

Szinkretizmus és autoreflexió

Stíluspluralitás L. Ron Hubbard *Rettegés* című regényében és Glen Cook *A Fekete Sereg*-ciklusában

H. Nagy Péter – Hegedűs Orsolya

Syncretism and Auto-Reflection. The Plurality of Styles in L. Ron Hubbard's *Fear* and Glen Cook's *The Black Company* Series

Abstract

The study deals with syncretic style and aspect, which is frequent and more and more productive in popular literature. Starting from Lovecraft's practice, it analyses Hubbard's famous horror and Cook's popular series. The analysis concentrates on the operation of architextual codes and pays great attention to those auto-referential methods with which the opus draws attention towards its own createdness. As a conclusion we can say that the genre lucidity of popular genres is a temporary illusion since the strength of popular literature lies in the riddance of fixities, the free interplay of divergent textual types and the reflected usage of contamination.

Key words: popular literature, horror, dark fantasy, syncretism, auto-reflection.

Kulcsszavak: populáris irodalom, horror, dark fantasy, szinkretizmus, autoreflexió.

Arra a kérdésre, hogy a populáris irodalom esetében beszélhetünk-e műfaji tisztaságról, nem könnyű azonnal és magabiztosan reagálni. Mielőtt a lehetséges válaszok után kutatnánk a választott szövegek (L. Ron Hubbard *Rettegés* című horrorja és Glen Cook *A Fekete Sereg* című fantasyja) rejtett dimenzióiban, érdemes felvillantanunk viszonyítási pontként egy történeti összefüggést sci-fi, horror és dark fantasy kapcsolatáról.

Lovecraft

Kevés szerzőről tudunk, akinél a peremműfajok olyan mértékű burjánzásnak indulnak, mint Lovecraftnél. A Cthulhu-mitológia kiagyalojáról joggal írja Kisantal Tamás a következőket:

[H]árom műfaj is »meghatározó előképeként« vagy klasszikus reprezentánssaként tartja számon. Mindenekelőtt talán horror-íróként a leginkább közzismert, és legtöbb kritikusa hangsúlyozza Poe-val való párhuzamát (melyet maga Lovecraft sem tagadott), illetve a gótikus, neogótikus tradíció továbbvivőjeként említik. A szerzőnek a horror műfaján belüli népszerűsége és rangja kétségtelen, s talán mára már nálunk is kinötte a »Stephen King

nagy elődje» titulust, mellyel egyik első Magyarországon megjelent kötetét hazai kiadónk reklámozta. Magáénak vallja az író a science fiction is, elsősorban mivel publikált a korai, a műfajt intézményesen megteremtő tudományos-fantasztikus jellegű folyóiratokban (például a műfaj »határvidékén« található, ám sok szempontból hozzá kapcsolódó *Weird Tales*-ben). Néhány Lovecraft novella valóban minden további nélkül sci-fi-nek tekinthető (mint az Eryx falai közt vagy A sötét testvériség), de sok, a műfajt áttekintő történeti munka a Lovecraft legtöbb művét átfogó Cthulhu-mítoszhoz kapcsolódó teljes szövegkorpuszt hajlamos idesorolni. [...] De Lovecraftet gyakorta a fantasy és azon belül a dark fantasy egyik őseként is számon tartják, leginkább szintén a Cthulhu-novellák és kisregények révén.

(Kisantal 2003, 14.)¹

A szóban forgó szerző alkotásaiban a peremműfajok klisérendszerei valóban egymásba csúsznak, melynek következtében a besorolás mikéntje recepciós döntések sorozatával lesz egyenlő. Ez már magában arra figyelmeztet, hogy a populáris irodalom műfaji jelölői közül egyik sem utal műfajtisztá referenciákra. Kisantal Tamás a következőképpen oldja fel a dilemmát: „Nem kívánom eldönteni, hogy Lovecraft szövegeit melyik műfaj címkéje alá kellene rendelni – valószínűleg bármelyikhez lehet vagy egyikhez sem, csak az adott műfaj definícióján és a teoretikus által adott megszorításokon múlik.” (Kisantal 2003, 14)

Valóban, a Cthulhu-mitológia *szinkretizmus* okot szolgáltathat az ilyen jellegű kibúvókhöz. Ha azonban abból indulunk ki, hogy az említett szövegkorpusz felfogható egyfajta detotalizáló játékként – s Kisantal Tamás érvelése a későbbiekben pontosan ezt támasztja alá² –, akkor határátlépéseket és kulturális mixtúrákat, tehát heterogenizálást és dehierarchizálást tapasztalunk ott, ahol a tiszta fundamentumot keressük. Ugyanakkor talán nem kell hosszabban kifejtenünk, hogy az eme fogalmakhoz köthető sajátos viselkedés megragadásához szükség van normaháttérre.³ Ha a műfaji konvenciók természetét ilyennek tekintjük, fokozottan érvényesíthető lesz, hogy az összekeveredést (a szinkretizmust) olyan műveletként értelmezzük, amely a különbözőségnek köszönheti létét, de ezt nem leplezi el; sőt dinamizálja és reflektálhatóvá teszi a heterogént mint önálló funkciót. Vagyis a *műfajok* az elkötelezettjei a szinkretizmus elvének, és nem fordítva. (Vö. Lachmann 1995, 266–267)

-
- 1 A horror kontextusában a Poe-párhuzam mellett Ambrose Bierce némely novellája is említendő volna, hiszen az utóbbiaktól szintén vezetnek utak a Lovecraft-féle univerzumba. Csak érdekességként: az *Árnyak a kapu előtt* című – August Derleth-tel közösen jegyzett – kisregény a Cthulhu-mitológia indukálta rejtélyes eltűnések kapcsán felidézi Bierce mexikói, „kalandját” is, összemossa ezáltal fikció és történelem horizontjait.
 - 2 Itt nem feltétlenül a dilemmát felvezető kijelentésre érdemes gondolnunk („A Cthulhu-szövegeket [...] akár szemlélhetjük úgy is, mint amelyek a három műfaj közös metszetében helyezkednek el” [Kisantal 2003, 14]), hanem sokkal inkább a tanulmányban körültekintően értelmezett *diszkurzív* hatáseffektusokra.
 - 3 Ezt a fogalmat itt nem feltétlenül a törvényszerűség, a stabilitás, az archívum, a mátrix stb. szinonimájaként működtetnénk, hanem az időbeliség valamely formáját értjük alatta. Vö. abból, hogy a líraiság változókéony, még nem következik az, hogy a „líra” definiálhatatlan.

Ebből következően Lovecraft szövegeit olyan intertextusokként írhatnánk körül, melyekben bizonyos elemek lépten-nyomon megzavarják a felszíni koherenciát, azaz jótékony anomáliákat idéznek elő. Ezért a jelentések generálása nem lesz kivitelezhető egysíkú folyamatként, hiszen az egymást szennyező kulturális kódok különállását akadályozza a szoros érintkezésből származtatható interferencia. Ugyanis a Lovecraft-művek többsége a mitológéákat nemcsak egymás mellé, hanem egymásba is helyezi. A keveredés hangsúlyozottan műfajorientált, ám mindig többdimenziós. Például: a jelen eltorzulását, osztottságát valamilyen homályos múltbeli esemény determinálja (földön kívüli civilizáció érkezése a bolygóra), a kéznél levő idegen hajlam eluralkodása (gyilkolási kényszer, különös halálesetek kiváltása) pedig kaput nyit a másik világ emlékezetének. Már ebben a végletekig lecsupaszított sémában is fölfedezhető a sci-fi, a horror és a dark fantasy összecsúsztatása-szétválása, vagyis a műfaji szinkretizmus, melyben az összegzés és a szóródás, a felhalmozódás és a feloldódás játéka egyik mozgásnak sem enged meg a konszolidációt. (Vö. Lachmann 1995, 275)⁴

Rendkívül fontos hangsúlyoznunk mindemellett, hogy a Cthulhu-mitológiának van egy olyan aspektusa is, mely döntő lehet a szinkretista peremműfajokon belüli paradigmák elkülönítése szempontjából. Ezt úgy fogalmazhatnánk meg a legegyszerűbben, hogy a szinkretizmusnak érzékelhetővé kell válnia ahhoz, hogy játéka korlátozódhasson. Vagyis a Lovecraft-klisékből építkező hálózatot olyan szövegek írják tovább, melyek vagy foglyai maradnak a szisztémának, vagy „belülről” próbálják szétrobbantani azt. Nyilván az utóbbi eljárás szorul magyarázatra. Mindaddig ugyanis, amíg egy másik mű felől nem látunk rá az adott struktúra sarkpontjaira, kénytelenek vagyunk azt hinni, hogy a szinkretizmus elfedi, álcázza azokat. Ha viszont ez a hipotetikus alkotás – kontrollinstanciaként – felnyitja az egymásba csúsztató felületek automatizmusait, a distanciákon keresztül interpretálhatóvá válik, hogy például az, amit a Lovecraft-szövegekben horrorként értékeltünk, ontológiai értelemben és minden pszichológiai konnotációján túl nem más-e, mint egy szubjektumhoz képest külsődleges, de a fikció ugyanazon szintjén domináló eseménysor terrorisztikus hatása.⁵

4 Ezt a konstellációt érdemes lenne összevetni a *Frankenstein* szinkretizmusával. Korántsem véletlen ugyanis, hogy Mary Shelley klasszikus alkotására olyan műfajok hivatkoznak egyszerre, mint a sci-fi, a horror és a cyberpunk.

5 Bár eltérő argumentációs térben, de – a külsődlegesség szempontjából – egy ehhez hasonló jelenségre utal Edmund Wilson kritikus Bierce rémtörténetei kapcsán: „Az ítéletvégrehajtó halál kívülről lép be emberi világunkba, és szeszélyesen, önkényesen, kegyetlenül szabdalja szét az életünket.” (Wilson é. n., 132) Kisantal Tamás már többször idézett munkája kitűnően szemlélteti az ide vonatkozó lovecrafti megoldást, és találóan – az újhistorizmus nyelvhasználatára emlékeztetően – a „kultúra horrorja” terminussal adja vissza a hozzá társítható fikciófelfogást: „A legtöbb Lovecraft-novellában a rémület kiváltója nem az idegen erő betörése, hanem az a felfedezés, hogy ez a »másik világ« folyamatosan itt volt és itt is van, csupán idő kérdése, mikor jön át végleg és pusztítja el a hétköznapi világát. A *Cthulhu hívása* című novella kezdő sorai jól érzékeltetik azt az emocionális hatást, mely talán a »kultúra horrorja« névvel illelhető (hogy megkülönböztessük a gótikus és romantikus, a szubjektumból eredő horrortól).” (Kisantal 2003, 17)

Figyeljük csak meg, hogy a *Rettegést* útjára bocsátó kiadó – valószínűleg nem egészen tudatosan – hogyan támasztja alá az iménti állítást, és közben – implicit módon – miként érvel a szinkretizmus ellenében:

L. Ron Hubbardnak sikerült valami, ami egyetlen más írónak sem. Anélkül, hogy természetfölötti fogásokat alkalmazna: farkasembereket, vámpírokat, anélkül hogy rendkívüli helyszínekhez folyamodna: szellemjárta házhoz egy dombtetőn, pincébe telepített laboratóriumhoz, idegen bolygóhoz, és anélkül hogy különleges lelkvilággal rendelkező főszereplőt választott volna [...], az ő főszereplője egészen mindennapos körülmények között él, hétköznapi férfi, akit lecsúsztatott a teljesen valószínűtlennek tűnő, mégis különleges pokolba.

(Hubbard 1992, 8–9)⁶

Az *Unknown* 1940 júliusi számában megjelenő alkotás közmegegyezésszerűen egy „újfajta horrorirodalom alappilléret rakja le”. (Hubbard 1992, 198–199) De miben is áll ez az „újszerűség”? Miért tekinthető paradigmaváltó műnek Hubbard regénye?

Hubbard

A populáris művészetek védelmében írt nagyszerű gondolatmenetében Shusterman meggyőzően cáfolja azt a hipotézist, hogy e kategória alá sorolt alkotások mindegyike csak rövid ideig képes élvezetet okozni: „Túl korai lenne levonni azt a következtetést, hogy a populáris művészet egyetlen klasszikusa sem fog fennmaradni az esztétikai élvezetek tárgyaként. Könnyebb elképzelni, hogy egyesek megmaradnak, mint azt elhinni, hogy manapság is sokan olvassák Homéroszt pusztán kedvtelésből.” (Shusterman 2003, 331) Ama igen elterjedt, felületes nézet, mely szerint a peremműfajokba sorolható alkotások nem állják ki az idő próbáját, összefügghet azzal a jelenséggel, hogy:

Az intellektualista kritikusok általában nem veszik észre a populáris művészet többszintűségét, többszólamúságát, összetett és árnyalt jelentését, mert alapjaiban elzárkóznak tőle és nem hajlandók olyan rokonszenvvel viszonyulni alkotásaihoz, amellyel ezt a komplexitást fel lehetne ismerni. Időnként pedig egyszerűen nem értik meg a szóban forgó alkotásokat.

(Shusterman 2003, 345)

Talán nem tűnik elhamarkodottnak a kijelentés: Hubbard *Fear* (*Rettegés*) című regénye hangsúlyozottan azon alkotások közé sorolható, melyek megkívánják a többszöri olvasást. Ennek oka minden bizonnyal a mű zárlatában keresendő. A megoldás ugyanis oly módon rendezi át a történeteszeletek viszonyát, hogy visszamenőlegesen új irányt szab az elbeszélte események értelmezhetőségének. Ebből következik az is, hogy a forma feltöltődése után egyes szöveg-

⁶ Az elemzés során nem fogjuk külön jelezni, de az előszó legtöbb részállítása korrekcióra szorul.

szegmensek különös jelentőségre tehetnek szert a műbeli világ megkettőzött fikciójának széttagolását illetően. Ahhoz hogy a kínálkozó játékerteret átlássuk, röviden ki kell térnünk a regény cselekményvezetésére.⁷

A mexikói terepmunkáról maláriafertőzéssel hazatérő James Lowry etnológus professzort egy – a démonok és ördögök létét cáfoló – tanulmánya ürügyén elbocsátják egyetemi állásából. A váratlan esemény hírével ellátogat legjobb barátjához, aki a cikkben foglalt tézisekkel kapcsolatban más véleményen van. Tommy Williams antropológus professzor felhívja Lowry figyelmét arra, hogy bizonyos természetfeletti lények bosszút állhatnak a dolgozatban megfogalmazott állításokért. A beszélgetés után Lowry hazaindul, ám snitt, hirtelen megdöbbenve tapasztalja, hogy négy óra kiesett az életéből. Az emlékezetzavar furcsábbnál furcsább történéseket von maga után, melyeknek Lowry elszenvedője lesz, nyomukban újra és újra hatalmába keríti a rettegés. Felesége, Mary odaadó gondoskodása ellenére a professzor körüli világ eltorzul. Lowry éjszakánként démonokkal találkozik, akik tudatják vele, hogy a keresett négy óra megtalálása a halála árán lehetséges. A változatos, természetfeletti kontextusban zajló események előrehaladtával az etnológus észreveszi, hogy a nappali világban is változások álltak be, démonok kísértik. Ennek a felnyíló univerzumnak a főszereplői azonban – egyre több jel utal rá – nem mások, mint Mary és Tommy. Annak ellenére, hogy tapasztalatai fényében Lowry módosítja elméletét, s ennek egy előadásában hangot is ad, a démonok nem húzódnak vissza, sőt kulcsszerepet szánnak neki egy fontos feladatban, az Egység fenntartásában. A Tommyval történő végső szembesülés során nem csak az válik világossá, hogy barátja a másik oldalt képviseli, hanem az is, hogy a világ bármely mozzanata Lowry látószögének függvénye. Az utolsó feleszmélés azzal zárul, hogy az etnológus szembenéz folyóbeli tükörképével, majd Billyt, a rendőrt elvezeti Tommy házához: „Szombaton délután követtem el. [...] Elborult az agyam, s nem is hallottam, mit üvöltözik nekem Tommy meg Mary, és... és megöltem őket. [...] Megtámadta az agyamat a malária... Az örült féltékenység...” (Hubbard 1992, 194.)⁸ Megkezdte tehát a négy óra. A Tommy kezében tartott levélből azonban kiderül, hogy a féltékenységi roham alaptalan volt, a feleség és a barát partit szeretett volna rendezni Lowry születésnapja alkalmából, ezért találkoztak titokban.⁹

7 Mindazok, akik a regényt már legalább egyszer elolvasták, a következő bekezdést átugorhatják.

8 Fel kell itt hívnunk a figyelmet egy fordítási vagy elírási „hibára”. 25. oldal: „Eltompult aggyal azon tűnődött, kell-e órára mennie, de aztán eszébe jutott, hogy vasárnap van, vasárnap pedig nem ad óráat.” A történet időrendje természetesen abban az esetben logikus, ha a cselekmény kezdőnapja az utolsó jelenetben is emlegetett szombat. Az elbeszélő igen sokszor – nem véletlenül – precízen utal az időre, tehát az imént idézett, első időmeghatározásba becsúszó „vasárnap” szavak „szombatra” javítandók. Avagy – az objektív (inkább fizikai) és a szubjektív (vagy biológiai) idő hagyományos megkülönböztetése alapján – elképzelhető az is, hogy ez a „hiba” (mint később kiderül nem vasárnap, hanem szombat volt) Lowry „eltompult agyának” tulajdonítható, az emlékezetzavar az időérzék megbomlásával veszi kezdetét.

9 Már első olvasásra azonnal látszik, hogy természetlen félreértésnek bizonyul Aldiss és Wingrove megállapítása, mely szerint aki Hubbard *Fearjét* „a fogékony éveiben olvasta, az sosem felejtje el. Ez egy férfiról szól, aki visszautazik az időben, hogy szembesézzon azzal, amitől a legjobban fél”. (Aldiss – Wingrove 1994, 266) E rezümé azt sugallja, hogy a *Fear* olvasható időutazásos sci-fi-ként, holott ezt semmi sem támasztja alá. A tematika félreértése persze arra is utalhat, hogy a szerzőpáros nem „a fogékony éveiben” olvasta a regényt.

Elsőként talán egy tematikai elvű átcsoportosításra érdemes utalnunk. A befejezés által ugyanis végbemegy a pozitív-negatív pólusok cseréje, s a kitöltődő négy óra az olvasás során keletkező kérdések némelyikét más távlatba helyezi. Evidensnek tűnik a regény azon ok-okozati sémája, mely szerint Lowry állapotát a malária és a dolgozat kiváltotta bosszú együttes hatása idézi elő. A vég alakzata felől azonban hangsúlyosabbá válik, hogy tudatmódosulással van dolgunk, vagyis az időkiesés utáni események *paratérben* játszódnak. Ebben az esetben számolnunk kell azzal a lehetőséggel, hogy az emlékezet helyére benyomuló képzelet, érzékcsalódás a műbeli fikció multiplikációját eredményezi.¹⁰ A Lowry tudatából kivetülő univerzum ily módon nemcsak az élők és a holtak világainak keveredéseként értelmezhető, hanem olyan szubjektív tartamként is, melynek ontológiai státusza különbözik Atworthy városának eleve többretegű valóságától. Ezt a hasadást azonban úgy viszi színre az elbeszélő, hogy folyamatosan egymásba olvasztja realitást, fikciót és illúzió alapelemeit. A szétválások és összehangolások ismétléseiből létrejövő polifonikus szerkezet ezért az elbeszélői tudat megkettőződését is feltételezi. Ebben a narratív struktúrában a felvehető olvasói szerepek már csak azért sem stabilizálhatók, mert a fikciós szintek közötti ugrások következtében a történet valamely síkja mindig bezárul a tekintet számára, majd újrapozicionálódik. Ez az oszcilláció a regény végső fordulatakor sem jut nyugvópontra, hiszen a Lowry rettegését kiváltó tényezők szerepe átértékelődik: valójában egy gyilkos tudatát olvastuk.¹¹ Ahhoz, hogy közelebb férközhessünk a horror itt aktualizálódó perspektíváihoz, a szöveg retorikai mozgásait és precíz utalásrendszerét kell röviden, a teljesség igénye nélkül vázolnunk.

A regény egy olyan paralelizmussal indul, mely átfogja a narráció egészét. A természetfölötti erőkről szóló diskurzusokat (démonológiai véleménycserék, Lowry tanulmánya) az elbeszélő a környezetre tett elbizonytalanító utalásokkal kontextualizálja, például: „Különben, meg kell mondjam, igen jól sikerült a cikke a *Hét hírei* múlt vasárnapi számában. / Alig észrevehetően megmozdult az ajtó – talán az ablakon beszökkent tavaszi hús lehelet hajtotta beljebb.” (Hubbard 1992, 12) Majd a mű legvégén: „Valahol a magasban harsány nevetés hangzott: éles, örömteli, gonoszul kárörvendő és gúnyos. / Persze, lehet, hogy csak a szél vinnyogott a pinceajtó alatti résben.” (Hubbard 1992, 195) Eme eljárásnak köszönhetően mindvégig eldönthetetlen, hogy a fikciók határai kijelölhetők-e, illetve hogy a démonok, ördögök stb. léte adottnak vehető-e a mű világán belül. Az említett paralelizmust egy másik keresztezi: Lowry emlékezetkiesése, az eltűnt négy óra összekapcsolódik a professzor kalapjának eltűnésével, a két

10 Hasonló eljárás ez ahhoz, ahogyan Ambrose Bierce legismertebb novellája építkezik: a *Bagolyfolyó* főhőse halálának pillanatában hazatalálását vizionálja. Az idő, az utolsó pillanat kimerevítése lehetővé teszi, hogy a fikcióba egy másik íródjon bele, mely utóbbi – a képzelet játékaént – az akasztás intervallumára korlátozódik.

11 Innen nézve heterogenizálódik a szöveg modalitásbeli-szintaktikai rendje is, hiszen például a következő kijelentések ugyancsak többértelműek lesznek: „A professzorra nyugtatóan hatott annak felismerése, hogy képes a katedrán úgy előadni, mintha semmi sem történt volna” (értsd: démonok vették körül vs. gyilkolt); „Talán más magyarázata van a dolgoknak” (értsd: a konkrét szituációban vs. a gyilkosság alapján) stb.

motívum folytonosan egymás jelölőjeként funkcionál. A történet szintjén ez kazuális sémát alkot, hiszen az utolsó jelenetben kiderül, hogy Lowry a kalapjáért nyúlva vette észre felesége holmijait a fogason. A szöveg retorikai dimenziójában ugyanakkor a kalap része lesz egy olyan tropológiai láncnak, melyben nem a felejtést jelöli pusztán, hanem ellenkezőleg: fenntartja a démonikus fikció emlékezetét. Vagyis egy olyan alakzatról van szó, amelynek ürügyén a kívül-belül oppozíció állandóan újrakonstruálódik. Míg a fikció első síkján (Atworthy) a kalapnak van tényleges referenciája, addig Lowry tudatának paraterében pusztán a nyelv egy tetszőleges elemeként, szóként azonosítható. Ez a játék a regény végén már úgy utal az artisztikum megnyilvánítására, hogy önmaga mechanikuságán keresztül felfüggeszti, delinearizálja a narráció logikáját. Az alábbi rész ugyanis (kicsit hosszabban idézzük) mintegy konkrét költeményként szimulálja a paratér eltérő nyelvi szerkezetét:

Macska, kalap, patkány. A kalapból denevér, abból macska, abból meg patkány. [...] Még mindig meg akarod keresni a kalapodat? Kalap, denevér, macska, patkány. [...]

A patkányok felfalnak téged, James Lowry.

A patkányok felfalnak téged, James Lowry.

A patkányok felfalnak téged, James Lowry.

A patkányok felfalnak téged, James Lowry.

A patkányok felfalnak téged, James Lowry.

A patkányok felfalnak téged, James Lowry.

A patkányok felfalnak téged, James Lowry.

Mégis meg akarod keresni a kalapodat?

MÉGIS MEG AKAROD KERESNI A KALAPODAT? [...]

Kalap, denevér, patkány, macska. Kalap, denevér, macska, patkány. Kalap, kalap, kalap. Denevér, denevér, denevér, denevér. Patkány, patkány, patkány, patkány, patkány. Kalap, denevér, macska, kalap, patkány, kalap, denevér, patkány, macska, kalap, patkány, denevér, macska...

(Hubbard 1992, 164–165)

Ez a részlet nemcsak azért jelez fordulópontot az elbeszélés menetében, mert Lowry ezután feladja a keresést és felveszi a harcot a másik oldal erőivel; hanem azért is, mert alapvetően megváltoztatja a dolgokhoz való lehetséges viszony kódját. Hiszen e betét nem pusztán úgy értelmezhető, hogy itt az egyik démonikus lény szavai visszhangot vernek az etnológus tudatában; hanem úgy is, hogy a „kalap” szimpla jelölővé válik, megtalálása (mármint a tárgyé) ezért – az adott térben – lehetetlen. (A tipográfiailag kiemelt kérdések erre a retorikai aspektusra is vonatkoztathatók.)¹²

12 A szöveg linearitásának efféle felbontása nem példa nélküli a peremműfajok történetében. Scott Bukatman egyik alapvető tanulmánya arra hívja fel a figyelmet, hogy Alfred Bester prózája éppen az ilyen jellegű megoldások miatt talált nehezen utat a sci-fi kánonjába: „Bester művének [a *The Stars My Destination* című regényről van szó] konkrét költészete túlságosan idioszinkretikus volt ahhoz, hogy különösebb befolyással legyen a science fictionra, legalábbis az új hullám megjelenéséig.” (Bukatman 2001, 14)

Korántsem véletlen, hogy a fikció utóbbi szintje (Lowry módosult tudata) az idővel, a nyelvvel és magával az én konstrukciójával kerül szoros kapcsolatba a narrációban. „Énjének egy része tűnt el – négy órát könyörtelenül elragadtak az életéből, no meg egy nemezkalap is odalett.” (Hubbard 1992, 58–59)¹³ Az én hasadtságának funkciója azonban nem merül ki abban, hogy szimmetrikusan leképezi az említett megkettőződéseket. Ugyanakkor előre adott pszichológiai konnotációin túl inkább arra érdemes koncentrálnunk, hogy ebbe a sémába íródik bele magának a *rettegésnek* az alakzata. A „fear” tropológiája – a fejlet keretező (!) kalapéhoz hasonlóan – igen fontos játékeret nyit fel. A rettegés elsőként émelygés formájában tör Lowryra, majd több ízben ébredés utáni sokk idézi elő; ezt követően – számos újrafogalmazásán keresztül (pl. démonok hatása) – a váratlansággal, illetve a tudatalatti működésével kerül kapcsolatba: „Marcangoló rettegés itta be magát porcikáiba, mintha tudatalattija felkészülten várná, hogy onnan éri megsemmisítő csapás, ahonnan legkevésbé számít rá.” (Hubbard 1992, 170) Világossá válik tehát, hogy ebben a jelölőláncban a rettegést hol valamely terrorisztikus (külsődleges) akció, hol pedig valamely önreferenciális elem támogatja. Tematikus értelemben ez egyfelől a Lowryra mért csapás formája, másfelől viszont a reflektált szintek közti vibrálás dimenziójával egyenlő. Az utóbbi teszi lehetővé, hogy a cím által prefigurált effektust az olvasással helyettesítsük. A regény egy ponton szinte szuggerálja is az ilyen jellegű eljárás jogosságát. Lowry ugyanis az egymásba helyezett fikciós szintek örvényéből úgy tud kimenekülni, hogy a véletlen egy deszkát sodor elé: „Érezte, hogy a deszka fölött van valami. Felemelte tekintetét: egy könyv, amit két kéz tart. Ez minden. Mindössze egy könyv és két kéz.” (Hubbard 1992, 84)¹⁴ Hiszen ez a jelenet úgy is értelmezhető, hogy a rettegés fennállása és megszűnése nem más, mint az olvasónak a mű fikcióihoz és szereplőihöz való allegorikus viszonya, pontosabban annak eredménye.¹⁵

A rettegés olvasásalakzatként történő interpretálását emellett egy narratív mozzanat is támogatja. Már említettük, hogy Lowry illúziójához szorosan hozzátartozik annak érzékelése, hogy a destabilizált világ jelenségei látószögének elmozdulásával változnak. Tudat és tapasztalat szétválásának számos példáját sorakoztatja fel a regény. Ide tartozik mindjárt a másodlagos fikcióba való első belezuhanás eseménye (Lowry eggyel többet lép, mint ahány lépcsőfok van), Mary és Tommy látens átváltozása (a professzor elfordítva fejét vámpírként azonosítja őket), a város forgatagának lelassulása (a főszereplő ritmusvál-

13 Kalap, időkiesés és identitás – ehhez viszonyított – ellenirányú dinamikájára épül Mircea Eliade *Cigánylányok* című fantasztikus novellája, melyben a régi kedves megtalálása kapcsolódik össze a főhős számára nélkülözhetetlen kalap végleges elvesztésével.

14 A regényhős mint fikcióelem tudatosítására másik példa lehet az a – természetesen többértelmű – jelenet, mikor Lowry megpillantja saját sírját.

15 Ezt az újabb kettősséget (fennállása/megszűnése) a *fear* szó igei származékának többértelműsége is jelezheti (fél/aggódik). A regény ezt a játékeret elsősorban a férj-feleség kapcsolat mentén érzékelteti.

tásaival élénkül fel vagy lesz tetszhalott a környezet, akár egyfajta bábszínház) stb. Mindez létrehozza azt az illúziót, hogy a fikciókban törtétek mindenkor ki vannak téve egyfajta értelmezői pillantásnak, vagyis az olvasáshoz hasonló művelet (fókuszálás, perspektívaválasztás stb.) vezényli őket.¹⁶

Hubbard paradigmaváltó horrorja kiváló példáját nyújtja annak, hogy egy műfaji szinkretizmusból kiszakított alakzat miként módosítja saját funkcióját. Mielőtt persze ezt a kérdést rövidre zárnánk, érdemes még arra utalni, hogy magának az eljárásnak is van megfelelője a regény multiplikált világán belül. Ez pedig nem más, mint Lowry szerepe. Emlékezzünk arra, hogy a mű lezárása miként nyit horizontokat a fikciók erdejére. Emellett idézzük fel, hogyan definiálja a professzort tudatának egyik másvilágbeli démona: „Maga az Egység, az egyetlen élőlény ezen a világon.” (Hubbard 1992, 168) Vagyis Lowry feladata az volna, hogy felügyelje a létszférák határait, biztosítsa a démonok és az emberek világa közti Egységet. Funkciója tehát egy szelephez hasonlatos. Amennyiben a regény azt viszi színre, hogy az említett Egység hogyan valósul meg, és miként omlik össze, akkor a gyilkos tudat leleplezése felől/után – képletesen szólva – az olvasóra vár, hogy ezt a szelepet stabilizálja-e. Azaz a szinkretizmusba ágyazott horror hagyománya alapján vagy azt megkerülve konstruálja-e újra a szöveget és a gyilkos történetét. Ennek az olvasói döntésnek köszönhető, hogy a *Fear* több is és kevesebb is, mint a természetfeletti világ létét igazoló, egyszemélyes terror-fantasy. (Vö. Heller 2004) Olyan, mint Lowry folyóbeli tükröződése: „A kép el is tűnt a vízről, meg nem is.” (Hubbard 1992, 191)

King

Átkötésként tanulságos felvillantatunk ismét egy történeti összefüggést. A peremműfajok nagymértékű burjánzásnak indulnak Stephen Kingnél is.

A regények – írja Collings egy fontos tanulmányában – kezdődhetnek egy tudományos-fantasztikus világban, majd fokozatosan átalakulhatnak valami újjá, mint Stephen King *The Stand* című regényében. A nyitó fejezetek a sci-fi mintapéldái: a szuperinfluenza a Föld lakosságának 99,4 %-át kipusztította, és az emberiségnek szembe kell néznie a destruktívra vált technológia konzekvenciáival. A későbbi fejezetek azonban az irracionális hangsúlyozzák, a szereplők álmai egy második krízis fókuszát képezik, ami inkább a fantasyre hajaz, semmint a sci-fire. A regény egy – majdnem teológiai értelemben vett – apokalipszissal zárul, és olyan szereplőket vonultat fel, akik nagyjából egy kompatibilisek egy tudományos-fantasztikus szerkezettel.

(Collings 1987, 48)

16 Meg kell itt jegyeznünk, hogy az olvasó akár ironikusan is viszonyulhat az eseményekhez, pl. drukkolhat, hogy a gyilkost minél inkább szorongassák meg, s ez a rettegés kioltásához vagy pozitív értelmű felfogásához vezethet.

King regényeiben valóban nem ritkák az ilyen jellegű megoldások, az életmű mégis helyenként a műfaji szinkretizmus fellazítása, feldarabolása felé mutat.¹⁷ Vagyis a sci-fi- és fantasy-elemek itt inkább kelléktárként funkcionálnak, míg a horrort támogató klisék előtérbe kerülésével létrejöhet azok újrahasznosítása. Túlzás nélkül kijelenthető, hogy – ebből a szempontból is – a szerző talán legproduktívabb alkotása *A ragyogás* című, méltán nagy sikerű regénye. (Vö. L. Varga 2003) Ugyanakkor arra is utalnunk kell, hogy *A Setét Torony* ciklus minden bizonnyal a populáris irodalom szinkretista vonulatának egyik legje. A western-től kezdve a romantikus történeten át a dark fantasyig van itt mindenből egy kevés, de ez a műfaji keveredés nem megy a színvonal rovására. Ellenkezőleg, megnyitja a történethez való interdiszkurzív hozzáférés újabb és újabb lehetőségeit. Nézzük, hogyan működik ebben az elméleti kontextusban *A Fekete Sereg*.

Cook

A fantasyben jól körülhatárolható egy militarista vonulat, melynek alaposabb elemzése a mai napig várat magára. Hogy ízlések és pofonok a fantasy alkotások megítélésében is nagyban különböznek, azt mi sem bizonyítja jobban, mint Glen Cook bizonyos körökben (elsősorban aktív szolgálatukat töltő, pl. iraki, afganisztáni bevetésekben harcoló katonák között) kultikussá vált Fekete Sereg-ciklusának befogadástörténete. A jelenség érzékeltetéséhez álljon itt egy részlet Donald Mead Glen Cookkal készített interjújából, amelyet a spekulatív fikcióra és az ahhoz kapcsolódó non-fictionre specializálódott *Strange Horizons* internetes magazin közölt 2005. január 17-én.

Donald Mead: A Fekete Sereg-sorozat rendkívül népszerű volt az 1991-es első Öböl-háborúban harcoló katonák körében. Tapasztalt ehhez hasonlót a jelenlegi iraki fegyveres konfliktus során?

Glen Cook: Igen, múlt évben egy fickó kizárólag azért jött el egy fesztiválra, hogy velem találkozzon. A különleges alakulatnál szolgált, amely már a háború kirobbanása előtt Irakban állomásozott, így meglehetősen sokat tartózkodott Bagdadban. Azt mondta, hogy a csapatnak volt egy példánya A Fekete Sereg-ciklusból, és hevesebb harcok folytak az egyes kötetek megkaparintásáért, mint az irakiak ellen.

17 Egy kínálózó párhuzam: Clive Barker *The Damnation Game* (magyar fordítása *Kárhozat*) című regénye poétikai megformáltság tekintetében nagy valószínűséggel elmarad a szerző *Weaverworld* (magyar fordítása *Korbács*) című alkotásához képest. Míg az előbbi pusztán a horror műfaján belül ütőképes, addig az utóbbi megvalósítja horror és dark fantasy szinkretizmusát, méghozzá oly módon, hogy az aktualizált peremműfajokat a posztmodern próza egyes eljárásai felől teszi reflektálttá. Ez Kingnél éppen fordítva működik: ott a horrorra nyílik több perspektíva.

DM: Ön szerint miért annyira közkedvelt A Fekete Sereg-sorozat a katonák közt?

GC: Nos, nekem azt mondták, azért, mert igazul cseng. A karakterek úgy cselekszenek, ahogy a srácok valóban viselkednek. A könyv nem dicsőíti a háborút; olyan emberekről szól, akik megcsinálják a melót. A karakterek valódi katonák. Nem olyanok, amilyeneket a katonai szolgálatot sosem teljesítő emberek találtak ki. Ezért kedvelik a seregben. Ismerik a könyvekben szereplő fazonokat, én is ismertem a könyvekben szereplő fazonokat. A korai szereplők nagy része olyan karakterekre alapult, akikkel együtt szolgáltam. A viselkedésminták nagyjából olyanok, amilyenek egy kisebb egység légnységétől elvárhatók.

A sorozat első kötete, *A Fekete Sereg* 1984-ben jelent meg, melyet gyors egymásutánban követett az első trilógiáját alkotó második, *Lappangó árnyak* c. és harmadik, *A Fehér Rózsa* c. könyv. A magyar kiadás 2000-re érett be, s a hazai dark fantasy rajongók Kornya Zsolt fordításában olvashatták az első részt. Hamarosan azonban fordító- és kiadóváltásra került sor, majd néhány évet csúszott a 3. kötet megjelenése. Jelenleg a sorozat további részeinek megjelentetése szünetel (a magyar fanok nem kis bosszúságára), sorsuk a mai magyar könyvpiac és könyvkiadás esetlegessége miatt bizonytalan. Talán ezzel is magyarázható a sorozat szakmai visszhangjának szinte teljes hiánya.

A kötet magyar kiadásának hátlapján található Raoul Renier blurbje, amely szerint a regény „Páratlan élmény: soha nem olvastam ennél jobb dark fantasyt!” Mintha ezt a lelkesedést Farah Mendlesohn és Edward James nem osztanák a fantasy történetét összefoglaló könyvükben, amelyben mindösszesen három sort szentelnek Cooknak és sorozata első darabjának: „Glen Cook *A Fekete Sereg* című 1984-es regénye egy kard és varázslat kategóriába tartozó történetet mesél el a főgonosz seregét alkotó zsoldosok nézőpontjából (egy közkatona szemszögéből, ami helyénvaló is egy olyan ember tollából, aki élete nagyobb részében a General Motors alkalmazottja volt).” (Mendlesohn – James 2009, 129) Első olvasásra nehéz eldönteni, annak örülünk-e, hogy egyfajta „10 perces hírnév” analógiára Cook egyáltalán szerepel a kötetben, vagy értetlenkedünk a számunkra melléfogásnak tűnő besoroláson, esetleg háborodjunk fel a lekezelőnek ható zárójeles megjegyzésen, amelyben még egy tárgyi tévedés is szerepel (tudniillik Vészmadár, a regény narrátora és nézőpontkarakter a sereg tisztjeivel egyenrangúként kezelt katonaorvos és krónikás, így ő nem a „grunt” – gyalogos katonák kasztjához tartozik).

Térjünk vissza az alműfaj kérdéséhez. A „kemény legények a vérzivatarban”-szerű történet talán nem elégséges a kard és boszorkányság alműfajba történő besoroláshoz. Cook említését megelőzően Mendlesohn és James a szubzsáner azon kettős természetű mozgásáról értekeznek, mely szerint a kard és boszorkányság – a többi fantasy alműfajjal összehasonlítva – a '70-es évek végére mindenképpen elhalványult, ugyanakkor kifinomultabb és értelmesebb lett,

s a kritikus viszonyulás ellenére jócskán táplálkozott önnön múltjából. A példaként felsorolt alkotások valóban a kard és boszorkányság leglátványosabb, legmeghatározóbb jegyeit viselik magukon, például Pat Mills kelta mítoszokra épülő Sláine-történetei egy rettenthetetlen barbár harcos útját mesélik el Tir-Nan-Og meghódításáig; vagy az afro-amerikai Charles R. Saunders *Imaro* című könyvének alapötlete egy fekete Tarzan gyarmatosítás előtti, mágikus Afrikában játszódó kalandjainak megírása volt (amely egyben az eredeti Tarzan-könyvek gyarmatosító struktúrájának leplezetlen kritikáját is nyújtja). Innen nézve Cook zsoldosainak története csak annyiban kard és boszorkányság-szerű sztori, amennyiben bármely más, kardot lóbáló, izmos férfiakat szerepeltető és véres küzdelmeket elregélő fantasy történet is az.

A Fekete Sereg egy független zsoldoskompánia, keménykötésű férfiakból (kiégett harcosokból, cinikus szerencsevadászokból és szökevény bűnözőkből) álló elitalakulat, amely mindig azért verekszik, aki megfizeti. Amorálisnak is tűnhetne ez a gondolkodás, pedig éppen ellenkezőleg: nagyfokú professzionizmusra és öndisziplinára vall, ha a hivatásos harcosok nem tágítanak szerződésbe foglalt adott szavuktól, függetlenül attól, ki a megbízójuk. Nem az ő tisztük eldönteni, becsületes ügyet képviselnek-e; nekik harcolniuk kell, ki kell tartaniuk akár a keserű végig is. „Pénzért verekszünk, meg valami nehezen körülírható büszkeségből. Politikával, erkölccsel, morálfilozófiával nem foglalkozunk.” (Cook 2000, 102) Ez az ő első becsületkódexük. És ettől nem állnak el, még akkor sem, amikor kiderül számukra, hogy legújabb megállapodásuk tulajdonképpen világuk legszebb és egyben leggonoszabb Sötét Úrnőjének szolgálatára kötelezi őket. (Az egyetlen, halovány, romantikusnak tűnő szál is a sereg krónikásának az Úrnőhöz fűződő plátói vonzalmához, és az ebből ihletet merítő „költészetéhez” kapcsolódik.)

A Fekete Sereg a khatovari Szabad Kompániák utolsó megmaradt csapata. Térben és időben is mérföldek ezreire és esztendőök százaira visszanyúló történelmének és hagyományainak írásos lenyomatát azok az Évkönyvek jelentik, melyeket a sereg krónikásai vezettek. A történet jelenében Vészmadár, a katonaoorvos vállát nyomja e megtisztelő teher; ő a narrátor és nagyobbbrészt az a nézőpontkarakter is, aki révén tudomást szerzünk bizonyos eseményekről, s aki a harcosok halhatatlanságát egyedülként biztosító írott szó birtokában hasonló „varázserővel” bír, mint Félszemű, Manó vagy Néma, a társaság vajákosai. (Legnagyobb fenyegetése a „kiírlak az Évkönyvekből, oda az esélyed a halhatatlanságra”). Azért a Sötét Úrnőért verekszenek, aki az elmúlt korok legnagyobb és legkegyetlenebb varázslójának, a Dominátornak volt a hitvese; sötét birodalmukat vérrel és vassal, illetve azoknak a Fogadott Tízeknek a varázserejével tartották össze, akik valaha félisteni hatalmú mágusfejedelmek voltak, amíg a Dominátor le nem győzte s a szolgálatába nem kényszerítette őket. A Fehér Rózsa, a szűz tábornokasszony megdöntötte a Domíniumot, szörnyűséges urait és csatlósait azonban nem volt ereje elpusztítani, így azoknak az eleven eltemtetés jutott osztályrészül egy bűbajos pecséttekkel lezárt sírboltban.

Négyszáz évvel később azonban egy botor mágus feltámasztotta az Úrnőt, aki most a Viharvidék Bűbájtornyából irányítva élőholt mágusfejedelmeket világalomra tör, sorra leigázva az emberlakta országokat. Rémuralma ellen azonban mindenütt lázadás tör ki, s a felkelők saját varázslóik, a Tizennyolcak Körének vezetésével szövetségbe tömörülnek ellene. Ebbe a háborúba keverednek zsoldosaink, s voksukat – habár nem tudatosan, inkább utólag szembesülve az igazsággal – a sötét oldal mellett teszik le, hogy aztán az utolsó nagy csata után, a negyedmillió emberéletet követelő vérontást követően Vészmadár belássa, a jó és a rossz relatív fogalmak, hiszen a jó ügyért harcoló lázadó hadsereget tulajdonképpen azok vezették ide a Tizennyolcak közül, akik a szintén erre a világra ébredező Dominátor befolyása alatt állnak. Az Úrnő ezt a következőképpen foglalta össze:

Én nem a Fehér Rózsával háborúzom, krónikás – bár ha győzök, vége lesz ennek az ostobaságnak is. Az igazi ellenségem a vén igázó, a Dominátor. És ha veszítek, velem vész az egész világ. [...] A gonosz viszonylagos fogalom, krónikás. [...] Mindig attól függ, hogy éppen hol áll, merre néz az ember. Ahol most ti álltok, az eskütök miatt, az szemben van a Dominátorral. Számotokra ő jelenti a gonoszt. [...] Ha elbukok, a férjem győz. Nem a lázadók, nem a Fehér Rózsa, hanem a Dominátor, az a förtelmes szörnyeteg, aki békétlenül forgolódik a sírjában.

(Cook 2000, 264–265)

Meglehetősen váratlan fordulat, hogy a jókról a végén kiderül: a rosszaknál még egy fokkal rosszabbak, ha lehet. Legalábbis a csúcavezetés, mert a gyalogok nem is sejtették, mennyire megvezették őket saját hataloméhes varázslóik. S a legendák is felmondták a szolgálatot. Azok szerint ugyanis a Sötét Birodalom vesztét, így az Úrnő második bukását egy üstökös érkezése jelzi majd, s bár a jelenség végig az égbolton függött, nem váltotta be a hozzá fűzött (lázadói) reményeket, hiszen az Úrnő megnyerte a csatát. (Olyannyira, hogy a nagy mézszárlásban még saját soraiban is rendet tudott vágni, s a hűtlenné lett Fogadottakat egytől egyig megölette.) A lázadó próféták legveszedelmesebb jóvendölése azonban az „ártatlan kisdetről” szólt, akiben a Fehér Rózsa reinkarnálódását hitték, felkutatásától pedig a háború megnyerését várták. A gyermek azonban nem került elő, az a szegény leánygyermek pedig, akit a vérzivatarba küldtek az elveikért harcoló tízezrek megnyugtatására, el is pusztult, hiszen csak egy ál-Fehér Rózsa volt. A lázadók tehát nem találták meg „szent porontyukat”. Vagy mégis? A végső csata után Holló, a Fekete Sereg egyik frissen verbuvált zsoldos testvére, a Kapitány tudtával és hallgatólagos beleegyezésével, csendesen ellépett a számos kalandjuk során egy alkalommal megmentett néma kislánnyal, Kedvessel. Vajon ő lenne a Fehér Rózsa? Vajon az Úrnő csak a csatát nyerte meg, a háború végső kimenetele még másként is alakulhat? Mindezekre azonban az első kötetből már nem kapjuk meg a választ.

Ezt a rövid ismertetőt olvasva bizonyára feltűnik néhány roppantul ismerős elem: Sötét Birodalom, gonosz úr illetve úrnő, ellenük harcoló lázadók, leigázott emberlakta vidékek, élőholt mágusfejedelmek, a jó és a rossz örök küzdelme, az egész világ sorsát befolyásoló végső csata, legendák, próféciaák stb. Mind-mind olyan klisék, amelyek a tolkien heroikus (vagy high) fantasy ismertetőjegyeiként funkcionálnak. Itt azonban mintha nem a „megszokott módon” működnének, mintha a fent említett, kiismerhetőnek elgondolt szövegszervező elemek oly módon mozdítanák ki az értelemadás aktusát, hogy egy ismeretlen ismerőst hoznak létre. Hiszen ismerni véljük a Sötét Birodalmat, vagy akár az emberlakta tartományokat is (Mordorra, Gondorra és Rohanra is jól emlékezünk), pedig valójában csak egy (szándékosan?) vázlatosan megalkotott másodlagos világ bontakozik ki előttünk a Cook-regény lapjain, amely messze alulmúlja Középfölde aprólékos leírását, annak gazdag, önmagából nyíló és önmagára visszautaló, a történeteszálak és nézőpontok megsokszorozásából adódó önépítő és önfenntartó létmódját. (A magyar fordítás még egy elnagyolt térképet sem tartalmaz.) Ismerni véljük a jók és rosszak szembenállását, amely egy mindent eldöntő nagy csatában kulminálódik, és sejteni véljük e küzdelem kimenetelét is (Szauron egész Középföldre rátelepedő árnyéka, a Harmadkorban folytatott nyílt Gyűrűháború és a Pelennor mezei csata szintén elevenen él az emlékeztünkben), pedig valójában a jók vezetői árulók, a Sötét Úrnő a Dominátorhoz képest (talán) a kisebbik rossz, a nagy összecsapás az Úrnő nagytakarításának egyik eszköze csupán, a sötét oldal elitcsapataként aposztrofált Fekete Sereg pedig egymásért meghalni kész zsoldosok testvérisége.

Rendeltetészerűen működő, tehát legalább egy helyes olvasattal rendelkező, és a teremtett világ szuverenitását biztosító jóslatok és próféciaák is gazdagítják az általunk ismert fantasy (szöveg)világokat, míg a Cook-regény leginkább nem működő, illetve megtévesztő próféciaírókról és jelekről, azok értelmezhetőségének viszonylagosításáról, félreolvasásuk következményeiről ad számot. „Égi intés és baljós előjel akadt elég, mondja Félszemű. Csak magunkat hibáztathatjuk, hogy nem ismertük fel őket. [...] Kőeső hullott. Szobrok véreztek. [...] A Bástya körül kilenc nap és kilenc éjjel tíz fekete keselyű körözött. [...] De ilyesmi minden évben megесik. És a bolondok utólag bármiből előjelet tudnak faragni.” (Cook 2000, 7) Talán nem véletlen, hogy a történet felütése épp egy ilyen megjegyzés, hogy egy ilyen kiemelt helyen így kezd Vészmadár a narrációt. Ez az attitűd a későbbiekben is tetten érhető, például Holló és Vészmadár párbeszédében, amikor a keleti égbolton feltűnő üstökösöt fürkészik. „[Holló:] Nem vagyok odáig a jövődölésekért, Vészmadár. Nagyon babonaizuk van. De ez [a Sötét Úrnő Bűbájtornya felé mutató üstökös] idegesít. [Vészmadár:] Egész életedben ilyen hülyeségeket pofáztak körülöttem. Az lenne meglepő, ha *nem* volnál megzissenve tőle.” (Cook 2000, 195)

Elemzésünk szempontjából (is) rendkívül fontos a sereg orvosának és egyben krónikásának, a történet narrátorának reakciója. Ez ugyanis egy további fontos különbségre irányíthatja a figyelmet. Jelesül arra, hogy a high fantasy világokkal ellentétben *A Fekete Seregben* a dolgok, jelenségek értelmezése, illetve a múlthoz való hozzáférés nem olyan egyértelmű, sőt problémaként tematizálódik. A regény ugyanis nagyjából egy nézőpontú elbeszélést alkalmaz, tehát csak az tudható, ami egyrészt Vészmadár számára hozzáférhető (ezt pedig saját személyén kívül a sereg tulajdonát képező és emlékezetét továbbörökítő, azonban meglehetősen szubjektív, és sajnos gyakorta hiányos annáleszek gyűjteménye jelenti), másrészt amit krónikásunk megosztani szándékozik velünk.

Ti, akik utánam jöttök, és tovább firkáljátok ezeket az Évkönyveket, tisztában vagytok velem, hogy sehol sem írom le a teljes igazságot a Fekete Seregről. Visszariadok tőle, hogy papírra vessem, micsoda mocskos gazemberekkel élek együtt, ámbár ha úgy hozza a sors, habozás nélkül meghalnék értük, mint ahogy ők is értem. [...] Holló mindig röhög, amikor a feljegyzéseimet olvassa. »Mézes cukorkának« csúfolja őket, s azzal fenyegetőzik, hogy egyszer elszedi tőlem az Évkönyveket, és úgy írja meg az eseményeket, ahogyan ő látta őket.

(Cook 2000, 136)

Mindezek az eljárások nem a high fantasyből ismerni vélt másodlagos világok koherens világképének és kulturális rendjének megerősítésében, s ezáltal az identitás megszilárdításában érdekeltek, hanem – elsősorban a megbízhatatlan narrátor és a lyukacsos történelem miatt – a szereplők és egyben az olvasók elbizonytalanítását, a hitelesség megkérdőjelezését eredményezik, a metanarratíva (vagy a megatextus) helyett a töredékességet hozva játékba.

Stemler Miklós *Világok teremtése és eltörlése: a dark fantasy találkozása a poszttolkien fantasyvel* című tanulmánya szerint Cook ciklusa a high fantasy klisék felmutatásának, majd módszeres lebontásának a paradigmatis példája. Ennél is érdekesebbnek tartja azt, ahogy a szöveg az általa megalkotott világot, a történelmet és a történelemből nyerhető identitást kezeli. Mindezt pedig egy jellegzetes antihős-típus megalkotásával, amely köszönő viszonyban sincs Frodó, Aragorn vagy akár Tier Nan Gorduin karakterével. Ezen felül „talán Cook az első fantasy szerző – írja Stemler –, aki szakít a háború le- és megírásának Tolkien óta domináns mitikus-romantikus megközelítésével, és kifejezetten brutális, egyben deheroizált és alulretorizált módon közelíti meg a kérdést”. (Stemler 2011, 28) Az ütközetek valóban életszerűek, ami részben a durvaság és a brutalitás plasztikus leírásának tudható be; hitelességükön azonban sokat lendít az a tény is, hogy senki sincs biztonságban, tehát nem csak az arctalan tömegek pusztulnak nagy számban, de elesnek az ismertebb, kedvelt szerep-

lők is (pl. Tom-Tom, a sereg egyik vajákosa az 1. kötet 36. oldalát sem éli meg, holott az addig kibontakozó történet egyik központi figurájának mutatkozik), s ez a tendencia csak erősödik a ciklus történeti idejének előrehaladtával (pl. az első ciklus 3. kötetére a sereg széthullik, csak maroknyian tudtak elmenekülni a Sötét Úrnő haragja elől, ezen felül a szereplők – a fantasy műfajára annyira nem jellemző módon – elfáradtak, megöregedtek).

A szereplők nem hősök, ennek megfelelően nem is hősködnék. Számukra a legveszedelmesebb bevetés is csak egy következő meló, amit le kell tudni, és ép bőrrel meg kell úszni, ha lehet, hogy a következő állomáshelyen, táborban vagy erődítmény falai között a kártyapartik végtelenített sora és egymás cukkolása tovább folytatódhasson. A *Gyűrűk Ura*-szerű szövegeken szocializálódott olvasó számára az alulretorizáltság is szinte tapintható, és itt nem pusztán arról van szó, hogy akár egy felületes összeírás alapján is kimutatható: az első könyvben a „szar” valamilyen kifejezésbe komponált variánsából, illetve a katonaélettel és egyéb macsós(nak tartott) foglalatosságokkal összefüggésbe hozott trágárságokból majdnem minden oldalra jut egypár. Már maga a hangütés is szokatlan: királyok, nemes urak és udvari varázslók nézőpontja helyett a frontvonal gyalogjainak perspektívájából bontakozik ki a háború iszonyata és diadala. S amint az sejthető, egy hivatásos katona, illetve egy zsoldoshadsereg retorikája nem a tolkieni szofisztikusság nívóján mozog majd. (Cook ráadásul fejlődőképesebb, legalábbis prózája egyfajta átalakuláson megy keresztül a ciklus során, sőt a második kötet a narratív technikák terén is előrelépést mutat az elbeszélői szólam megosztásában. Vészmadár mellett megjelenik Shed, a gyáva, de gyilkolni is képes, a hazudozó, viszont könnyen átverhető fogadós, aki ezeknek a kevésbé rokonszenves, gyakran ellentmondásos jellemvonásoknak a vegyítéséből válik a történetek egyik legérdekesebb és legösszetettebb karakterévé).

Konklúzióképpen elmondható: annak ellenére, hogy a 2007-ben megjelent *Chronicles of The Black Company* című gyűjteményes kiadás hátlapján olvasható Steven Erikson-blurbbal nem is érthetünk teljesen egyet (mely szerint Cook egyes-egyedül megváltoztatta a fantasy arculatát, illetve hogy Cookot olvasni olyan, mintha vietnami háborús fikciót olvasnánk peyote-tot [magas alkaloidtartalma miatt hallucinogén hatású kaktuszféle] fogyasztva), Glen Cook azok közé az innovatív hajlamú fantasy szerzők közé tartozik, akik – vegyítve az epikus, expanzív és hősi fantasy elemeket egy kis gyakorlatiassággal, modernitással és némi rejtéllyel, majd az egészet megfejelve egy jó adag sötét realizmussal – széttörték a hagyományos fantasy öntőmintáját.

Berekesztés

Cook reflektált eljárásai alapján is látható, hogy a tolkien és még inkább a Tolkien utáni fantasy hagyományt játékba hozva, a dark fantasyt a (poszt)tolkien fikcióval szemben egyfajta ellenreakcióként lehetne meghatározni, melynek illusztrálására többek között a rendkívül termékeny, ismert és elismert író, szerkesztő és teoretikus Michael Moorcock talán máig legnépszerűbb, nem mellékesen a dark fantasy egyik alapművének tekintett (Melnibonéi) Elric-történetei említhetők, melyek a Tolkien-inspirálta írásokban fellelhető klisék tudatos felrúgását viszik színre.

A dark fantasy tehát egyrészt a kultúra szubverziója, másrészt a nagyon hamar uralkodóvá váló, egyértelműen A Gyűrűk Urából származó konvenciók és klisék lebontása révén épp ellentétes törekvéseket fogalmaz meg, mint a poszttolkien fantasy.

(Stemler 2011, 27)

Ez utóbbi okfejtés nagyjából részben a fantasy szubzsánerek összehasonlító vizsgálatából válik hitelt érdemlővé, amihez annyit tennénk még hozzá, hogy míg a high (avagy tolkien, epikus, quest) fantasy inkább egészelvűnek mondható, addig a dark fantasy egyfajta fragmentarizált mítoszt visz színre. Mindez pedig annak belátásával válik érdekessé, hogy a Tolkien nevével fémjelzett, ezért későbbi fejleményként kezelhető high fantasy és a többnyire Lovecraft nevéhez kötött, így korábbinak tételezhető szinkretista dark fantasy között az irodalom fősodrához képest éppen ellentétes mozgás tapasztalható: a fantasyt immanens műfajként elgondolva azt mondhatjuk, hogy ebben a szubverzív világban előbb keletkezett az, ami az elitkánonokban a modernség küszöbének tudható be, tehát a fragmentaritásról való lemondás, az egészelvűség lesz a későbbi fejlemény. Ez a tendencia azonban nem képes visszafordítani az addigi folyamatokat: ha már a szinkretista látásmód utat tört magának (Lovecraftnél), Tolkien utáni visszatérése sem lesz igazán meglepő. Mindössze újratudatosul (Cooknál, Gaimannál és másoknál), hogy a peremműfajok műfaji tisztasága ideiglenes illúzió, hiszen ennek a populáris irodalomnak éppen a kötöttségektől való megszabadulásban, a különböző szövegtípusok szabad összjátékában, a kontamináció reflektált alkalmazásában áll az erőssége.

Irodalom

Brian W. Aldiss – David Wingrove (1994): *Trillió éves dáridó: A science fiction története I.* Ford. Nemes Ernő. Budapest–Szeged: Cédrus Kiadó–Szukits Könyvkiadó.

Glen Cook (2000): *A Fekete Sereg.* Ford. Kornya Zsolt. Budapest: Valhalla Páholy.

Scott Bukatman (2001): Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér. Ford. Kós Krisztina. *Prae* 2001/1–2, 12–29. p.

Michael R. Collings (1987): Filling the Niche: Fantasy and Science Fiction in Contemporary Horror. In *Intersections: Fantasy and Science Fiction*. Edited by George E. Slusser and Eric S. Rabkin. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 48–55. p.

Terry Heller (2004): A terror és a fenséges. Ford. Hegedűs Orsolya. *Prae* 2004/1, 5–18. p.

L. Ron Hubbard (1992): *Rettegés*. Ford. Pap Viola. Debrecen: Phoenix Könyvek.

Kisantal Tamás (2003): Fantasztikum, horror és töredékesség H. P. Lovecraft szövegeiben. *Prae* 2003/1, 14–23. p.

Renate Lachmann (1995): A szinkretizmus mint a stílus provokációja. Ford. Nemes Péter. *Helikon* 1995/3, 266–278. p.

Farah Mendlesohn–Edward James (2009): *A Short History of Fantasy*. London: Middlesex University Press.

Richard Shusterman (2003): *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása*. Ford. Kollár József. Pozsony: Kalligram Kiadó.

Stemler Miklós (2011): Világok teremtése és eltörlése: A dark fantasy találkozása a poszttolkieni fantasyvel. *Prae* 2011/1, 24–32. p.

L. Varga Péter (2003): Egy rémtörténet poétikája: Stephen King A ragyogás című regényének értelmezése a szerzői életmű kontextusában. *Kalligram* 2003/9, 82–90. p.

Edmund Wilson (é. n.): Ambrose Bierce a Bagoly-folyó hídján. Ford. Szilágyi Tibor. In uő. *Az élet jelei*. Budapest: Európa Könyvkiadó.