

meg. Világos, hogy a szerző Houellebecq egyszerre űz gúnyt a kortárs képzőművészeti piac szeszélyes és burzsoá ökonómiájából, ugyanakkor egy paradox gesztussal mégis ennek médiumát hívja segítségül, hogy a jelenre, sőt hogy saját irodalmiságára reflektáljon. Az ironikus gesztus nyilvánvaló és jól működik: „A nyugdíjasotthonnak van könyvtára, ott olvastam [Houellebecq] két regényét. Szerintem jó író. Nagyon kellemes olvasni, és elég találó képes fest a társadalomról” – mondja a szerzőről Jed apja. (20) Ismételen nem véletlen, hogy Houellebecq művei éppen egy nyugdíjasotthonban bukkannak fel; a lényeges azonban, hogy az apa sommás ítélete üres maradna, ha Houellebecq nem mozgósítaná a nem-irodalmi megszólalási módok közül a képzőművészeti problematikát, amelynek köszönhetően maga az irodalmiság kérdése is differenciálhatóvá válik, hiszen mit is jelent az pontosan, hogy Houellebecq találó *képet fest?* Mindenesetre a regény narratíváját egyedül a vizualitás működtetése emeli ki abból a hétköznapiságból, amelybe egyébként a főszereplő története annak érzelmi töltete (üressége) révén tartozna. A kezdeti Michelin-térképek fotózása után (innen a könyv címe, illetve az ahhoz kapcsolódó állítás: „A térkép érdekesebb, mint a táj” (67), ráadásul az önreferencialitás paranoiája már itt elkezdődik: *Michelin*) Jed freskószerű, hatalmas műveket alkot, továbbá „mindennapi mesterségekről” készít fotósorozatot. Életművét végül a növények filmezése után az elektronikai pusztulás formáinak megörökítésével zárja le: „Legmegejtőbb képei a kiszuperált alaplapokról készült felvételek, amelyeken az alaplapok holmi futurista citadellákra hasonlítanak.” (354) Az egészalakos festmények testközeli leírása után csak találgatni lehet, hogy a sósavval szétmaratott alaplapokon tulajdonképpen mi olyan megejtő.

A regény legfontosabb *képe* azonban magát Houellebecqet ábrázolja, mégpedig többszörös értelemben. Jed portrét készít a regénybeli íróról, akit – mint később kiderül – éppen ezért a festményért – vagyis a *portré portréjéért* – fognak meggyilkolni. A gyilkosság brutalitása és rituális jellege az elkövető – egy pszichopata műgyűjtő orvos – szempontjából kettős funkciót tölt be: egyrészt eltereli a figyelmet arról, hogy itt valójában közönséges rablás történt (az író otthonából egyedül a festmény tűnik el, amiről a rendőröknek egészen addig tudomásuk sincs, míg be nem vonják a nyomozásba Jedet), másrészt pedig műélvezőből rövid időre amatőr művésszé avanszál: a gyilkosság következményeképpen ugyanis a tetthely maga is vászonná változik, amelyen kollázszerűen kerülnek szét a néhai író – „elég találó képet fest a társadalomról” – zsigerei. Nem véletlen, hogy az erről készült fotókat tanulmányozva (mikor még nem tudja, mit is lát valójában), Jed így szól: „Érdekes [...] Azt mondanám, hogy Pollock. De olyan Pollock, aki előnyben részesíti a monokróm felületeket.” (292)

A művészettörténeti asszociáció a helyzetkomikumból adódóan persze groteszk szomorúsággal telik meg; ennél azonban még érdekesebb egy másik, irodalmi párhuzam, mégpedig a francia próza egy olyan remekével, amely szintén a festészet

lehetőségeinek kutatását állítja a középpontba: Balzac *Az ismeretlen remekművéről* van szó, amelynek drámai csúcspontján Frenhofen mester eksztatikus mámorban beszél a címben szereplő remekművéről: állítása szerint egy csodálatosan eleven nőalakot festett, a vásznon azonban leginkább éppen a pollocki akciófestészetre emlékeztető nonfiguratív színekavalkád látszik. Frenhofen két vendége (a fiatal Nicolas Poussin és Porbus) a figyelmes vizsgálódás után egyetlen női lábfejet képes szó szerint „kivenni” az elevenesség kifejezésének mély értelmű öskaoszából. *A térkép és a táj* ominózus jelenete, amely a gyilkosság helyszínét *festi meg*, bizonyos értelemben ezt az ismeretlen remekművet tárja újból elé: a tetthelyet (a vásznat) szinte teljes egészében betérítik az egykor eleven test amorf belsősei. Egyvalami azonban érintetlen és – ahogyan Frenhofen vásznán a lábfej – világosan kivethető marad, ez pedig Houellebecq levágott feje, amit a tettes a fotelen helyezett el. (Érdekes módon a fejfetisizmusra és a fej tabujellegére az *Egy sziget lehetőségében* is találunk példát, lásd *Sziget*, 440)

A fej őriz valamit a régi ember kimondhatatlan életéből, amit semmilyen posztumán vízió nem képes eltörölni? Avagy a fej „alakja” itt csak akadálya annak, hogy megpillantsuk a művészi kifejezés eredendő formátlanságát? Van-e valamiféle emberi lényeg, amelyet a művészetten keresztül pillanthatunk meg? Ez mindenesetre kétséges marad – legalábbis ha valamiképpen művészetként értelmezzük a gyilkosság inszenírozását –: „A világ középserű – zárta le Jed a beszélgetést. – És aki elkövette ezt a bűncselekményt, csak fokozta a középserűséget a világban.” (300) A festmény elvben mégis megőríz valamit a lélekből, illetve a fiatalságból. Tekintve, hogy az öregség-problematika itt állandóan a középpontban van, nem véletlenül juthat eszünkbe Dorian Gray története: az arckép elevenése a pillanatnak szól, ezért lehetünk benne örökkévalóak, illetve, ha ezt az eleveniséget „elraboljuk” a portrétól, nem kell megízlelnünk az öregséget. Ennek fényében igazán sokatmondó, hogy amíg Jedről nincs önarckép, sőt „fel sem merült benne soha, hogy önarcképet készítsen” (344), addig a regényben Houellebecq portréja kulcs szerepet játszik. Márpedig a regénybeli Houellebecq ápolatlan, alkoholtól bűzlő, szétesett figura – vagyis épp olyan rút, mint Dorian Gray *arcképe*. Ha innen nézzük a dolgot, akkor világos, mire megy ki a játék: az író Houellebecq ebbe az önarcképbe (*A térkép és a táj* című regénybe) csempészte saját nyomorúságát, hogy életvilágbeli eredetijét megmenthesse az „irodalmiság” kétes játszmáitól. A regény ennyiben tulajdonképpen nem más tesz, minthogy egy *szökésvonal* lehetőségét teremti meg az *Elemi részecskék* zajos sikerétől menekülni vágyó „szerzőnek”.

Ha meggondoljuk, a sajátosan houellebecqi hangnemből valójában kevés az újszerűség. Nem csak arról a végtelen komorságról és pesszimizmusról, arról a rendíthetetlenül nyomasztó és kilátástalan antropológiai háttérről van szó, amely a francia irodalomban legalábbis Céline munkássága óta nagyon is eleven, hanem arról a 19. századi kilátástalan unalomról, amely Baudelaire és a *flâneur* figurája révén nagyon is ismerős lehet.

A *flâneur* épp annyira hajta az unalom, mint a kíváncsiság: Houellebecq „hőseinek” sem igazán van a lassú enyészeten kívül életképes alternatívájuk arra, hogy mit kezdjenek az életükkel; Jed Martin ez alól nem kivétel. Egy olyan létezőt vesz búcsút, „amelyben valójában soha nem vett részt igazán.” (356) Nem biztos, hogy a nagy egzisztenciális kérdések csak valamiféle fekete humoron átégetve válhatnak megélhetővé, de az kétségtelen, hogy Houellebecq ezt a stratégiát működteti, mégpedig igen jól. Alakjai számára az jelenti az egyedüli izgalmat, ha olykor mégis vállalkoznak a nyomor és a totális, visszavonhatatlan magány országainak bejárására, és találkoznak a „a halhatatlanság méreteit öltő bús közönnyel” (Baudelaire). És ezen találkozás során, talán észre sem vesszük, de – teremőjük példáját követve – mégis kiutat találhatnak e világ zárt és komor prózájából.

A gagy átformálása

↳ Berta Ádám

(*Michel Houellebecq: A térkép és a táj. Fordította: Tótfalusi Ágnes. Magvető, 2011*)

Az idegenszerű csengésű transzfiguráció szót – például Arthur Danto kiváló művészetelméleti kötetének címében – olykor a színeváltozás kifejezéssel adják vissza magyarul. Nem teljesen véletlenül eléggé kötődik a színekhez és a vizuális jelenségekhez a friss Goncourt-díjas szerző tavalyi, nagy port kavart, és láthatólag nem sikertelen regénye is. *A térkép és a táj* konceptuális művészetnek tűnik – ennek minden előnyével és hátrányával –, amelyben világosan áll előttünk Houellebecq – voltaképpen nagyszabású – elképzelése. Az élet nem tölti ki struktúráit, nem nő fel várakozásainkhoz, hirdeti értelmezésem szerint ez a közeli jövőben játszódó regény, amely dicséretesen érzékeny életünk jelenlegi sajátosságaira, s ebből adódóan igyekszik is saját műfaji kereteit oly módon tágítani, hogy az irodalmi szövegeknél sokkal szélesebb körben olvasott nyomtatott és virtuális kiadványok közelébe pozicionálódjon. Vállalkozása mindenképp egyedi, de korlátozottan gyümölcsöző. Houellebecq számára láthatólag otthonos terep a kommentár, mint ezt bibliai áthallásokra építő előző regényében – *Egy sziget lehetősége* – demonstrálta. Jelen kötetben azonban olyan kommersz termékek, termékkiegészítők

is bekerülnek a kommentált, parafrázelt, citált valóságdarabok körébe, mint egy Samsung-készülék használati utasítása, egy Michelin-útikönyv, és Wikipédia-cikkek. Gesztusként, konceptuális effektusként az eljárás természetesen figyelemreméltó, ám a regény ennek eredményeként létrejött szakaszai – mint ez Houellebecq korábbi kötetei esetében is előfordult – hullámzó minőségűek. Posztmodern megoldások tekintetében *A térkép és a táj* egyébként sem mondható trendformálónak, inkább csak trendkövetőnek: míg a nyolcvanas években izgalmas húzás volt a szerzővel azonos nevű karaktert szerepeltetni (lásd például Paul Auster szövevényes metafikcióját a *New York Trilógiában*), addig ez 2010-ben önmagában nem nagy truváj. De ez nem is baj, lényeg, hogy a figura szerepeltetése hogyan épül be a regénybe. *A térkép és a táj*nak feltétlenül érdeme, hogy átgondolt, élvezhető formában viszi egyre újabb szintre a kultusz különböző létformáinak ábrázolását. Míg az *Egy sziget lehetősége* című kötetében egy kultikus szektafőnök pótlásáról, és a kultusz kiterjesztésében szerepet játszó műalkotásokról olvashatunk leírásokat, itt a Michel Houellebecq nevű író portréját megfestő trendi és megasikeres művész munkásságának különböző szakaszairól találunk kommentárokat. Ez a kontextus pedig nagyszerűen alapozza meg a regényszereplő Houellebecq további sorsát, amelyet – nehogy játékrontó legyek, ugyanis főként maga a kibontakozó történet, nem a tálalás mikéntje tartogat izgalmat az olvasó számára –, inkább nem foglalok össze.

Részleteiben tehát kifejezetten szórakoztató olvasmány *A térkép és a táj*, amelyben egy sor szellemes műalkotás leírása szerepel, és az írói koncepció jól követhető, indokolt kritikát tartalmaz életünk szerkezetéről – a fogyasztás térnyerésével párhuzamosan a lényegi szépségek elsikkadnak –, azonban a kötet buktatója, hogy ugyanarra a sorsra jut, mint kritikájának tárgya. A szellemesség, a kultusszal kapcsolatos elménckedés esszéisztikus szájarágásba sodorja. Houellebecq mindig is sportot űzött bizonyos dolgokból (lakonikusság, trendiség stb.), a *külső*got hajszoló töretlen koncepciózussága mechanikus megoldásokra kényszeríti, árnyalatnyit – ahogy korábban, itt is – túlírt, a lényegtelenné válás paródiáját adva helyenként maga a szöveg sem menekül a semmitmondás benyomása alól. Regénye ilyen értelemben a szerző kedvenc kaptafái közt tart seregszemlét, vesszőparipáiból rögtönöz revüt – lásd például az ösztönnel, az erőszakkal kapcsolatos sommás megfogalmazásait. („...a nők általában nem ezt a fajtát szeretik – néhány éve újra felerősödött a férfias vadállat képe, aki király az ágyban, és ez jóval többnek bizonyult közönséges divatirányzatnál, ez azt jelentette, hogy a világ visszatérően van a természet alapértékeihez, a szexuális vonzerőben ahhoz, ami a legegyszerűbb és legállatiasabb; ahogy az anorexiás modellek ideje végérvényesen leáldozott, és a túlzottan telt nők sem vonzottak már mást, csak néhány afrikait és a perverzeket, a harmadik évezred kezdetén az emberek néhány nem túl nagy amplitúdójú kilengés után minden területen visszatértek az egyszerű, kipróbált típus imádatához: a teltség jól bevált szépségéhez a nőknél, a férfiaknál a testi erőhöz.” – 59)

Mulatságos és karakteres, hogyan Houellebecq az író, a művész figuráját több szinten is igyekszik celebként pozícionálni, illetve e lehetőség képtelenségét megmutatni – már a bornírt showman előző regénybeli monológjai is hasonló irányba mutattak –, de attól függetlenül, hogy jól szemlélteti, a híres ember véleménye bármiről nem érdekesebb, mint másoké, a szemléltetés a blog, az olvasónapló mélységébe küldi a regényt, ezzel aláásva annak élvezeti értékét. Belátom, hogy jogos a Houellebecq-féle kritikai attitűd, attól azonban még nem válik belőle elsőrangú regényalapanyag. Annál is inkább, mert *A térkép és a táj* szerzőjének – és ezt a gyenge pontot sikerrel semlegesítette előző vállalkozása – sosem volt erőssége a kifinomult cselekményszövés. A festő barátnője, Olga például nem válik árnyalt figurává, nyilvánvaló *ravasz*, afféle lóláb marad, amely a szerző számára megkívánt irányba pöcköli tovább a cselekményt. Mindez persze nem veszi el az érdemet: nagyon is találó, amit a könyv avulásról, újdonság iránti vágyról megállapít, és a szöveg talán legérdekesebb aspektusa lehet, ha a nagy múltra visszatekintő udvari művészet kései példájaként olvassuk. A festő azáltal vált érdekessé arra, hogy a munkásságát bemutató kötet létrejöjjön, mert megfestette a kultikus státuszban levő celeb képmását. (Az isteni, fényességes uralkodóval analóg celeb jelen esetben persze ironikus módon egyben az életrajzi mű szerzője is.) A három hosszabb egységre tagolódó regény szerkezete révén azonban nem ez az olvasat teljesebb ki – az „udvari festő” inkább fokalizátorként válik hasznossá a cselekmény későbbi fordulatait követően. Műgyűjtéssel kapcsolatos megállapításai révén pedig Houellebecq regénye – amellet, hogy követi eddigiekben is konzekvensen képviselt, az extrém, a felkavaró és a provokatív iránti érdeklődését – kikacsint a témát feldolgozó esszéirodalom és kultúrakritika felé, ezzel valószínűtlen, egyes részein lebilincselő, másutt kásaheggyé devalválódó hibridet hozva létre. Ha Houellebecq egyik énjében pályát tévesztett esszéista is, nem tartom valószínűnek, hogy túl sok zseniális esszét vesztettünk volna azzal, hogy a francia szerző inkább regényformába öltözteti szövegeit, ugyanis zsurnalisztikus, tudományoskodó passzusaiban nem annyira a tények és összefüggések iránti alázat, mint inkább a kreatívkodó hangzatoság jellemzi.

Tulajdonképpen nem meglepő fejlemény Houellebecq pályáján *A térkép és a táj*, talán túlzott szigor szembesíteni a végeredmény élvezeti értékét, mikrostruktúráinak nyelvi minőségét a nagyívű, valóban ambiciózus koncepcióval, s a szerző kedvelői biztosan egyébként is megszokták már elgondolás és kidolgozottság szerves viszonyát, hiszen ez az élmény a korábbi alkotások kapcsán is jelentkezett. Ezzel együtt – különösen előző kötete tükrében, ahol a kommentár mint műfaj organikusan illeszkedett a gyors sikerek közepette világméretűvé terjedő szekta történetéhez – csak félig ítélem sikeres vállalkozásnak *A térkép és a tájat*. Rettentően szimpatikusnak tartom a szerző attitűdjét és provokatív állásfoglalását, de azt nem, ahogyan ezeknek alárendelve olykor mintha lapáttal hányná fel anyagát a szerkezetre, és a finom kimunkáltság elhagyását is mintegy saját provoka-

tív szerzői – *celeb*- (?) – habitusának tudná be. Nem vitatom, hogy a textuális felület és gondolat szétartása maga is lehet az alkotói program része, mégis az a benyomásom, ez így, ebben a formában félmegoldás, nem briliáns műalkotás, hanem igyekvő iparosmunka.

A kötet emléket állít közelmúltban elhunyt honfitársának, Thierry Jonquet sikeres krimiírónak.

A magány szava

Ureczky Eszter

(Wells Tower: *Elpusztítva, felperzselve*. Fordította: M. Nagy Miklós. Európa, 2010)

A fiatal amerikai író, Wells Tower bemutatkozó novelláskötete óriási sikerrel robbant be 2009-ben a tengerentúli könyvpiacra, első kiadása két hét alatt elfogyott, de szinte pillanatok alatt világszerte is ismertté vált. *Az Elpusztítva, felperzselve* eddig tizenkét nyelven jelent meg, s már tavaly kézbe vehették a magyar olvasók is. Elsőkötetes szerző novellái ritkán kapnak ekkora figyelmet a regény-tömegtermelés korában (Tower azonban tudatosan nem a nagy formát választotta: „Egytértek Cortázar híres mondatával, miszerint a regény nyerhet pontozással is, a novella viszont csak kiütéssel” – nyilatkozta a Crikey nevű online magazinnak). Az évekig újságíróként dolgozó Tower történetei olyan szikár pontossággal járják be az elhagyatottság amerikai valóságba ágyazott tereit, amelyet joggal hasonlítanak a Hemingway-novellák nyers tömörségéhez és Raymond Carver minimalizmusához, Kiss Boglárka pedig az *X generáció* közösségvesztésével veti össze (Alföld, 2011/2, 105). Tower hangjának alaptónusai a fülszöveg tanúsága szerint a groteszk, a kisszerűség és a nihilizmus, s főszereplői szinte mind olyan férfiak, akik „valamit – vagy mindent – elrontottak az életükben...”

Bár a kötet kilenc novellájának szereplői-elbeszélői között gyerekeket, kamaszokat, felnőtteket, nőket és öregeket is találunk, valóban túlsúlyban vannak a férfialakok, akiket valami lelki zsidbadság, meghatározhatatlan szégyenérzés jellemez. Az érzelmi sivárságról, a kötődés kockázatáról szól az utolsó, címadó történet is. *Az Elpusztítva, felperzselve* látszólag kilóg a kö-



mit, amit nem szabad elveszítenie.” (279)

A novellák női szereplői azonban pillanatképek csupán, s ha a férfiak bármit is tesznek velük, az legfeljebb az, hogy elveszítik őket. Legyen szó tönkrement házasságokról vagy az egyedüllét vákuumáról, a nők elsősorban a hiány, a kiábrándulás hordozói: „Katie bájosan eltátja a száját, de a szájában nincs már ott a fény” – olvassuk *A vurstliban* című novella végén (253), ahol egy fiatal lány profán varázsa a szájában világító cukorka elolvadásával szintén odavész. Romboló illúzióként jelenik meg a szerelem a *Fontos energiák irányítói* című történet egyik atyai közhelyének formájában is: „A szerelem olyan, mint a kanyaró, mondogatta, jó korán túlesni rajta, mert később már meg is ölhet” (84) – a főszereplő Alzheimeres apját itt faképnél hagyja jóval fiatalabb felesége. *A barna part*, a kötet első novellája pedig egy szép, fiatal pár hajón tovasikló, szándékolatlan klisészerű képével zárul; olyan happy end ez, ami ebben a világban már csak másokkal történhet meg.

Ezt a más-más módokon megnyilvánuló érzelmi paralízist mintha gyengédség és gyengeség fogalmainak örökletes keveredése okozná, amely az apai férfiaságképben gyökerezik. Amennyire hiányoznak ugyanis Tower férfias Amerikájából az anyák és a nők, olyannyira meghatározó motívuma történeteinek az apafigurák hitelvesztése. „Sok éven át, valahányszor apád-

tebtől, mert a megelőző novellákkal ellentétben a jelenkori Amerika helyett a vikingek korába visz. Mégsem vész a legendák kódéba a keresztény szigetet fosztogató viking harcosok kegyetlensége, s az elidegenítő idő- és térbeli távolság különös erővel domborítja ki, hogy ezek a férfiak – akárcsak Tower többi „hőse” – mindenekelőtt önmagukkal szemben kegyetlenek, s az érzelmi felperzseltség katóton állapotában telik az életük. Akinek mégis van vesztenivalója, az társai szemében kiszolgáltatottá válik, mint az a harcos, aki beleszeret egy félkarú, a vikingek által megcsönkített keresztény nőbe: „Soha a szemembe se nézett, hatalmába kerítette a szörnyű rettegés, ami együtt jár avval, ha megszerez az ember vala-

ra gondolsz, mindig része lesz a képnek az, ahogy összehúzza magát a fűvön, és két kézzel markolja a fejét, kétségbeesetten védve magát a pusztító kötől” – mondja mostohaapja által megvert apjáról *A leopárd* gyermekelbeszélője (142), aki egyes szám második személyben szólítja meg magát. Az elbeszélés „szeme” és „hangja” közötti időbeli távolság egyszerre mutatja meg a kisfiú sebezhetőségét és a majdani férfi sebzettségét; alapvetően azt, hogy előbb-utóbb mindenki áldozattá válik. Amikor a gyermekeik előtt lelepleződő apákról, és a maguk előtt megszégyenülő férfiakra olvasunk, talán a belső borítóhoz is lapozunk, ahonnan egy borzas Greenday-tagra emlékeztető, kamaszos melankóliájú, elvesztesen bölcs fiatalember néz szembe velünk. „Az igazi főszereplők és egyben az igazi áldozatok a fiúk, ezek a salingeri alakok, akik zavarodottan igyekeznek lelki-szellemi integritásukat összekalapálni a semmiből, megpróbálnak saját, a férfiak világtól legyengült lábaikra állni” – mutat rá találóan az Ambroozia kritikusa.

Szinte mindegyik novella beavatás-történetként is olvasható, amelyekben szexualitás, igazság, tudás és halál kimeríthetetlen témái nyernek groteszk, nyomasztó, vagy ironikus színezetet. *A vurstliban* című novellában egy Mézesbödön márkájú nyilvános vécében molesztál egy hét éves kisfiút egy férfi, a *Fontos energiák irányítói*ban egy elhivatott, ám sikertelen feltaláló idézi fel sztárjogász apja lélektelen igazságszolgáltatását, az *Ajtó szemében* című novella filmvászonra kíváncsozó jelenetében pedig egy nyolcvanhárom éves aggyastyán veszíti el ártatlanságát, amikor prostituálnak vél egy félszemű dílernőt, majd vigasztalásul beleharap a nő cserépben nevelt egyetlen szem piros paradicsomába. A hozzánk legközelebb állók feltörő idegenségét és zsigeri ismerősségét azonban a *Vad Amerika* kamaszlány főszereplője tapasztalja meg a legátütöbben (okkal hasonlítják Joyce Carol Oates *Where Are You going Where Have You Been?* című novellájához), aki bizarr első randevűjáról hazamenekülve szembesül apjával és önmagával: „Hirtelen, minden gondolkodás és ok nélkül jött ez a kemény megalázottság. De a kimondatlan, fölfénylő érzés, mely hatalmába kerítette, az volt, hogy az apja nem igazán különálló személy, hanem az ő intim testrésze, rózsaszínű bőr, a vaskosság és a gyógyíthatatlan sebezhetőség átka, melyet egyedül Jaceynek van joga elrejtene a világ elől.” (217)

Több kritikus kiemeli az erőszak jelenlétét a kötetben, ám annak kezelése különbözik például Chuck Palahniuk regényeitől, aki elsősorban társadalmi betegségek hordozójaként ábrázolja az agressziót, Wells Townerél viszont gyakran a kommunikációképtelenségből fakad, s inkább egzisztenciális, semmint társadalomkritikai háttere van. A kötetben talán az állatmotívika és a természetábrázolás jeleníti meg leginkább Tower világgaladásának egzisztenciális síkját. A szereplők néha epifánikus pillanatokot élnek át a természetben (a *Barna part* főszereplője felszabadultan úszik a tengerben), a *Lefelé a völgyön át* esetében azonban darazsak eszik be magukat az elbeszélő házába. Leggyakrabban viszont közönyös, idegen marad a környezet; a *Menedékhelyben* a sziszüphoszi küzdelem kisszerű, groteszk képe bukkan fel, ami-