sebe”. (243) A birtokos szerkezet kétértelműsége egyrészt családon, a család szövetén ejtett sebet sugall, másrészt viszont azt a sebet is jelenti amelyet a családhoz tartozás, a családban létezés ejt az emberen. A regényben minden más ezen a seben keresztül értelmeződik.

I.

A gyászoló gyülekezet egy negyven felé közeledő, látszólag kiegyensúlyozott házasságban élő, kétgyermekes ír nő, Veronica Hegarty néhol kusza, néhol lírai, néhol hétköznapi feljegyzéseinek sorozata, amelyeknek középpontjában Veronica bátyjának, Liamnek az öngyilkossága, temetése és búcsúztatása áll. A tizenkét testvér közül azok kilencen, akik még élnek, visszatérnek a dublini szülői házhoz, hogy legalább részben együtt töltsék a gyász különös időszakát, amelyben a halott még nincs teljesen odaát, a gyászolók pedig nincsenek teljesen ideát. Azt az időszakot, amikor az élők világába a frissen ejtett seben keresztül beáramlanak a holtak kísértetei, hogy néma jelenlétükkel elmondják, amit életükben nem tudtak vagy nem akartak elmondani. Veronica gyászában keveredik a megdöbbenés, a bűntudat és a célpontot kereső harag; a Liam halála utáni összeroppanás egyben Veronica saját jelenével, múltjával, gyermeké, testvéri, női és anyai identitásának válságával való szembenézés is. Veronica és Liam sorsa ugyanis titkos, víz alatti módokon összefonódik;

már önmagában az a tény is megmagyarázhatná közelségüket, hogy alig egy év választotta el őket egymástól, hogy rengeteg időt töltöttek együtt (például anyai nagyanjuk házában, ahová anyjuk depressziós időszakában száműzték őket), hogy egyszerre kamaszodtak; itt azonban ennél többről, mélyebb és veszélyesebb közelségről van szó.

Ennek a kapcsolatnak a felfejtéséhez a testvérek sokasága adja a közeget. Veronica és Liam viszonya főként a testvérekhez való viszonyukhoz képest alakul. A regény egyik legérdekesebb vonása, hogy ebben a családról, a család sebérol szóló szövegben az anya és az apa alakja meglehetősen elmosódott; mintha a testvérek egy bizonyos létszám fölött saját, öntörvényű világot hoznának létre, amelynek hátterében nemcsak a külvilág tűnik fakónak és távolinak, de a szülők is tétova árnyak csupán. Különösen kegyetlen az anya ábrázolása: körvonalak nélküli, passzív húsdarab, amelyből egymás után bújnak elő a gyerekek, s amely (szinte nem is személy) meg sem ismeri a hozzá látogató Veronicát. A méhkirálynő-anyánál, akinek nincs is saját története, sokkal színesebb és határozottabb körvonalakkal rendelkező figura Ada Merriman, az anyai nagyanja; Veronica elbeszéléséből az tűnik ki, hogy ami velük – Liammel és vele – történt, ahhoz az anyának nem sok köze van, annál inkább Adának.

Hasonlóan kegyetlen módon – de soha nem öncélú brutalitással – beszél a regény a testről és a szexualitásról. A regényben a test néha groteszk, néha ijesztő, de mindig esendő és „megélt” test. A váratlan, de mégis természetesnek ható hangnemváltások, a sokféle regiszternek a pusztá profszonalizmuson túlmutató keverése mind arra utal, hogy bár írószázi író, Enright mégis ezer szállal kötődik a kortárs angol nőirodalomhoz, ahhoz a nemzedékhez, amely – többek között Angela Carter,¹ A. S. Byatt és Jeanette Winterson felszabadító hatásának köszönhetően – már mindenről és minden hogyan mer írni; elsősorban a kilencvenes években induló három skót írónő, A. L. Kennedy, Janice Galloway és Ali Smith bátorsága, eredetisége idéződik fel az olvasóban, de említhetnénk Kate Atkinsont, Nicola Barkert, Jenny Diskit, Marina Warnert vagy Helen Simpsons is.² Ezek az írónők magától értetődő módon mernek kísérletek lenni, ha épp úgy tartja kedvük, és a legtermészetesebb módon írnak a férfi és női testről és szexualitásról: kegyetlenül, szellemesen, groteszkül (Enright regénye például a férfi test ábrázolásának olyan módozatait nyújtja, amelyeket legalábbis ez az olvasó a női tekintet kiváltságának tekint; például Charlie nagypapa fiatal teste [59] majd holtteste [61], vagy Veronica alvó férjének leírásai [73–74]).

¹ Enright is hallgatója volt annak az évtizedek óta működő, legendás hírű „creative writing” programnak, amelyben többek között Angela Carter is tanított, s amelynek végzettjei között olyan nevek találhatók, mint Kazuo Ishiguro vagy Rose Tremain.

² Enright írásmódjának felszabadultsága, eredetisége és változatossága a magyarul korábban megjelent elbeszéléskötetében is nyilvánvaló (*Hordozható Szűzmária*, Gondolat, 2007), akárcsak magyarul még nem olvasható kiváló regényeiben, amelyek közül elsősorban a két ikertestvér kapcsolatát elbeszélő *What Are You Like?* (2000) és a posztmodern történelmi regények sorába illő, részben a 19. századi Paraguayban játszódó *The Pleasure of Eliza Lynch* (2002) emelkedik ki.

Mivel a regény a gyász kontextusában íródik, a leírt testek gyakran holttestek, de az élő testek is magukon – és magukban – viselik a leendő holttest képét (például a szifiliszos férfi lemálló húsa [161], vagy a nagymama visszeres combja, amelyen a gyerek Veronica kapcsolja be a harisnyakötőt [92]). A gyász átmeneti időszakában a test valakiből valamivé válik („egy halott felé haladás, az egyáltalán nem haladás” [43]), megváltozik a rá vonatkozó névmások ternészeté: „És azt hiszem, ez valóban elképesztő. Ez a halottnézés. Mikor már távoztak, de még nem tűntek el. Mikor az ember nem egészen biztos benne, mit lát.” (63) A holttestben mintegy kettéhasad az a személy vagy valaki, aki a holttest *már* nem: egyrészt lemálló hússá válik, eljutva a csontok tisztaságáig (a csont a regény legkövetkezőtesebben és legváltozatosabban használt vezérmotívuma), másrészt viszont szimbólummá, a már távol lévő jelvé is változik. A holttest szimbólumként szakralizálódik, legalábbis ideiglenesen – addig, amíg a fizikai folyamatok lehetővé teszik, hogy a valamikori élő személy „képeként”, képmásaként jelenjen meg. Erre gondol Veronica, amikor felidézi halott nagypapját, „ezt az átmenetileg szent valamit”. (63)

Enright regényének erejét részben az adja, hogy – kihasználva a nyelv megnyílását, ami a gyász regiszterében végbemegy – a testiségről, a szexualitásról és a halálról szólva mindvégig *mindhárom testről* beszél: a világban ténykedő, érző-fájó-élvező testről, a csontokra rakódott húsról, amelynek élete igazából nem a testet lakó „valaki” személyes élete, és a testről mint érinthetetlen, szakrális szimbólumról. Erre utal a *Noli me tangere* motívum többszörös funkciójú szerepe: a mondat nemcsak groteszk módon jelenik meg, a perverz Mr. Nugent csúfnevét torzulva (a nagymama csak „Nolly May”-nek nevezi Mr. Nugentet, akinek keresztneve ráadásul Lamb, vagyis „Bárány”), hanem a Krisztus sebébe nyúló hitetlen Tamás (Veronica férje, Tom) – és a sebetet letörő Veronika – alakján keresztül ironiamentesen is. Kétféle test különbsége vágy és a szerelem különbségeként is megjelenik a gyerekeket zaklató perverz Mr. Nugent kapcsán: „valahol a fejében, valami istenverte csökönös részében azt képzelem, hogy a vágy és a szerelem azonos. Nem azonosak, de még csak kapcsolat sincs köztük. Amikor Nugent kívánta a bátyámat, a legkevésbé sem szerette őt.” (223)

II.

A test kettőssége, illetve hármassága a „holttest” egyszerre szakrális és biológiai közelségében válik érzékelhetővé, és a halott test közelsége teszi lehetővé Veronica számára is, hogy saját életét és azonosságát ennek jegyében gondolja át. Az átgondolás közege a gyászoló testvérek gyülekezetét jelenti, bár az angol cím (*gathering*) gazdag többértelműségét lehetetlen visszaadni. A szó nemcsak gyülekezetet, csoportosulást jelent, hanem „összegyűjtést”, „összeszedést” is. Veronica elbeszélésének középpontjában egyrészt valóban a testvérek gyászoló gyülekezete áll, másrészt viszont a szöveget a múlt (Liam múltja, saját múltja) összeszedésének kísérlete szervezi.

A magyar fordítás egyik önmagában nem túl jelentős pontatlansága a regény időszerkezetének egyik legfontosabb vonására hívja fel a figyelmet.³ Veronica és a férje, Tom, a lányait is magukkal viszik Liam búcsúztatására (Rebecca és Emily annyi idősök most, mint Veronica és Liam voltak, amikor a Veronica által felidézett események történtek). A lányok nem értik a temetést, nem akarnak ott lenni, egyébként sem szeretnék a megboldogultat (ahogy egyikük félig-meddig öntudatlan brutalitással megjegyzi). Rebecca egy ponton aztán mégis sírva fakad, mintegy részt kérve a gyászból. A magyar változatban az szerepel, hogy Rebecca azért sír, mert nem ért valamit (199). Az angol szövegből azonban egyértelmű, hogy Rebecca sírása is a gyász része: „az ölemben sír valami olyasmi miatt, amit nem is ért.” (200) Ez az apró példa kitűnően szemlélteti, hogy a regény a gyász patológikus szerkezetét nem kivételes pszichés rendellenességnek látja, hanem ez alapján gondolja el a szubjektivitás paradox és uralhatatlan logikáját, amely a regény szerkezetében is érezteti hatását.

Az olvasó sokáig nem igazán érti bizonyos jelenetek szerepét. Veronica többször, rögeszmés pontossággal idéz fel egy 1925-ös fantáziajelenetet, amikor anyai nagyanja, Ada Merriman először találkozott a sorsát meghatározó két férfival: Charlie Spillannel, akihez végül feleségül ment, és Lamb Nugenttel, aki később a főbérlőjük lett, és talán reménytelenül szerelmes volt belé egész életében. Veronica igazából semmit nem tud nagyanja múltjáról – csak annyit érez, hogy Liam életének félreisiklása valahol itt kezdődött, hogy Ada választása valamiképpen meghatározta Liam sorsát, miközben egyre kétségbeesetten kommentálja saját fikcionalizáló eljárását is: „Görbíthetem és hajlíthatom én őket [Adát és Nugentet] itt a papíron, ahogy csak akarjátok; kényszeríthetem őket, hogy viseljék el a legkülönfélébb huzavonákat, gyönyöröket, esztelenségeket, megaláztatásokat, megkönnyebbuléseket. A lehető legkegyetlenebb módon hajtogathatom és újraformázhatom őket, de itt cserbenhagy a bátorságom” (139–140; a magyar fordítás pontatlan).

Eleinte az is csak írói modorosságnak tűnik, hogy a Veronica gyermekkorából felidézett jelenetek jelentős része elmosódott és töredékes; a szöveg megfoszt bennünket a regényszerű koherenciától és pontosságtól. Az emlékek modalitása erősen feltételes módú: bevallottan sok bennünk a kitaláció, az egyes időpillanatok minduntalan összekeverednek, és Veronica számos helyen nem tudja vagy nem akarja kitölteni a hiányokat, illetve később korrigál egy-egy részletet. Az egyik legjobb példa az a kirándulás (112–117), amelyre nagyanjuk vitte el a három testvért (Liamet, Veronicát és Kittyt). A szöveg itt tele van esetlegességgel („talán”-okkal), feltételezésekkel, önkorrekciókkal és hézagokkal. Lassan kiderül, hogy a nagymama elmeagyógyintézetben élő fiát

³ Enright regényének nyelvi vibrálása, fényképszerű pontossága, és a sajátosan az angol nyelv szerkezeire épülő stilisztikai változatossága hihetetlenül nehéz feladat elé állította a fordítót. Mesterházi Mónika összességében elismerésre méltó munkát végzett, bár ebbe a fordításába a szokásosnál valamivel több pontatlanság csúszott be.

(az ő nagybátyjukat, Brendan) látogatja meg, de Veronica arra sem emlékszik, hogy ők, a gyerekek bementek-e az épületbe. A látogatás után „nyilván a tenger következett” (117), a kórház kapujánál pedig „nyilván elértük a buszt” (uo.). Harminc évvel később, Liam halála után Kittyvel újra elmennek ugyanoda; látják azt, amit korábban nem láttak, nem értettek; meggyászolják azt (Brendan bácsit), akit korábban nem gyászoltak meg.

A regény szerkezetének kulcsát ezek a pillanatok adják: amikor nem értjük, amit látunk, mégis reagálunk rá valahogy: sírással, felejtéssel, dührohammal. Rebecca nem érti, miért fakad sírva a halottbúcsúztatáson, nyilvánvalóan nem a halottat siratja, de épp azért sír, mert valahol megértett valamit. Kettéválik: egyik része sír és ért, a másik nem sír és értetlen, de értetlensége belső értetlenségé válik: önmaga síró és értő részét nem érti. Veronica összegyűjti múltjának darabkáit (amelyek Liam múltjának darabkái is), miközben le is bontja a szilárdnak tűnő múltdarabokat: rájön, hogy az alapokig kell leásnia, mert az, amit múltjaként tárol, fantáziaképek, összekevert és elmosódott emlékek koherenssé tett, de valójában zavaros gyűjteménye. „Kizárólag azokban a dolgokban vagyok biztos, amelyeket soha nem láttam.” (68)

A regény közepén értjük meg, hogy itt nem a posztmodern szövegalkotás újabb iskolapéldáját kapjuk, hanem valami mást, olyasmit, ami történetesen egybeesik a posztmodern történetmondás bizonyos sajátosságaival. Veronica és Liam élete azért fonódik össze rejtett és nehezen feldolgozható módon, mert összeköti őket egy közös trauma. Kilencéves korában – így emlékszik Veronica – Liamet szexuálisan zaklatta Lamb Nugent, nagyanyjuk régi udvarlója. A szöveg középpontjában a trauma pillanata, pontosabban a trauma túlexponált képe áll: „hiába tudom, hogy ez igazán megtörtént, fogalmam sincs, hogy a tudatomban az igazi képet őrzöm-e – azt a különös kinövést Mr. Nugent pénisz vége, a testek hídját a férfi és a fiú között. A képen túl sok a sárga fény, túl sok a hosszan elnyúló árnyék [...] Azt hiszem, hamis emlék lehet, mivel rettentő kuszaságon kell átverekednem magam, hogy elérjek hozzá, a fejemben. És azért is, mert elviselhetetlen.” (144)

Gyermekkori szexuális zaklatás mint a trauma forrása – első látásra már ez is közhelyesnek tűnhet. Enright regénye azonban nagyon eredeti módon kezeli mind a konkrét helyzetet, mind a trauma és a személyiség kapcsolatát. Egyrészt Liam traumája Veronicába is áthelyeződik és fordítva; a halottvirrasztás jelenetében, amikor Veronica a régi iratok között turkál, előhívva ezzel a családi kísérteteket, felvillan benne, hogy a zaklatás valójában talán vele történt meg, vagy talán mindkettőjükkel; talán a saját traumatikus emlékét helyezte át Liam életébe, s ha így van, talán a Liam félresiklása miatt büntudata is oktalan. A kísértetek hatására felidéződő különös emlékkép, amelyen ő maga Mr. Nugent fajtalankodásának áldozata, nem ad választ a kérdésekre: a kép „azokból a szavakból áll össze, amelyek elbeszéltek” (221); az agynak olyan rekeszből származik, ahol „a szavak és a tettek összekeverednek” (az én angol kiadásomban nem a

mingled, vagyis „összekeveredett” szerepel, hanem a *mangled*, vagyis „szétmarcangolt”; ha ez a helyes változat, akkor a szavak és tettek szétmarcangolódásáról, roncsolódásáról van szó). A kép „a dolgok kezdetéről származik, nem tudom eldönteni, igaz-e. Azt sem tudom eldönteni, valóságos-e” (uo.). Végző soron azonban mindegy, hogy valóságos-e a kép, sőt, végző soron az is mindegy, hogy igaz-e, hiszen ha ennek a képnek az elfedésére, helyettesítésére épült fel a szubjektum egész szimbolikus világa, akkor a kép „ott van” és valódi, igazi hatást fejt ki: a dolgok kezdeténél van, ahol a tudatunkat megtöltő dolgok elkezdődnek és jelentéssel telítődnek. Ami igaz és ami valóságos, az a traumatikus szerkezet, amely nemcsak a Liam és Veronica közötti szoros kapcsolat hátterére ad magyarázatot, de az elmosódott, hézagos és folyamatosan korrigált emlékképek szerkezetére is. Nem az a fontos, hogy kivel történt, még csak az sem igazán fontos, hogy pontosan az a jelenet megtörténhetett-e egyáltalán, csak az, hogy valamikor történt valami rettenetes dolog, amelynek ők hárman voltak a szereplői, és ez a rettenetes dolog – amely elválaszthatatlan a rákapcsolódott emlékképektől, felejtésektől és hézagoktól – valamiképpen meghatározta a két gyerek életét.

Enright regénye – egyébként mély összhangban a pszichoanalízis belátásával – a traumát nem egyetlen sokkoló pillanatként képzelel el, amely, mivel nem tudunk rá kellőképpen reagálni, nem hajlandó múlttá válni, hanem a szubjektum alapszerkezeteként: olyan magként, amely köré a szubjektum mint szimbolikus struktúra kiépül (ahogy az igazgyöngy is valami oda nem illő szennyeződés köré rakódik le), s amely mindig az utólagos, megkésített megértettség szerkezeit táplálja. „Ránézek a gyerekeimre – írja Veronica –, és azt hiszem, az ember nyolcévesen már mindent tud. De lehet, hogy tévedek. Az ember nyolcévesen mindent tud, mégis el van rejtve előle, le van pecsételve, még hozzá úgy, hogy nyílást kell vágnunk önmagunkon, ha meg akarjuk tudni a módját.” (147) Liam halála – ami részben Veronica halála is, hisz legalábbis őbenne a kettőjük belső szimbolikus világa teljesen összefonódott – alkalom arra, hogy a gyógyuló nővér nyílást, sebet ejtsen önmagán: így, önmaga hitetlen Tamásává válva sem az igazságot fogja megtudni, csak azt, hogy az a bizonyos lepecsételt tudás miként van előle lepecsételve és elzárva. Ez nem tűnik soknak, de Enright könyörtelen világában ez a legtöbb, ami elérhető.

Mikola Gyöngyi

Az olvasás próbatételei és pillangó-effektusai

(Bán Zsófia: *Próbacsomagolás*. Kalligram, 2008)



„Én tökéletesen mentes vagyok ettől az érzéstől, nem szeretem és nem is becsülöm, noha az emberek, mintha csak kialakulták volna az árát, különös becsben tartják és tisztelik. Ebbe öltöztetik a bölcsességet, az erényt, lelkiismeretet; ostoba és ijesztő öltözék! A taljánok, találójában ennél, a gonoszsgot kerestették el róla. Mivel mindig ártalmas, mindig oktalan tulajdonság ez, s mivel mindig meghunyászkodó és gyáva, óvják tőle híveiket a sztoikusok

is” – írja Montaigne a búskomorságról (*De la tristesse*; Antal László fordítása; más fordításban szomorúság, úgy is mondhatnánk melankólia, mélabú vagy úgy, mai szóhasználattal, hogy depresszió). Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című grandiózus regény-folyamának egyik szereplője, Lippay-Lehr Ágost súlyos depresszióban szenved, melynek oka, hogy gyerekkorában eldobták maguktól, intézetbe adták őt a szülei, és önvészélyes melankóliájából – „Ágost különben is a búskomorság rendszeres időközökben visszatérő rohamaival küszködött” – sem a barátai, sem a szeretője, sem az anyja nem képesek kimozdítani, sőt egyre inkább szörnyeteget látnak benne, mint ahogy akként is viselkedik, regénybeli utolsó fellépéseként mint kommunista titkosügynök becsapja, szó nélkül elhagyja a feleségét. (Igaz, magát a házasságot is fedőműveletként találták ki a felettesei, amelybe természetesen a volt szerető, Gyöngyvér nem lett beavatva.)

Bán Zsófia a *Párhuzamos történeteket* elemző, nagyszerű kötetindító tanulmányában (*Az anatómia melankóliája*) pontról pontra egybeolvassa a regényt Nádas korábbi írásával, a *Mélabú* című esszéjével, s innen kölcsönzi a regény narrációját jellemző kifejezéseket is, vagyis hogy ezt a látás- és elbeszélésmódot „az érzés nélküli tudás”, a „rezzenéstelen tekintet” jellemzi. Bán Zsófia szerint Nádas eképpen megkonstruált narrációja radikális absztrakció eredménye. Formatervezés tehát, fikció, amely a

testről való beszéd új dimenzióit nyitja meg, a szenzualitás új nyelvét hozza létre: „Nádas regénye szó szerint a testté vált ige; a szó »megtestesülése«. Ez azonban csupán elfedi azt, ami valóban kimondhatatlan, és ilyen értelemben mindez nem más, mint a fragmentum, az anatómia melankóliája.” A test faggatása „az érzés nélküli tudás”, vagyis a személytelen, az objektivitásra törő tudás igényével és eszközeivel szükségképpen csak a fragmentumhoz képes eljutni, hiszen a „rezzenéstelen tekintet” nem tud szelektálni, nem tud értelmet konstruálni a részletek végtelen halmazában, és nem is célja a jelentésadás, sőt épp a jelentésvesztés folyamatait regisztrálja. Nádas narrátora Borges novellahőse, Ireneo Funesre emlékeztet, „Egy sokféle, pillanatnyi és valósággal tűrhetetlenül pontos világ magányos és éles megfigyelője”-re, aki „sötét kínvirágot tart a kezében, és annyit lát belőle, amennyit soha senki se látott, még ha reggeli szürkületől esti szürkületig nézte volna is egész életében.” (Benyhe János fordítása)

Az anatómia melankóliája, azaz a pusztá szenzualitás kudarcra ítéltettségének belátása az ember mibenlétének megismerésében a melankólia anatómiájához vezet: „az érzés nélküli tudás” koncepciójába eleve bele van kódolva a Másik megértésének lehetetlensége, hiszen az érzelmi tartomány súlyos zavarai, elfojtásai, avagy éppen hiánya nem hagyja érintetlenül az értelmesség dimenzióját sem. Az apagyilkosság gondolatától megszállt (a nyomozó szerint súlyosan neurotikus) Döhring jellemzése az „érzés nélküli tudás” absztrakciójának (és csapdájának) egyik mintázata is lehet: „Érzéseit csupán azért engedte közel az eszéhez, hogy elméje minduntalan lebírja a lelke nyűgét.” Döhring szerint a társkeresés öncsalás, az ember eleve társtalan lény, „neki nem hiányzik senki, nagyon jól megvan önmagával, így aztán nincsen kit kínoznia és gyűlölnie”. Ám stratégiáját romba dönti egy véletlen, a csupasz emberek látványa a Berlin melletti tó partján: „Életében először fedezte föl önmagában az örökös, a javíthatatlan, a gyűlöletes tettetőt, akit a szülei megvetett, s amiért annyira neheztelt rájuk, hogy nem tudott velük többé szót váltani.” Döhring a jelek szerint gyilkossá válik, de legalábbis beleőrül a vágyba, hogy elkövesse a gyilkosságot, s mindenáron le akarja leplezni magát a nyomozó előtt.

A melankóliának és a „gonoszsgnak” eredendő rokonsága, párhuzamossága, a melankólia mint destabilizáló, destruktív erő ebben a történetben is megjelenik – igaz, Bán Zsófia esszéjében a melankóliának ez az összefüggése nem kap hangsúlyt. Értékelése szerint „*A Párhuzamos történetek* [...] arról szól, hogy mi az, ami nem jelenik meg a magyar irodalomban; [...] Ezek közé tartozik többek között a Horthy-korszak, a II. világháborúban való részvétel, a holokauszt, a test, a szexualitás, illetve ezek nyelvezete, az eugenika, az 56-os forradalom, a német kultúrához, történelemhez való viszony, a magyarországi németajkúak, a cigányok, a zsidók története, és így tovább.” Értelmezésében a regény „a magyar irodalom és a magyar olvasók beavatását, azaz nagykorúsítását hajtja végre.” Mindehhez azt tennem hozzá, hogy a történelmi emlékezetnek nem valamiféle összefüggő víziójával