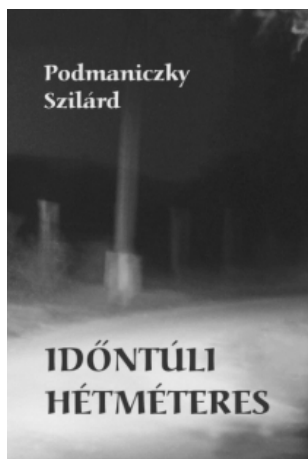


Variációk bolyongásra

PODMANICZKY SZILÁRD: IDŐNTÚLI HÉTMÉTERES



**Tiszatáj Könyvek
Szeged, 2004
343 oldal, 2650 Ft**

„Ez az út a végtelenségig fog tartani.”
„És nincs megállás, mert ha megállás van, akkor földadás van.”

(Ork és Orkla)

A tavaly megjelent, *Időntúli hétméteres* címet viselő regénytrilógia Podmaniczky Szilárd második kalandozása a regény-műfaj területén. Az eddigi korpusz meglehetősen szerteágazó: a novella, a vers, a tárca, s – az irodalom társ-művészetéről sem megfeledkezve – a fotó, valamint a forgatókönyveken keresztül a film lehetőségei sem maradtak kihasználatlanul és inspiráló hatás nélkül a szerző műfajilag igen eklektikus, mégis összetéveszthetetlen hangú, s így egységesnek tűnő pályáján. A regény műfaját ellenben csak a 2001-ben megjelent *Két kézzel búcsúzik a leopárd* című kötete képviselte. Most azonban itt van mindjárt három kisregény terjedelmű és műfajilag is félreérthetetlenül regényként definiált írás, egy kötetbe gyűjtve, sőt szerkesztve, hiszen a „regénytrilógia” alcím más lehetőséget nem ad, mint hogy a szövegeket egy nagyobb struktúra egymással valamiképpen összefüggő részeként olvassuk.

A szövegek ismeretében az első kérdés épp ennek a meghatározásnak a kapcsán merül fel. Egy regénytrilógiával szemben támasztott elvárásoknak ez a kötet ugyanis nem igazán látszik megfelelni, első látásra legalábbis ez a benyomásunk. A három regény között nincsen tematikai egyezés, nincsenek azonos szereplők, visszatérő helyszínek, a szövegeknek még a hangulata, stílusa, szövegformálása sem egyezik meg, hacsak nem abban, hogy mindhárom a hagyományos regényfelfogás más-más irányból közelítő, de céljaiban hasonló destruálása, megkérdőjelezése. Vagy ahogy Takács Ferenc fogalmaz: „Ilyen vagy olyan formában a „regénytrilógia” mindegyik darabja éppen a valóságelvű beszédmódot, a (hagyományos) regényszerű világlátás érvényességét kérdőjelezi meg, mégpedig lényegbevágóan (...) a három írásnak legalábbis a programja közös, a bennük testet öltő mélyebb szándék egységesíti őket ezen az elvontabb szinten.” Mindez könnyen belátható, és Podmaniczky műfaji határokat átlépő, illetve figyelmen kívül hagyó, a hagyományos, berögzült írásmódokkal szembenemő, sokszor radikális, kísérleti írástechnikáját ismerve könnyen elfogadható álláspont. Az írások feltételezett szándékán túl azonban észre kell venni egyéb lehetőségeket is, melyek a látszólag nagyon különböző regényeket trilógiává tehetik, ehhez azonban a szövegek alaposabb vizsgálata szükséges.

Az első regény, az *Anyák napalmja*, már furcsa címevel kapcsolatot teremt a kötet második szövegével, mely a nem kevésbé talányos, és ugyanúgy egy érdekes szójátékra

épülő *Vénusz a Rózsadombon* címet viseli. Ezeknek a regénycímeknek az értelmezése a hozzájuk tartozó szövegek elolvasása után sem válik egyértelművé, ha racionális megközelítést alkalmazunk, de a szabadabban működő asszociatív technikára hagyatkozva – vállalva azt a kockázatot, hogy értelmezésünk logikus érvekkel nehezen védhetővé válik – feltűnnek bizonyos kapcsolódási pontok a szövegtest és paratextusa között. Az első cím az „anyák napja” kifejezést kombinálja egy ezzel teljesen ellentétes, meglehetősen negatív konnotációkat hordozó szóval, a napalmmal. Ez a furcsa szóösszetétel valamiképp magában hordja a történet két fontos elemét, tudniillik azt, hogy itt egy kisgyermekről lesz szó, aki ráadásul a regény végén fel is robban; valamint a tematikus utaláson túl megelőlegezi a szöveg abszurd és játékos, mégis egyfajta félelemmel és bizonytalansággal színezett alaphangját. A trilógia második darabjának címe, a *Vénusz a Rózsadombon* szintén szabad utat enged a legkülönbözőbb asszociációknak. A két szó egymásmellettsége eszünkbe juttathatja a „vénuzdomb” kifejezést, mely előrevetítheti – de utólag mindenképpen kapcsolat tételezésére ösztönöz – azt, hogy az előző regénnyel ellentétben itt egy kislány történetébe nyerhetünk betekintést, továbbá a Rózsadomb szó nagy valószínűséggel a főhős otthonának helyét is jelöli. Az első két regény azonban nem csak címe alapján rokonítható, a közöttük lévő kapcsolat más jellemzőkben is tetten érhető. Mindkét esetben egy kisgyermek kalandjait követhetjük nyomon, és ezen kalandok elbeszélése mindkét esetben egyes szám első személyben, tehát a hős és az elbeszélő azonosításával történik. Közös továbbá a szövegekben, hogy teljesen irreális és képtelen események követik egymást, és erős az a benyomásunk is, hogy ezeknek az eseményeknek nincs iránya, nem haladnak valamiféle végkifejlet felé, hanem állandóan csaponganak, és ennek a csapongásnak köszönhetően nem csak a történetek szereplői, hanem olvasói is eltévednek. Az *Anyák napalmja* kis hőse hanglemvezárlási céllal indul el otthonról, az egykori hanglemvezbolt épületébe lépve azonban megkezdődnek szürreális kalandjai, melyek során az irodalom (Updike, Dosztojevszkij, Umberto Eco, Günter Grass, Harold Pinter), a zene (Joe Cocker, Tina Turner, Kodály Zoltán, Andrew Lloyd Webber) és a filmművészet (Walter Mathau, Columbo hadnagy) alakjaival találkozik a lehető legabszurdabb situációkban. Az alábbi részben például Alice Cooper-rel, és az utalások alapján feltételezhetően Sylvia Plath-tal:

„A távoli nádásban megpillantottam Alice Coopert, buzogányt szedett egy fiatal költőnővel, aki hangosan üvöltve sírt, mert hatalmas, párás üvegbúra szorult a fejére. Öblös fejhargon könyörgött a sztárnak, darálja le elevenen, különben publikálja iránta érzett érzelmeit. Alice meg csak bicskáját villogtatta, hogy ugyan, bébi, túl ornamentikus a te poétikád, húsból húst akarsz, szellemtelen gagy, inkább tedd magadévá Phil Collinst, hátha benne lesz a hármas befutóban, és lovaggá ütök. Az a ti vesszőparipátok.

Fölpattantam, hátha Alice tudja, merre van a lemezbolt.”

Mindeközben fogalma sincs arról, hogy hol van, passzív szereplőként sodródik a különböző helyzetekbe, és egyre a hanglemvezboltot keresi, mindenféle támpont nélkül. Bár Podmaniczky írói világára univerzálisan nem áll a hasonlat, ez esetben talán mégis megkövethető a Kafka-írásokkal való rokonítás (a magyar irodalom szerzői közül a kereséssel, reális-irreális kapcsolatával sokat foglalkozó Talamon Alfonz tűnik fontosnak, elsősorban *Gályák Imbrium tengerén* című regényével). Egy elérhetetlen, s talán nem is létező helyszín szinte megszállott keresése, a labirintusban való bolyongás kiútatlansága, az

idegenség-érzés, a körülmények ismeretének hiánya, s az ezekből adódó bizonytalanság és szorongás, valamint az abszurd elemek előfordulása megalapozottá tehetnek egy ilyen összehasonlítást. Az ismeretlen világban való bolyongás a *Vénusz a Rózsadombon* című szövegben is az alapvető, voltaképpen az egész szöveget szervező motívum. A történetben szereplő kislány egy titokzatos ajtón keresztül megszokott világából egy olyan idősíkba téved, melyet egyáltalán nem ismer, és nem ural, képtelen helyzetek sorával találkozni, és a történet második részétől kezdve ő is a hazatérés lehetőségét keresi, a lemezt vásárló kisfiúhoz hasonlóan nem sok reménnyel kecsegtető helyzetben. További párhuzam, hogy a történet végén a kislányt halálra ítélik, míg a kisfiún egy időzített bombát helyeznek el (a halál mint a hazatérés metaforája). A halál bekövetkezésének egyik esetben sem leszünk tanúi, de annak lehetőségével és fenyegető jelenlétével zárul mindkét történet.

Az azonosságok mellett természetesen eltérések is akadnak szép számmal. Az első regényen nagyon erősen érzékelhető Podmaniczky rövidpróza-gyakorlata, a rövid jelenetek bemutatásához való érzék, hiszen a szövegnek visszatérő szereplői, eseményei, helyszínei nincsenek; a cselekmény szerkezeti egységét, folytonosságát kizárólag az azokat átélő vagy szemlélő kisfiú személye garantálja. A szöveg rendkívüli fantáziával megírt rövid videoklipszerű jelenetekből montírozódik össze, az abszurd humor lehetőségeit és az anekdota-hagyomány elemeit felhasználva. A történet értelmezhető egy gyermek fantáziájának sajátos működéseként, ahol az általa még nem teljesen értett és feldolgozott világ elemei a képzelet által és valamiféle sajátos logika szerint szerveződnek rendszerbe. Ez esetben az utazás egy gyermek szükségszerűen passzív, befogadó jellegű barangolása az őt bombázó külvilág információ- és ingeráradatában. Így akár pikareszk regényként vagy annak paródiájaként is felfogható a szöveg, mely a huszadik század fontos hagyományain (az abszurd lehetőségeivel jócskán eltorzítva) vezet keresztül egy megfelelő kompetenciával nem rendelkező gyerek-picaro segítségével. A mulatságos és meghökkentő elemek mellett azonban dominánsan jelen van – mintegy ellenpontként – az elveszettség, a hontalanság, a fix pontok hiánya, az identitás elvesztésének lehetősége és az ebből adódó feszültség.

A keresés toposza és az útközbeniség, az úton levés sajátos tér-idő állapota meghatározó építőkövei a második regénynek is. Ha az előző regény a pikareszk paródiája, vagy annak abszurd, groteszk változata, akkor ez a szöveg a science-fiction irodalom határainak feszegetése, megkérdőjelezése akár paródiaként, akár valódi sci-fiként olvassuk. (A kislány kalandjai az ismeretlen térben természetesen nagyon erősen utalnak Lewis Carroll művére is.) Hosszú monológokból ismerhetjük meg azt a világot, mely egy, a miénktől eltérő idődimenzióban létezik (itt az idő tematizálása a hangsúlyosabb, míg az előző regényben talán a helyszínek állandó és követhetetlen váltakozása miatt a térbeliség problémája volt meghatározó), és e magyarázatokból tudhatjuk meg azt is, a kislány számára valóságként értelmezett világ voltaképpen nem más, mint számítógépes manipuláció, nem valóság, hanem illúzió:

*„Azt akarja mondani, hogy ott azok úgy élnek, hogy nem élnek, csak a gépben?
Azt nem tudom, hogy ők mit gondolnak magukról, az viszont biztos, semmi-
ben nem különböznek tőlünk.
Ha csak nem ebben, és mutattam a hús-vér karomat.
Ezt nem bizonyítja semmi.*

Vagyis, néztem egyre furcsábbá váló tekintetét, elképzelhetőnek tartja, hogy mi is...?

Hogy mi meg hús-vér szoftverek vagyunk egy másik képernyőn?

Elég valószínűnek tartom, de...

De?

Azt hiszem ez a legveszélyesebb terep, amire ember tévedhet. (...)

Alapvetően az, hogy föl bírja-e dolgozni az ember mindezek következményét.

Mit mond majd magának, ha kiderül, hogy az összes eredetmítosza csak vágykép, ami a saját idejében maximális megnyugvást és biztonságot jelentett, magyarázatokkal szolgált, védelmet adott a félelmek és a halál ellen is. De mi van akkor, ha csupaszon ott áll az ember az őt irányító szoftverrel szemben (...)?”

Az „élet álom”, s még inkább a korunkban divatos terminus szerint a szimulákrumok világa tárul elénk, hol viccesen, a humor lehetőségeit felhasználva, hol egész komoly, tudományosnak tűnő fejtegetések formájában. Eldönthetetlen, hogy amit olvasunk, az a sci-fi paródiája vagy egy alternatív változata, mint ahogy lehetetlen a reális és irreális szétválasztása is. S valószínűleg nem is a döntés a tét, hanem az eldönthetetlenség, az egymásba mosódása konstatalása, az állandósult bolyongás, és az örök bizonytalanság tudomásulvétele.

Bár természetesen nem csak az első két regény között vannak hasonlóságok, a harmadik szöveget mégis célszerűbb külön szerkezeti egységként tárgyalni, hiszen az *Ork* és *Orkla* hangvételében, módszereiben, elbeszélőmódjában és témájában is jobban eltér a tárgyalt regényektől, mint azok egymástól. A külön egységként való tárgyalás másik oka, hogy az utolsó regény tűnik a trilógia legerősebb darabjának, vagy ahogyan Füzi László fogalmaz, „a szöveg a másik fölé nő, s önálló életet él”. Ez a regény – és itt ismételtén hivatkozhatunk Füzi Lászlóra – a keresés, az útonlét motívumán keresztül valóban kapcsolódik valamiképp az öt megelőző szövegekhez, sőt valószínűleg épp ez a motívum a három szöveget legerősebben összetartó kapocs (ezt a feltevést a könyvborítón felhasznált, egy furcsa megvilágítású utat és útjelző oszlopokat ábrázoló fotó is megerősíti). De kapcsolata az első két szöveggel korántsem olyan jelentős, mint a korábban már említett, *Két kézzel búcsúzik a leopárd* című regénnyel. Erre a kapcsolatra többek között a következő hangsúlyos motívumok utalnak: Ork foglalkozását tekintve műfordító, csakúgy, mint Kremkus a trilógiát megelőző Podmaniczky-regényben. A nő, aki Kremkus számára fontossá válik, eladó egy fehérneműboltban, pontosan úgy, ahogy Orkla is, valamint mindkettőjükről biztosan tudható, hogy nevelőszülőknél nőttek fel. A felsorolt tematikus hasonlóságok miatt akár a 2001-es szöveg folytatásaként is olvashatjuk az új regényt, ha feltételezzük, hogy az *Ork* és *Orkla* lapjain az ott megismerkedő, és egymás iránt vonzalmat tápláló nő és férfi kapcsolatának immár megvalósulását, együttélésük eseményeit követhetjük nyomon. A szövegek között lévő kapcsolat meglétét természetesen nem kizárólag a fent említett motívumok azonossága sugallja, hiszen a két regény hangneme, az első olvasásra minimalistának tűnő módszereket alkalmazó szövegalakítás, a párbeszéd során a „mondta” kifejezés túlzásba vitt halmozása is rokoníthatóak. Hasonlóképpen, mint a dialógusok hiátusai, melyek feltöltésére az olvasó nem mindig képes, s melyek mindkét esetben a főszereplők kapcsolatának jellegéből adódnak. A párbeszéd szikársága, tömörsége a beszélők gondolkodási struktúráinak, nézeteiknek hasonlóságából, s gyakran azonosságából fakad. Az első regényben egy mester és tanítvány viszony tagjai értették egymást félszavakból, a tár-

gyalt regényben pedig egy szerelmespár erős összetartozásának bizonyítékaként marad a befogadó igen gyakran fogódzók nélkül, hiszen az egymásra hangoltság bizonyos fokban túl nincs szükség magyarázatokra.

A szereplők közötti erős kötés, – most már kizárólag az *Ork* és *Orkla* szövegére koncentrálna – ez az egylényegűség mutatkozik meg a névválasztásban is. A nőnek és a férfinak nincs külön neve, csupán nemüket jelző végződés különbözteti meg az azonos tövet. Bár tudhatjuk azt is, hogy *Ork* és *Orkla* valójában nem a házaspár igazi neve, csak az elbeszélő ruházta fel őket a halál kontextusát hordozó meglehetősen furcsa elnevezésekkel:

„A hálószobában *Ork* és *Orkla* alszik, egyikőjük sem tudja, hogy így nevezem őket.”

A halál a névadáson túl is (az *Orcus* latinul az alvilág neve) mindvégig ott lappang a szövegben, akár jelzők, akár tematikus elemek formájában. Amellett, hogy a halállal összekapcsolható nevek alkotják a címet, az elmúlás szorongató jelenlétét a latin nyelvű mottó is előrevetíti: *orcum moratur*, azaz késleltetni a halált. A trilógia első két darabjának ismerete, és a harmadik regény címének elolvasása után a fantasy-irodalom hagyományait felhasználó regényre számíthatunk, hiszen ennek az irodalmi tradíciónak szinte minden megnyilvánulásában jelen vannak az orkok, az alvilág követői, a gonosz erők képviselői. Ennek ellenére egy szerelmespár életébe pillanthatunk be – a trilógia másik két darabjával ellentétben – az abszurd és fantasztikus elemek szinte teljes mellőzésével.

A regény nem túlságosan fordulatossá vagy összetett cselekményre röviden a következőképpen írható le: egy falu közelében álló kis házban él a harmincas éveinek közepén járó pár, kikről annyit tudhatunk, hogy elegendő pénz hiányában nem dolgoznak, napjaikat az együttlét és alkalmanként a furcsa „baráti társaságuk” tagjaival való beszélgetések töltik ki, életükben az egyetlen nagyobb fordulat közös barátjuknak váratlan és felkavaró halála. A cselekmény redukáltsága azzal magyarázható, hogy a regényben a gondolatok, párbeszéd és lelki történések sokkal fontosabbak, mint a külső események, akciók. Ez a „történetnélküliség” pedig a szereplők elszigetelt, elzárkózó életmódjából következik. A teljes omnipotenciával bíró elbeszélő már a bevezetésben nyilvánvalóvá teszi, hogy itt a világgal kommunikálni képtelen, nehezen feloldódó és beilleszkedő hősökről lesz szó. A világtól való különállásukat egymásra találásuk sem változtatja meg, de különös kapcsolatuk legalább magányukat enyhíti:

„Mindketten azt gondolták, mások is ugyanúgy élnek, ahogyan ők, ugyanúgy élnek meg a magányt, az idegenséget. De idővel rájöttek, hogy az ő világuk senki máséhoz nem hasonlós, egyedül az övék. Előbb attól féltek, hogy elvesznek, a kivülállás lassan megsemmisíti őket, ám később megtanulták, hogyan tartás fenn magukban a jó szívvel látott vendég szerepét. (...) Csak ha ők egymásban, ebben a páros személyiségben feloldódnak; ha *Ork* mindenét áthelyezi *Orklába*, és *Orkla* mindenét áthelyezi *Orkba*. Csakis ebben az esetben tudnak az egyedüllét és idegenség fájdalomhatárától eltávolodni.”

Az is nyilvánvaló, hogy ez az idegenség nem kizárólag a társadalom kirekesztő magatartásának következménye, hanem a személyiségükből adódó és valamelyest önként vállalt állapot. Akárhányszor ezt megszakítani próbálják (vacsorázni mennek, orvoshoz fordulnak segítségért stb.), nemhogy változna, hanem éppen megerősödik említett magatartásuk. Az egyetlen kapocs a külvilággal az apránként, furcsa esetek során verbuválódott társaság, melynek tagjai a kocsmáros, a taxis, és a pék (érdekes, hogy a *Két kézzel búcsú*

zik a leopárd esetében is kizárólag foglalkozásuk jelöli a különböző szereplőket). A velük való találkozásoknak fontos kísérője az alkoholfogyasztás, mint ahogy Ork egyik legfontosabb attribútuma az alkoholhoz való kötődése és gyakori lerészegedése.

A hősök elszigeteltségéből adódik tehát az események és fordulatok viszonylagos hiánya, aminek viszont a regény filozofikussága, parabolyszerűsége köszönhető. Az állandó dialógusok és belső monológok (itt kell megjegyezni, hogy az elbeszélő jóval többször mutatja be Ork vívódásait és gondolatait, Orklára inkább – a hagyományos női princípiumnak megfelelően – a megértés, az elfogadás és a befogadás szemlélete jellemző) inkább egy tézisregényre emlékeztetnek, mint kalandos, fordulatos eseményeket felvonultató műre. Gyakorlatilag nem történik semmi, s ha történik is, mindig ugyanaz. A pénz utáni hajsza nem generálhatja az eseményeket, hiszen Ork öröksége bőven elegendő ahhoz, hogy fedezze a pár kiadásait. Az emberi kapcsolatok az elszigeteltség miatt szintén nem lehetnek mozgatórugók. Ami valóban fontos, az Ork fejében játszódik. Abban a fejben, *„mely nem tud a világgal kommunikálni... mert annyira bonyolult, mert annyira összetett, mert annyira egyedi, hogy saját nyelve van ennek a fejnek, nem is lehet más értéke csak a félreértés... mindig ki akar találni valamit, valamit meg akar érteni, és utána az egész életvilágról alkotott elképzelését fenekestül akarja fölfordítani.”* A látszatokkal meg nem elégedő, a betagozódni képtelen főhős, Ork számára pedig a teljes szabadság elérése a legfontosabb cél. A külső történések hiánya, az eseménytelenség számára ideális állapot, hiszen így tud a leginkább függetlenné válni mindentől, így érheti el azt, hogy ne tudja befolyásolni semmi, hogy tettei és gondolatai semmiféle kívülről jövő nyomás által ne formálódjanak. Az ideálizált szabadság keresése azonban kudarcra van ítélve, s ezt Ork maga is elismeri:

„...mintha az egész világból vágyna el, ebből a házból is, az életből, amit hiába próbál valami titokzatos szabadság vagy szabadságérzés felé kormányozni, helyette minduntalan ismeretlen dolgokba ütközik, mert mintha minden csak elméletben létezne, ja, a szabadság, de valójában az ember úgy van összerakva, hogy semmi nem elég neki, még többet és többet akar, soha nem azt éri el, amit el akart...”

Kudarcra ítélt egyrészt azért, mert a szabadság megszállott keresése és tematizálása képtelenné teszi annak megélésére. A paradoxon értelmében nem lehet mindentől független az, aki épp ezt a függetlenséget űzi megszállottan, hiszen épp a szabadságról való gondolkodása teszi képtelenné arra, hogy teljesen eloldja magát a kötöttségektől. Ezt az ellentmondást Ork is felismeri:

„És most már mintha mindez világosabban szólna: szabadság csak abban van, amiben teljesen elmerítem magam, és eszembe se jut a szabadságra gondolni.”

Másrészt pedig a halál, hatalmából adódóan mindig képes arra, hogy az embert szabadságában gátolja, hiszen fenyegető jelenléte minden percbe beíródik, mint ahogy a szövegben ez az állandó jelenlét tapinthatóvá válik. S bár a halál maga is értelmezhető a szabadság megvalósulásaként, Orkot szerelme lehetséges elvesztése és az ettől való félelem, majd a pék váratlan halála ébreszti rá arra, hogy az elmúlás bármikor bekövetkezhet és teljesen befolyásolhatatlan. Ork szabadságkeresése tehát kudarcra ítélt, s alkoholizmusa nem más, mint ennek az állandósult kudarcérzésnek a kompenzációja. Az alkohol, a gyakori delírium, melyek után nem képes visszaemlékezni semmire, voltaképpen a szabadság

alternatíváját jelenti, a mindenről megfeleledkezés vágyott állapotának egyetlen megvalósulási lehetőségét.

Mindez valójában jóval bonyolultabb a vázoltnál, az állandó félelem, a halál kísértése és a tőle való szorongás, a normalitás határán egyensúlyozó magatartás, a beilleszkedési nehézségek, a gyakori álmok, a szabadság keresése kölcsönös összefüggéseikkel olyan világnézeti hálót alkotnak, melyek felvázolására e recenzió nem vállalkozhat, és melyek teljes egészében valószínűleg csak többszöri újraolvasás után bontakoznak ki, és szerencsére az sem biztos, hogy mindenki számára ugyanazt jelentik majd.

A szöveg filozofikus, az egzisztenciát érintő kérdései után talán érdemes elidőzni még néhány apróbb momentumnál, melyek az eddigi interpretációt tovább árnyalhatják. Érdekes megfigyelni, hogy bár nem derül ki, hogy a történet mikor és hol játszódik (ezért is nagyon parabolaszerű a mű, mindvégig képes távol tartani magát a konkretizálhatóságtól, illetve az aktualizálhatóságtól, fenntartva ezáltal mondanivalójának általános érvényét, példázatosságát), a környezet, elsősorban az ember által nem uralt természet világa nagyon részletesen bemutatásra kerül. Ebből megtudhatjuk azt is, hogy a történések idején tél van, és mindent vastag hótakaró borít. Mivel a hó, a havazás végig hangsúlyos elem, valószínűleg többet jelent, mint pusztán mellékes időjárási tényezőt. A behavazott táj egyrészt erősíti a regénynek azt a jellemzőjét, mely az egész történetet általános érvényűvé tágítja, mivel a hó elfedi a házat körülvevő tájat, környezetet, a kontextus elfedésével tovább csökkentve a lokalizálhatóság lehetőségét. Emellett fehérségével és érintetlenségével szimbolizálhatja Ork és Orkla szintén érintetlen, behatásoktól mentes, de külső szemlélő számára olykor unalmasnak és egysíkúnak tűnő életét. A tél jelenléte pedig tovább erősíti a halál közelségét, mely az egész történetet áthatja. Ugyanakkor a tél, mint a tavaszt megelőző évszak, az elkövetkező változásokat, a mozdulatlanságból, az elszigeteltségből való kilépést is előrevetítheti, mint ahogy az a regény végén, a pék halála következtében ez meg is történik, és az ok és előrelátható következménye egy képzavarban összegződik. A szárítóról egy frottírtörölköző esik a fürdőkádban ülő pár közé (a fürdés, a víz itt tovább erősíti a változás, az újrakezdés lehetőségét): „*Mintha valaki bedobta volna a törölközőt az állóvízbe.*” A zárómondat két állandósult kifejezést mos össze, s hogy valaki bedobja a törölközőt, azaz feladja a küzdelmet, meghal, valamint, hogy követ dob az állóvízbe, azaz felkavarja az addig változatlan, állandó helyzetet – ez egyben jelentheti azt, hogy a pék halála változást hoz a pár életébe, bár ennek a változásnak a regény olvasója már nem lehet tanúja. A holtpontról való kimozdulás azonban megtörténni látszik.

A változás kapcsán pedig szót ejthetünk a trilógia címéről is, melynek különlegessége, hogy egyik regényben sem fordul elő szövegszerűen, s értelmezése – Podmaniczky címadásaira jellemzően – ezért nem egyértelmű. A kézilabdában használt sportkifejezés egy olyan lehetőséget jelöl, mely már a meccs idején kívül, közvetlenül azt követően képes megváltoztatni az addigi eredményeket, a véglegesnek hitt állást. Az időntúli hétméteres szó szerkezet tehát metaforája lehet annak, hogy van utolsó lehetőség, az útkeresés, a bolyongás (mely a három kisregényt legszorosabban összekötő motívum) iránya mindig megváltoztatható, sosem állandó, nincs legutolsó vagy végső pillanat, mindig van egy utolsó esély, s igaz ez természetesen mindenféle kereső tevékenységre, így a szöveg interpretációjára is.

Kolozsi Orsolya