

vidprójának női főszereplője, aki a magánytól való félelme miatt él együtt egy számára túlon túl érzelmes, szirupos férfival: „De talán most újra megpróbálhatná, gondolja. Kevés esély van rá, hogy jobbat dob a gép, de valamennyi mégis, és abba a valamennyibe most nagyon szeretne belekapaszkodni. Ezt az egészet — mármint, ami az elmúlt tizenhét évben történt vele — úgysem ő akarta, inkább csak úszott az árral.” (39) A szöveg zárlatában megtalálni látszik ezt az újrakezdési lehetőséget egy céges bulin megismert lánnyal, ugyanakkor az új kapcsolat jövőjét beárnyékolja, hogy jelen esetben ő válik odaadóbbá, érzelmesebbé a kapcsolat irányába, amit a férfinál nyálás giccstengernek aposztrofált, egy romantikus filmből vett szöveggel ad az olvasó tudtára: „és reméli, hogy a lány nem fogja rossz néven venni, ha végül elmondja neki, hogy akkor azon a céges bulin ő lett az otthona.” (43) A szövegzárlat azért mondható ki-mondottan sikerültnek, mert a férfi nyelvi gesztusának a megismétlésével Puskás elbizonytalanítja az egyértelmű, örömelvű újrakezdés lehetőségét, hiszen a másik lány szemszögéből akár ez a párkapcsolat is a menekülés stádiumába érkezhett el a túlzott ragaszkodás révén.

Az egyedüllét keserű félelme, az önhazugságokat alkotó, mindenki számára ismerős szürkeség melankóliája és ezzel együtt a kamaszos düh mozgatja az *Önsajnálát a szigetközi holtágban* című novellát, melyben az elbeszélő egy egész áléletutat, álkapcsolatot, álhalált ír önmaga számára, hogy más által látva, igazolva legyen, s e vágyódás kiutat nyújtson egyedüllétéből. Végül pedig e kesernyésen szép novellaívet egy csípős, bosszús hang váltja, ami a férfi által nem meglátott nő szerepét cseréli fel: „de remélem, te sem felejtet el, hogy amikor a balatoni strandon a szemem sarkából, a partról figyeltelek, és te levegő után kapkodtál a vízben, rágyújtottam inkább még egy cigire.” (26) A párkapcsolati nehézségek terápiás jellegű kiírásában, az én a másik előző családjának tolerálásában és tolerálhatatlanságában gravitál a *Variációk toleranciára*. E szövegben az elbeszélő változatokat ír azokra a helyzetekre, amikor a párja előző életéből származó barátok és a család beszivárognak a kapcsolatukba. Megítélésem szerint a novella a folyamatos újírás, az átvariálás gesztusával az elfogadhatatlan helyzet elfogadására tesz lehetetlen kísérleteket, mellyel szintén a problematikus légkör megszüntetésének kérdését állítja prózája középpontjába. Bizonyos olvasatból azt is mondhatjuk, hogy a *Variációk toleranciára* az egész kötet kicsinyítő tükörképe is lehet, hiszen ahogyan a novella narrátora a folyamatosan újíró, átvariáló gesztussal igyekszik feldolgozni a körülötte kialakult párkapcsolati helyzetet, a *Rezervátum visszafoglalása* is úgy közöl, alkot változatokat a szabadság irányába tett meghódítási kísérletekre. A kötetben szereplő elbeszélői hangok nagyon hasonló, alig-alig eltérő nyelvi szolamát is hajlamos vagyok a *variáció* szemantikája mellett olvasni, azaz ugyanúgy variációkísérletek, mint a párkapcsolati nehézségek feldolgozása vagy a kiugráslehetőségek.

A *Leszámolás Bukowskival* című novella kapcsán már érintőlegesen szoltam Puskás nyelviségének pikírt és szókimondó ter-

mészetéről, ugyanakkor nem a szókimondásában látom e prózavilág legerősebb vonulatát, sokkal inkább abban a metszéspontban, ahol az abszurdra, a groteszkre jellemző humor találkozik a szociális igényű láttatással. A novelláskötet egyik legemlékezetesebb szöveghelyét az *Apokrif* című szöveg adja, melyben az elbeszélő az országhatárra emelt kerítésen egy trambulín segítségével szökteti meg a párját és a gyermekét, majd pedig lelövi őket. Kifejezetten groteszk, ahogyan az egyik leghumorosabb jelenet után rögtön a nemi erőszakkal, majd pedig az üdvözülés totális kudarcával szembesül az olvasó. Szintén kiemelendő a Puskás-kötet egyik legjobban sikerült humorforrása a *Cserben hagyás* és a *Keep Your Woman at Home* kapcsán. E két szöveg az általában metaforikus jelentés-összefüggések, az átvitt értelem mentén megragadható (a szorongató egzisztenciális, szociális, családi, társadalmi légkörből tett) kilépéskísérleteket az elbeszélők, a szereplők esetében szó szerintivé alakítja, azaz a nyelv literális tulajdonsága által jeleníti meg a bezártságot. A *Cserben hagyás* szövegvilágában ez úgy érhető tetten, hogy egy csomagtartóban fekvő hullá beszéli el az eseményeket, mely ironikus, lehetetlen túlzással mutatja meg a kitörés esélyének képtelenségét, miközben a szereplők egymás életútjába való beágyazottsága, egymás narratívájában történő szerepeltetése is ezt a jelenséget vetítheti előre. A másik novella, a *Keep Your Woman at Home* — ami Sam Redbreast Wilson megegyező című számának, narratív eseményeinek rövidprózává duzzasztása — pedig egy féltékeny férfi által a pincébe zárt nőelbeszélő történetét meséli el, aki már-már a teljes elfogadás, a pincéléttel való megbékélés, akár a gyerekvállalás gondolatáig is eljut az ott töltött idő alatt: „Minden jó úgy, ahogy van.” (71) Megítélésem szerint ebben a novellában kerül a legközelebb az irodalmi abszurd terepéhez Puskás Panni, ahol, a pinceélet teljes elfogadása miatt, a zárlat, a szabadság megtapasztalása semmilyen feloldást sem hoz magával.

A *rezervátum visszafoglalása* üdítően sajátos humorú novellái azonban tartalmaznak gyengébb, olykor túlságosan is direkt módon megfogalmazott politikai, közéleti, társadalmi problémákat megjelenítő szöveghelyeket. Ennek az egyik legközhelyszerűbb példája a *Sírok a véceben, amíg te sminkelsz* című novella női szereplehetőségeket tárgyaló párbeszéde vagy például *A bennem élő könyvér lány* egyes szövegmomentumai: „Elmondja, hogy az erőfeszítés, amit ebben a pillanatban kifejtetek, csupán társadalmi megfelelési vágy következménye, amelynek úgysem tudok soha tökéletesen eleget tenni. Hogy ugye nem gondolom komolyan, hogy a modellek, akik a Calzedonia meg a Triumph óriásplakátján szerepelnek a csodás csipkés fehérneműikben, azok reprezentatíván jelenítik meg az egészséges női testet, és hogy milyen agymosott vagyok, amiért elhiszem, hogy nekem is ehhez a kreált szépségideálhoz kell igazodnom.” (63) Ugyanakkor e direktséget hajlamos vagyok megbocsátani Puskás Panni kötetének; hangja friss, a novelláskötet pedig igen egységes a sokszínű narratív esemény szcenírozása ellenére is. A *rezervátum visszafoglalásának* zárónovellája, a *Nem a világvége* pedig kifejezetten erős, ahogy az addigi heroikus szerzői törekvéseket, az állandóan variálódó és

újíróródo szabadságspirációkat, a kitöréskísérletek utópisztikus ideáját egy konstans, önmaga cselekvésének értelmetlenségét belátó és elfogadó, rezignált állandóságban rögzíti: „Nos, a flamingók továbbra is egykedvűen ácsorognak, a szurikáták pedig beállva kókadoznak a rácsok mögött, nagyjából ugyanott, ahol hagytuk őket. Nem tűnnek boldognak, nagyon boldogtalanok sem.” (113)

FEKETE I. Alfonz

A monolit titka

(Mervyn Peake: *A Gormenghast-trilógia*. Fordította: Farkas Krisztina, Bakonyi Berta. Jelenkor, 2020)

Mervyn Peake az árnyak rajzolója és krónikása. Ahogy vonaglanak, összeállnak és megszilárdulnak, úgy ölt alakot a *Gormenghast-trilógia*. Peake körbesatírozza és összevarrja a legkülönbözőbb árnyékokat, azonban a fény állandó mozgásának következtében a sziluettek szétterülnek, remegnek, együvé húzódnak, és új formát alakítanak ki. Ez a folyamatosan mozgó, groteszk leírhatatlanság pedig olyan rugalmas nyelvet igényel, amely költői képekben gazdag, és képes mindezt körvonalak közé szorítani. Peake elhajózott a realizmus partjaitól, noha vasmacska a közeli sekélyesben pihen, és létrehozta sajátos univerzumát a *Gormenghast-trilógiában*.

Mervyn Peake a dél-kínai Kulingban született 1911-ben, apja missziós orvosként dolgozott itt. Tinédzserként került a brit fővárosba, képzőművészeti tanulmányai befejezése után, a harmincas évek elején tagja lett egy művészeti csoportosulásnak, a „Soho csoportnak”. A második világháborúban besorozták, 1943-tól katonai és civil illusztrációs megbízásokból élt. 1948-ig befejezte a *Gormenghast-trilógia* első két kötetének, a *Titus Groannak* (1946) és a *Gormenghastnak* (1950) a kéziratát. Ebben az időszakban egyszerre foglalkozott illusztrációkkal és irodalommal. El Greco, Diego Velázquez, Francisco Goya és Pablo Picasso örök érvényű stílusbeli hatást gyakoroltak rá. Készített többek között illusztrációt Lewis Carroll *Sárk-vadászat* című elbeszélő költeményéhez és az *Aliz kalandjai Csodaországbanhoz*, Samuel Taylor Coleridge *Ének a vén tengerészről* balladájához, Robert Louis Stevenson *Jekyll és Hyde* és *A kincses sziget* című regényeihez, valamint Charles Dickens *Örökösök* című regényéhez. Ezen szövegeket azért is emeltem ki és tartom fontosnak, mert mintegy rámutatnak Peake irodalmi hatásaira, gyökereire. Tehát a nonszensz, a romantikus költészet, a skót gótika, valamint az ironikus hangvételi realizmus keveredik azzal, amit ő tesz hozzá ehhez a kevercshez, vagyis az urban fantasyvel, néhol a fantasy of mannersszel, a weirddel, valamint a disztópiával *A Gormenghast-trilógiában*.

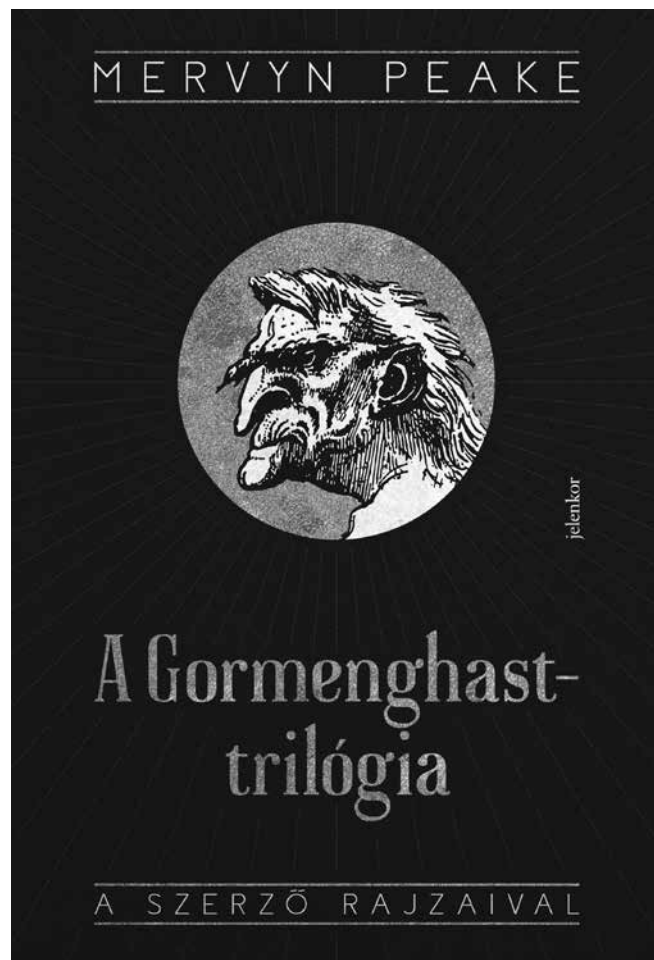
Ebből a sokrétűségből is következhetett az, hogy a 2008-ban, Bakonyi Berta fordításában megjelent *Titus Groan* értetlen-ségbe ütközött. A trilógia pazar magyarítását Farkas Krisztinával együtt készítették el. Az ismeretlenségben maradás tekintetében a „Peake-et Dickenshez és Tolkienhez hasonlítják, de a *Titus Groan* valójában egyedülálló” szlogen is közrejátszhatott, és félrevezető lehetett. Mert noha ez igaz, de nem teljességgel abban a formában, ahogyan először érthetjük. Hadas Elber-Aviram két jelentősen eltérő fantasyhagyományt különít el. Az egyik a rurális fantasy, ide tartozik többek között J. R. R. Tolkien és C. S. Lewis; a másik vonulat az urban fantasy, ahol Charles Dickens, Mervyn Peake-et, Michael Moorcockot vagy China Miéville-t lehet példaként felhozni. A két keret összevonásáról Peake esetében azonban szó sincs. Peake egyértelműen az utóbbiba sorolható, ami néhány epizodikus alkalomtól eltekintve — ilyen a komornyik Flay száműzetése a vadonba — nem is változik. A magyar Dickens-recepció homlokterében nem elsődlegesen az áll, hogyan használt fantasztikus eszközöket arra, hogy megteremtse a viktoriánus város (gótikus) topográfiáját, és hogy ebben a tekintetben mennyiben különbözik el Balzactól. Azonban az angolszász értelmezési keretben Dickens origója, megkerülhetetlen figurája lett az urban fantasynek. Peake talán a legtisztábban kölcsönzi a dickenszi módszert, ami a tér fantasztikussá tételét illeti, annyi eltéréssel, hogy nem kanyarodik vissza a konszenzuális valóságba, hanem megmarad az általa megteremtett világban. A tolkien kapcsolódás pedig itt látható: a teremtett, másodlagos világ léte. Tolkien és Peake viszonylagos zártságot hoz létre trilógiáiban, de megközelítésüknek és világgalkotói módszereiknek a különbsége miatt ez az összehasonlítás ennyiben ki is merül.

China Miéville megállapította, hogy Peake univerzumába nincs belépési küszöb, fokozatos leereszkedés, hanem az első oldaltól ott vagyunk. (1059) Az olvasó megérkezése a kastélyhoz is emlékezetes — „Gormenghast, azaz az eredeti kötet meg önmagában igen masszív, tömör jelenség” (11) —, a Groan család otthonába vezet az út, akik szinte az idők kezdete óta kormányoznak itt. Ez a taktilitás és állandóan vészjósló fizikai jelenlét meghatározó a trilógiában. A térbeliség túlhangsúlyozása, szűkössége és labirintusszerűsége az urbanus gótika felőli olvasatot kínálja fel. Ez a testet öltött pszeudoközépkori hodály egy fortyogó, izgó-mozgó és megállás nélkül örvénylő hangyabolyt rejt, ahol a meg nem fogalmazott, vakon követett és hallgatólagosan odaértett rend szab keretet az életnek. Ezt a világot pedig csak olyan nyelv képes mozgásba lendíteni, amely képes egyszerre és ugyanolyan virtuozitással kezelni a körülölelő ridegséget, ugyanakkor a sokoldalúságot is, amely érthetővé teszi e merevség nevelés, barbár és értelmetlen dekorumhoz köthető korlátaira való rávilágítást is.

Ez a hatalmas tér szinte egy *Tristram Shandy úr élete és gondolatai* tömörségű narratívát mozgat. Vagyis elsődlegesen az életet, annak menetét próbálja saját eszköztárával megfogni és leírni. Természetesen legalább annyira sikertelenül, és a humor is teljesen más irányból érkezik. Tehát temérdek, látszólag felesleges dolog történik egyszerre, nehezen követhetőek a szálak, az olvasó elvész a részletekben. Az eligazodásban és megértésben az sem segít, hogy Peake részletgazdag prózája egy excentrikus társadalmi tabló felrajzolását sugallja. Ezt támasztja alá a szereplők neveinek alakúsága. Üdvözlöm a fordítóknak azon döntését, amely egyes neveket, mint az orvos Prunesquallor — kb. 'szilvaszenny' —, a komornyik Flay — 'nyúz' — vagy a főszakács Swelter — 'eltikkad' — meghagyták eredeti nyelven, míg Gormenghast főkertészét Pünkösdknek keresztelték át. Azért is fontos mindez, mert világosan tanúskodik arról, hogy a kötetben szereplő *beszélő* nevek „annyira túl vannak terhelve szemiotikai rakománnyal [...], hogy végül éppoly homályosak maradnak, mintha egyáltalán nem jelentenének semmit”. (1060) A megértésre irányuló kísérlet csúfosan elbukik.

Gormenghast kastélyában a trilógia kezdetén a Groan család hetvenhatodik earlje uralkodik. A terület érintetlen zártságát természeti akadályok biztosítják, úgymint „északon az ugar, délen a nagy sómocsarak, keleten a futóhomok és a határtalan tenger, nyugaton a végtelen sziklák”. (233) A társadalom szigorú hierarchia szerint szerveződik, melynek működését kizárólagosan a Szertartásmester ismeri. Ennek következtében a kastélyban élők és közvetlen személyzetük kiváltságosként tekint magára, míg a Gormenghast kastélyának falain kívül élő Viskólakók alkotják a társadalom legalsó rétegét. Ezt a merev rendet kérdőjelezi meg az utód, Groan hetvenhetedik earljének születése a *Titus Groan*-ban.

Az első két kötet világának tükörképe, azaz *imago mundi*-ja azonban erre a rendszerre mint megdönthetetlen fundamentumra épül. A ciklikusság és teljesség érzete akkor jelenik meg



igazán, és válik egyértelművé, amikor Titus búcsúzik anyjától, a Grófnőtől a *Gormenghast*-ban: „csak körben fogsz járnai, Titus Groan. Nincs egyetlen út, egyetlen ösvény sem, amely *ne* haza vezetne. Mert minden Gormenghasthoz vezet”. (789, kiem.: F. I. A.) A harmadik regény, *A magányos Titus* (1959) mégis egy ismeretlen metropoliszba repíti olvasóját és magát a főszereplőt, Titust. Tehát a „nagy világon e kívül / Nincsen számodra hely” érzetének cáfolata itt már megjelenik, bár előtte elképzelhetetlennek bizonyult mindenki számára. Az első két kötetben a „szentség megnyilatkozik a térben, [és] ott tárul fel a valóságos” — ahogyan arra Mircea Eliade mutat rá.¹ Gormenghast esetében ez a valóságosság kétélű. Egyfelől a szereplőknek *fenségesként* értődik, olyannyira, hogy ez az esztétikai minőség az olvasókban is ki tud alakulni, dacára Peake minden írói igyekezetének, hogy tompítson vagy eltérítsen. Az ironia, a groteszk és a nonszensz pontosan ezt teszik teljesen világossá, és erre kérdeznak rá. A szerző eszköztárából a paródia és a pastiche tökéletes példája Flay és Swelter kifejezetten kisszerűnek ábrázolt, ám a gótikus regény hagyományaiban tetőpontként funkcionáló párbaja. Ami

¹ Mircea ELIADE: *A szent és a profán*, ford.: BERÉNYI GÁBOR – M. NAGY MIKLÓS, Helikon, Budapest, 2019, 52.

a résztvevőknek szentségként értendő, az olvasó számára profán jelenség. Másfelől pedig úgy válik valóságossá, hogy olvasóként rá tudunk ismerni azokra a fonákságokra és fanyar helyzetekre, amelyeket az életben tapasztalhatunk.

Ennek a kettős játéknak a motorja Peake erőteljes, költői és látomásos nyelve. Nincs lehetetlen, mindent el tud érní. *A Gormenghast-trilógia* regisztereiben és stílusztikájában rendkívül sokrétű, ugyanakkor egyszerre túlzottan aprólékos, sőt, esetenként túldíszített. A temérdek leíró és egyúttal teremtő rész választékossága ebből a sokaságból is fakad, azonban ez a minden érzéket beborító nyelv a barokk esztétikája felé terel. Ez több szempontból is igaz a szövegre. Egyfelől maga a minden részletre kiterő igény a nyelvi megjelenítésre sűrűséget jelez, teljesen elkendőzi az egyénit, mert minden azzá válik. Az elkülönböződés megközelítőleg lehetetlenné válik. Másfelől egy olyan tudatos, esztétikában gyökerező világépítési stratégia felé orientálja az értelmezést, amit Bagi Zsolt újbarokként írt le. Bagi szerint a „barokk a felület kora, de egyben a felületesség kora is”.² Peake másodlagos világa pontosan ilyen. Részletgazdagsága okán maga Gormenghast abszolút felületté válik az első két regényben. Mindenütt ott van, és Peake gondoskodik is róla, hogy az olvasó ne feledkezzen meg erről a jelenlévő végtelen felületről. Felületes pedig abban a tekintetben, hogy magát a helyet irányító rituálék bár írottak, mégsem hozzáférhetőek, és nem értelmezhetőek szabadon. Így mind a karakterek, mind az olvasók csak iringálhatnak ezen a rétegen, de hiányzik a mély. Kizárólagosan a Groan hagyományok ismerője, Sourdust segítségével, aki a várat irányítja különböző szokásjogi és esetjogi formulák alapján. A pozíciót betöltő személye változik a trilógia során, azonban minden alkalommal a tudás letéteményese kell hogy legyen. Gormenghast rendszere kizárja a lázadást vagy a menekülést, egyedül a vak és kérdés nélküli alávetettséget tűri. További jellemzője a peake-i barokknak, hogy szimulál egy mélységet a szertartásmester segítségével, aminek egyetlen feladata „a meggyőzés és lehengerlés, a néző ellenállásának legyőzése a felület hatalmával”.³

Gormenghast szabályainak öncélúsága nem csak az olvasó számára válik egyértelművé, de esetenként a szereplők is észreveszik, noha nem lépnek fel ellene. Ilyen például Titus keresztelője, amit betű szerinti utasításként hajt végre a szertartásmester: „a Groan-ház elsőszülött fiúutódja eme bölcsességtől megszükkült lapok közé fektetendő hosszában, fejével a keresztelőtál felé, s a szavak terhétől súlyos lapok köré és fölé hajtatnak, hogy az ősi Írás tudása ölelje körül őt, az áthághatatlan Törvénnyel bírót”. (90) Az újszülöttet a törvénykönyvbe fektetik, a lapokat összetűzik felette egy tüvel, majd a kilencvenéves törvényszolga a gyerekkel teli fóliánst átcipeli a termen. Aminek a végeredménye, hogy a keresztelőkönyv kicsúszik az öregember kezéből a csecsemővel együtt, aki elszakítja a szent szöveget tartalmazó kötetet. Ez az akaratlan transzgresszió mintegy előrevetíti Titus Groan viszonyát a felülethez és a hagyományhoz.

Habár nem ő az egyetlen, aki ellenérzésekkel viseltet a múlt kötöttségeinek irányába. Steerpike eredetileg konyhai kisegí-

tő, majd folyamatosan emelkedik felfelé a kastély ranglétráján, mert minden helyzethez hozzá tud idomulni, és a saját hasznára igyekszik fordítani azt. Ő hozza a lehető legmeggyőzőbben és leginkább opportunistán a barokk karaktert. Ahogyan arra Bagi rámutat, a „barokk az, ahol a szubjektivitás mint a világ objektivitásával egyenrangú módon szemben álló princípium egyáltalán megjelenhet”.⁴ Steerpike annyira meggyőző, hogy képes mások számára szimulálni egy helyzetet, ahol úgy csúri-csavarja a társalgást, hogy fölébük kerekedik, mivel sikeresen elsajátította a legbarokkabb barokkot — a társalgás művészetét és „a megszólalás kereteit”.⁵ Steerpike fejlődése nyomon követhető, mert eleinte nehezen küzd meg más véleményekkel, addig a második kötetben már kinyílik benne a szolipszizmus virága. Azzal, hogy a gormenghasti felület és felületesség játékszabályait kitanulta, magáévá tette, sőt, annak lehetőségét is észrevette, hogy ki is emelkedhet belőle, így mintegy ellene is fordította, a kastély univerzumára nézvést a lehető legveszélyesebbé vált. A részleteket magához vonzza, mert el tud különbözödni Gormenghast többi részétől.

Peake trilógiája jelenség. Szó nélkül nem lehet mellette elmenni: elutasítást vagy teljes elfogadást vált ki. Egy alig észrevehető mérföldkő. Bár rádiós, televíziós (az első 2000-es, a BBC készítette; a másodikon jelenleg is dolgoznak, olyan nevek, mint Neil Gaiman), színházi és zenés adaptációja is létezik a regényeknek, olyan széles körű ismertségre nem tudott szert tenni, mint J. R. R. Tolkien *A gyűrűk ura* trilógiája. Sokoldalúsága, grandiozitása és összetettsége miatt közvetlen követőkre nem talált, de hatása néhány kötetben tetten érhető, mint például M. John Harrison *Viriconium*-sorozatán, Michael Moorcock *Gloriána, avagy a kielégítetlen királynő* alternatív történelmi regényén és China Miéville *Perdido pályaudvar, végállomásán*. A monoton, szürkeségben töltött idő soha nem tűnt még ilyen élénknek. A Gormenghast falai között szerzett élmények sokáig velünk tudnak maradni, és beépülnek az árnyékunkba, hogy aztán az ott lebegjen mindig mögöttünk, amikor kilépünk a fényre.

² BAGI ZSOLT: *Az esztétikai hatalom elmélete*, Napvilág, Budapest, 2017, 24.

³ *Uo.*, 26.

⁴ *Uo.*, 24.

⁵ *Uo.*, 34.