

## A brit sf boom

1 Csicsery-Ronay, Istvan Jr.: *Editorial Introduction*. Science Fiction Studies, 2003. november., 353.

2 Uo., 353–354.

A science fiction műfaj elsősorban az Amerikai Egyesült Államokban virágzott, azonban az 1980-as és 1990-es években, a cyberpunk halványodását követően az Egyesült Királyságban is egyre több színvonalas sf regény jelent meg, mely arra készítette a kritikusokat, hogy megnevezzék a jelenséget. Innen ered a brit „sf boom” kifejezés, mely nem irodalmi, kritikai eredetű, hanem egy metafora, a kapitalista, piaci alapon működő gazdaságból származik, esetünkben azonban a kreativitás szétáradására utal, nem a profitéra.<sup>1</sup> A *boom* kifejezést fordíthatjuk fellendülésnek, virágzásnak, emelkedésnek, konjunktúrának stb.

A brit sf boom szerzőit nem a közös ambíció és esztétikai program kötik össze, hanem a minőség és a kísérletezés. A boom ebben az esetben nem egy mozgalomra utal, hanem az egyidejűsége. Az ebbe a csoportba sorolható szerzők – Gwyneth Jones, China Miéville, Ken Macleod, Iain M. Banks, Stephen Baxter, Jon Courtenay Grimwood, Jeff Noon, Justina Robson és Kim Newman – nem álltak elő kiáltvánnyal, sőt, nem is léptek föl egységesen az irodalmi sf establishmenttel szemben. Az ilyen típusú boom nem szervezett, irányított vagy szándékolt, hanem történik. Ahogy az már lenni szokott, ha több egymáshoz kapcsolódó, hasonló gondolkodású, egymást támogató szerző együttesen jelentkezik, nem ritkán eltérő politikai nézeteket vallanak, mint például a dél-amerikai szerzők esetében az egy címkével ellátott Gabriel García Márquez és Maria Vargas Llosa, akik a kontinens látványos mellőzése idején ráirányították a világ figyelmét a térségre. Azt a kérdést, hogy mikor és miért jelentkezik az irodalomban boom, nem könnyű megválaszolni. A britek esetében további érdekes adalék, hogy a már említett boommal egy időben hasonlóan sikeres volt, és nagymértékű kreativitás jellemezte a brit fantasyt és a technozenét. A boomok természetrajzából következik, hogy egyszer végük is szakad.<sup>2</sup> Megváltozik a kontextus, a társadalom, a kiadói hálózat, új kérdésirányok merülnek fel stb. Elképzelhető ugyanakkor, hogy a kézikönyvekben, irodalomtörténeti összefoglalókban, tanulmánykötetekben a boom megnevezés későbbi korszakra módosul, és egy pozíciójában megerősödött jelenésről folyik tovább a diskurzus.



China Miéville, a brit sf boomhoz sorolható szerzők közül talán a legkiemelkedőbb, egy interjúban megengedően nyilatkozik, amikor elismeri, bizonyára van valami boom-féle, bár nehéz pontosan meghatározni, de az a tény, hogy mindenki erről beszél, valóban azt jelzi, valami történik.<sup>3</sup> A boom meghatározása valóban nehéz feladat, ellenben mégis van igény, hogy például a romantikához vagy a modernséghez hasonlatosan néhány olyan narrációt érintő konvenciót elkülönítsünk, amelyek segítségünkre lehetnek a közös jellemvonások meghatározásában. Főtebb már hivatkoztuk, hogy a science fiction mellett más műfajokban is megfigyelhető bizonyos fellendülés. Gondoljunk csak a fantasyra vagy a horrorra, például J. K. Rowling vagy Philip Pullman könyveire. A meghatározásnál számolnunk kell a műfaji keveredéssel, a boomhoz tartozó néhány alműfaj: cyberpunk, post-cyberpunk, steampunk, úropera, hard sf, soft sf, feminista sf, slipstream, alternatív narratívák, horror, fantasy stb. és mindezek hibridjei. A nagy elbeszélésekkel és metanarratívákkal szembeni kétely korszakában természetesen nem törekedhetünk szigorú kategorizálásra, és a preskriptív szólamok csapdáját is igyekszünk elkerülni.<sup>4</sup>

Analógiaként kínálkozik a cyberpunk „mozgalom” története. Annak ellenére, hogy a kifejezést – ahogy fentebb már szó volt róla – Bruce Bethke használta először az 1980-as évek elején, a kritikusok számára az 1984-es év jelöli a kezdetet, ebben az évben jelent meg ugyanis William Gibson *Neurománc* című regénye. Nem sokkal később, a cyberpunk egyik írója és teoretikusa Bruce Sterling jelentette be a cp végét. A cyberpunk története – persze, a későbbiekben is születtek cp-regények, vagy olyan regények, melyeket a cp ihletett, néhányat közülük post-cyberpunk címkével jelöltek – jól mutatja, hogy indult egy kedvtelésből, írók lazán egymáshoz kapcsolódó csoportjából a „mozgalom”, majd a kezdeményezőkön túlnőve önálló életet kezdett élni és erősen ellenállt minden definiálási kényszernek. A brit sf boom-ban is kijelölhetünk kezdőpontokat, de mindegyik más narratívát építene föl. Vannak olyan szerzők, mint például J. G. Ballard és M. John Harrison, akik már a boom előtt is ismertek voltak, és most újra élvezik a rájuk irányuló figyelmet.<sup>5</sup>

A Hugo Awards, az egyik legnagyobb ranggal bíró díj, 2001-es jelölései mutatták – az öt jelöltből mindössze egy amerikai volt, két kanadai és két brit –, hogy a korábban amerikai szerzők által uralt névsorban is változás történt. Egyébként a nyertes is brit lett, J. K. Rowling; utoljára 1980-ban volt erre a bravúrra képes Arthur C. Clarke. A korábban túl britnek talált regények sorra jelentek meg az amerikai piacon is. Az ún. Cool Británia, mely a liverpooli és a manchesteri zenei központokra épült, szintén felkeltette az érdeklődést az óceán túlsó partján.

A boom egyik sajátos jegye a paródia megjelenése, minden műfaj tulajdonképpen reflektál is saját műfajiságára. Az úroperáról mondható el, hogy a legszisztematikusabban vonzódott a paródiához. Iain M. Banks *Emlékezz Phlebasra* című regénye viszi színre azt a tapaszt-

3 Butler, Andrew M.: *Thirteen Ways of Looking at the British Boom*. Science Fiction Studies, 2003. november, 374.

4 Uo.

5 Uo., 375–376.

6 Uo., 380–383.

7 Uo., 384–386.

8 Luckhurst, Roger:  
*Cultural  
Governance, New  
Labour, and the  
British SF Boom.*  
Science Fiction  
Studies, 2003.  
november,  
417–436.

talatot, hogy a klasszikus galaxisokon átívelő cselekménybonyolítás hagyománya nem folytatható.<sup>6</sup>

A britekre már egy ideje érvényes a kívülálló meghatározás, legalábbis abban az értelemben, ahogy a többiek tekintenek rájuk; az amerikaiak szemében az egykor volt nagyhatalmat képviselik, ma inkább afféle „kistésvér” szerepben jelennek meg; ez a szerep egyébként sok furcsasággal társul. Az ENSZ-ben és az EU-ban is sajátos helyet foglalnak el. Egy országban, mely folyamatosan próbálja újradefiniálni önmagát, az egyik legbiztosabb kiindulási pont a pesszimizmus. Stephen Baxter regényei mutatják meg a feszültséget remény és pesszimizmus közt. A brit science fiction regények következő markáns jegye az irónia. Az irónia segítségével a britek „kettős” látásra képesek. Különösen a regények végkimenetelében érhető tetten az irónia, ahol a szerencsés befejezés elmarad, és a szereplők addigi fáradozásai hiábavalónak bizonyulnak.<sup>7</sup>

A brit olvasóközönség egy része a filmek, a televízió, a képregények felől érkezik, egy másik csoport pedig az ún. „mainstream” irodalom felől, ide sorolhatjuk Orwell, Forster műveit. A *The Independent* és a *The Guardian* is egyre gyakrabban közöl kritikát sf regényekről. Az sf elfogadottsága azonban nem minden esetben egyhangú, China Miéville-t a 2003-as írók top 20-as listájáról azért távolították el, mivel a peremműfajokban alkot. Láthatjuk, a teljes áttörés még várat magára, és az is kérdés, hogy bekövetkezik-e.

Néhány kritikus – mint például Roger Luckhurst – úgy véli, a brit sf boom összhangban van a brit társadalomban lezajlott változással, nevezetesen a Blair vezette Munkáspárt hatalomra kerülésével. Luckhurst nem állítja azt, hogy a két dolog teljesen szinkronban van egymással, de a politikai kurzus változása szerinte kulturális váltást is jelent. A Thatcher-korszakot követően, mely három kormányalakítást is magáénak tudhatott, a konzervatívabb, a hagyományokhoz ragaszkodó, múltba forduló kultúrpolitikát egy nyitottabb váltotta fel. Van benne némi ráció, hogy a vizsgált jelenséget szélesebb kontextusban vizsgáljuk, és elismerjük, hogy a kultúrpolitika és a kormányzat felől érkező impulzusok is befolyásolhatták, azonban csak ennek tulajdonítani a születését durva egyszerűsítés lenne.<sup>8</sup>

## The New Weird

A brit sf boom-hoz kétségkívül jelentősen hozzájárult a new weird fiction megjelenése és látványos sikere. 2003-ban M. John Harrison üzenőfalra elhelyezett provokatív kérdésével, mely arra irányult, hogyan is lehetne meghatározni a new weird-et, egy új diskurzus vette kezdetét. Az 1990-es évektől lehetett érezni változást a weird fiction-ön belül, az igazi áttöréshez valószínűleg China Miéville *Bas Lag*-trilógiája döntő lökést adott, a három kötet megjelenésük sorrendjében: *Perdido Street Station* (2000), *The Scar* (2003) és az *Iron Council* (2004). Miéville regényeit és interjúit olvasva talán nem is

szolgál különösebb meglepetéssel, ha azt látjuk, hogy a *The Routledge Companion To Science Fiction* (2009)<sup>9</sup> Weird Fiction fejezetét ő jegyzi, és maga a jelenség azért is fokozott figyelmünkre számít, mert a fejezetet elolvasva megtudhatjuk, hogyan látja a New Weird legeredetibb írója az előfutárok munkásságát.

A Weird Fiction indulása az 1923-ban megjelent *Weird Tales* magazinhoz köthető. S. T. Joshi azonban már korábbra datálja a kezdetet, és az 1880–1940 közti korszakot véli kiemelkedőnek. A Weird Fiction legfontosabb szerzői: Robert Bloch, Algernon Blackwood, Clark Ashton Smith, Arthur Machen, William Hope Hodgson, M. R. James, Walter de la Mare és a legismertebb és a legnagyobb hatást kifejtő H. P. Lovecraft. A *Jegyzetek a rémtörténetek írásáról* című esszéjében Lovecraft a Weird Fiction ars poeticáját így foglalta össze: „A rémtörténeteket azért kedvelem, mert leginkább ez a műfajta felel meg a vérmérsékletemnek – hiszen egyik legmeghatározóbb és legrégebbi vágyálmom, hogy valamilyen, akárha időlegesen is, megkerüljem vagy áthágjam az idő, tér és természeti törvények bosszantó korlátait, melyek öröktől fogva béklyóba vernek minket, és megghiúsítják kíváncsi kísérleteinket a szűkös látókörünk és tapasztalati mezőnk határain kívül eső végtelen kozmikus terek megismerésére. Ezen történeteknek azért gyakori és hangsúlyos eleme a rémület, mert a félelem a bennünk legmélyebben rejlő és legerősebb érzés, és eme érzés tűnik a legalkalmasabbnak a Természettel szembeszegülő illúziók megalkotására. A rémület és az ismeretlen vagy szokatlan öröktől fogva szorosán kapcsolódnak egymáshoz, épp ezért nehéz úgy meggyőző képet alkotni a felrúgott természeti törvényekről, a kozmikus elidegenedésről vagy »kivülállóságról«, hogy ne helyeznénk előtérbe a félelem érzetét.”<sup>10</sup> Miéville a Joan Gordon által készített interjúban<sup>11</sup> rajongással beszél kedvenc proto-weird és weird fiction szerzőiről, azok burjánzó nyelvezetéről (egyek kritikusok azonban ezt a „túlírt” jelzővel illetik). A weird fiction szörnyei szakítanak a mondavilágban megjelenő vámpírokkal, farkasemberekkel stb., és olyan több lényből álló szörnyekkel jelennek meg, melyek vizualizálása gyakran nem egyszerű feladat.<sup>12</sup> Miéville felhívja a figyelmet a csápok iránti vonzalomra a weird fiction szerzőinél, ami ismét egy olyan jellegzetesség, amely az európai folklórból hiányzik. (Egyébként Miéville prózájában is többször fölbukkan, elég, ha felidézzük Tanner Sack újraformált csápjait az *Armadából*, vagy a legújabb regényében, a *Krakenben* az óriáspolipot).

Ann és Jeff VanderMeer szerkesztésében a new weird szerzői 2008-ban antológiával is jelentkeztek.<sup>13</sup> Néhány ismertebb név a szerzői gárdából, a teljesség igénye nélkül: M. John Harrison, Clive Barker, Michael Moorcock, China Miéville, K. J. Bishop, Jeffrey Ford stb. Jeff VanderMeer, aki maga is író és a new weird irányzathoz tartozik, az előszóban két olyan hatást emel ki, melyek megkülönböztetik a new weird-öt a „régitől”. Az első az 1960-as évek kevert műfa-

9 Miéville, China: *Weird Fiction*. In: *The Routledge Companion to Science Fiction*. Szerk.: Bould, Mark – Butler, Andrew M. – Roberts, Adam – Vint, Sherryl. Routledge, London – New York 510–515.

10 Lovecraft, H. P.: *Jegyzetek a rémtörténetek írásáról*, In: H. P. Lovecraft összes művei II. Szukits Könyvkiadó, Budapest 2003, 512.

11 Gordon, Joan: *Reveling in Genre. An Interview with China Miéville*. Science Fiction Studies, 2003. november, 355–374.

12 Miéville, China: *Weird Fiction*, i. m., 512.

13 VanderMeer, Ann and Jeff szerk.: *The New Weird*. Tachyon Publications, San Francisco 2008.

14 Uo., ix-x.

15 A kriptozoológia rajongói a wikipédián megtalálják a trilógia teremtőnevei katalógusát (Races of Bas-Lag).

16 A város központi szerepe a Bas-Lag-trilógiában tárgykörhöz lásd: Palmer, Christopher: *Saving the City in China* Miéville's Bas-Lag Novels. Extrapolation, 2009, Vol. 50., 224–238.

17 Miéville, China: *Armada I-II*. Metropolis Media, Budapest 2008, II. kötet, 329.

jú új hullám regényei, a második hatás pedig a horror újabb formái felől érkezett, itt esősorban Clive Barker *Books of Blood*-ját lehetne említeni.<sup>14</sup>

## China Miéville: The Scar

Az *Armada (The Scar)* a Bas-Lag-ciklus második regénye, igazi hibrid műfaj: science fiction, horror, fantasy, steampunk, kalózregény stb. A trilógiában megjelenő, fura lényekkel benépesített, leleményesen összerakott hibrid világok hangulata lenyűgözi az olvasót.<sup>15</sup> A három regény egymástól függetlenül is olvasható, Új-Crobuzon városa köti össze őket.<sup>16</sup> Az *Armada*ban történik utalás a *Perdido pályaudvar, végállomás* eseményeire, melyek arra kényszerítik a második regény főszereplőjét, Bellis Coldwine-t, hogy a városi milícia elől sietve meneküljön. Egy Nova Esperiumba tartó hajóra száll, ahol tolmácsként helyezkedik el. Az új célállomás Új-Crobuzon gyarmata, és mint ilyen, annak mintájára szerveződik, tárt karokkal várja a telepeseket. A hajó szállítmánya újraformáltakból áll, akiket büntetésből a tudomány és a thaumaturgia segítségével újrászabtak. Az utasok azonban nem érkeznek meg Nova Esperiumba, útközben ugyanis kalózok támadnak rájuk, és a hajót Armadába, ebbe a sok száz hajóból álló, úszó kalózvárosba vontatják. Bellis az új környezetet idegennek érzi, és annak ellenére visszavágyódik Új-Crobuzonba, hogy az nem tudott igazi otthonává válni. Az „otthonhoz” való viszony egy másik szereplő, Tanner Sack esetében még bonyolultabb, hisz képes Armadára új otthonaként tekinteni, melytől egy új esélyt kap. Sack az újraformálást először büntetesként éli meg, annak is szánták Új-Crobuzonban, később a beavatkozás, melyet már ő kérvényez új otthonában, egy új életformát létesít számára: az újonnan kapott kopolyájával a korábban kapott csápokat is jobban tudja élvezni. Bellis továbbra is tolmácsként dolgozik, feladata az információ „áramoltatása” – olyan közvetítő, akit bizonyos tudás megszerzéséhez használnak fel. Hasonló szellemben használja őt ki Silas és Doul, akik a segédletével üzeneteket juttatnak el az emberekhez, s teszik mindezt úgy, hogy Bellis mindkét esetben későn eszmél. A narrációt Bellis – címzett nélküli, nyitott – levelei szakítják meg, amelyek így az olvasóhoz is szólhatnak és ezáltal egy intimebb kapcsolat kiépítését teszik lehetővé. Az *Epilógus*ban Bellis így fogalmaz: „Ez a Lehetőségek Levele. Az utolsó másodpercig, amíg a legelejen tátongó üres helyre a »Kedves« mellé, a hónapokkal és oldalkötegekkel korábban kihagyott helyre be nem kerül a neved, addig ez a Lehetőségek Levele; szinte kicsordul a valószínűségektől. Most készen állok rá, hogy kiaknázzam a lehetőségeket, és az egyiket valóságossá tegyem.”<sup>17</sup>

Armada, az úszó város a foucault-i heterotópia fogalma felől is megközelíthető. „[...] s ha elmerengünk azon, hogy a hajó végső soron nem más, mint a tér egy úszó darabkája, egy hely nélküli hely, amely a saját életét éli, rázárul önmagára, ugyanakkor kiteszi magát

a tenger végtelenjének, s amely kikötőről kikötőre, mulatóról mulatóra, bordélyról bordélyra járva a gyarmatokig hatol, hogy felkutassa kertjeik legbecsesebb kincsét, akkor megértjük, miért számít civilizációnkban a XVI. századtól napjainkig a hajó nem pusztán a gazdasági fejlődés legfontosabb eszközének (ma nem erről beszélek), de egyszersmind a képzelet legkimeríthetlenebb tárházának is. A tengereket járó hajó a *par excellence* heterotópia.”<sup>18</sup>

Michel Foucault az *Eltérő terek* című tanulmányában értekezik a *kívülség* teréről. Olyan szerkezeti helyekkel foglalkozik itt, amelyek kapcsolatban állnak az összes többivel, mégis ellentmondanak azoknak. Két csoportot különít el: 1. az utópiák – valóságos hely nélküliek; 2. heterotópiák – minden helyhez képest külsőek, reálisak, lokalizálhatók. Minden kultúra létrehoz heterotópiákat. A válság heterotópiáit – a „primitív” társadalmakban léteznek – ma a deviáció heterotópiái veszik át, írja Foucault. (Armada a maga kalózaival is a deviáció terepe.) Egy társadalom – történelme során – különbözőképpen

18 Foucault, Michel: *Eltérő terek*. Ford.: Sutyák Tibor. In: *Nyelv a végtelenhez*. Szerk.: Sutyák Tibor. Latin Betűk, Debrecen 1999, 155.

*Csendélet II.*, 2008, vatta, 320 x 80 x 40 cm



működtethet egy létező heterotópiát, például a temető a nyugati kultúrában mindig létezett (a 18. században a város közepén, a templom mellett, a 19. században a települések külső határaihoz telepítik a temetők okozta fertőzés következtében). Armadában nincs temető, Sékelt mégis eltemeti Tanner Sack a Croom parknak nevezett kertben. (A kertről mondja Foucault, hogy az a heterotópiák talán legregebbi időkig visszanyúló példája. A kert a világ legkisebb szelete, egyszerre mind azonban a világ totalitása.) Armada egy múzeum is, hiszen évszázadok óta mindenhol ide hajózik a zsákmány, ahol gyűjtés, felhalmozás folyik. Az idő feldarabolása történik, ami egy idő-heterotópia, ahogy Foucault nevezi, heterokronia.

Lidércfő, midőn a mindenség keleti pereméről érkezett, sebet ejtett a világon, s érkezése elég durva volt ahhoz, hogy szétzúzza a világot, és megtörje magát a valóságot is. Armada nagy projektje: elhajózni az így keletkezett Világsebhez és megcsapolni az ott található erőforrást, azt a helyet, ahol lehetőségek csorognak a világba. Hedrigall, aki a Világsebhez közeledve elmenekült az Armadáról, újra felbukkan, és elmeséli, hogy ő már látta Armada végét, látta a várost megsemmisülni. A regény végén a valóság értelmezése is problematikus, mivel lehetőségek, valóságok mintázata rajzolódik ki. „Armada olyan lesz, mint régen” (320.) – olvashatjuk; kérdés, melyik Armadára gondoljunk. Tegyük azonban hozzá, Hedrigallról korábban megtudhattuk, hogy egy nagy mesélő, ezért annak lehetőségét sem zárhatjuk ki, hogy egy kitalált történettel állt elő, vagy éppen a Világsebtől egy másik Hedrigall érkezett stb.

A seb, a heg (a cím angolul *The Scar*) a regény legfontosabb motívuma. (A magyar címadás érthető ugyan, de ez az utalásháló így elveszik.) A Szeretők hegei, a Világseb, Bellis sebei, a hegpáncélosok sebei stb. (az angolban scar) mindenképpen más összefüggésben jelennek meg. Bellis a sebeiről így ír: „A sebek emlékek. A hátamon viselem Armada emlékeit. [...] A hátamhoz varrták a múltat.” (326.) A sebek mi vagyunk, a sebek nem jelek, melyek elcsúfítanak, hanem alakítanak, alkotnak bennünket, hozzánk tartoznak. „Nem adatik meg a felejtés eksztázisa. A tengeren nincs megváltás. A hátamon fogom hurcolni Armadát, egészen hazáig” (327.). A történelem megjelöl, nyomot hagy rajtunk, bennünk, és mi is „sebet” ejtünk, nyomot hagyunk a történelmen.

