

Narrativitás és rekontextualizáció David Gemmell és Stella Gemmell Trója-trilógiájában

„Ugyanazt a történetet nem lehet kétféleképpen elmondani.”¹

1 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Mítosz és történetmondás = Uő, „A regény, amint írja önmagát”*, Korona Nova, Budapest, 1998, 34.

David Gemmell (1948–2006) angol író, a fantasy irodalom egyik meghatározó alakja volt. Hírnevét az 1984-ben megjelent *Legenda* című regénye alapozta meg, amelyet a zsánerkritika a heroikus fantasy alműfajába sorolt. A regény sikerén felbuzdulva Gemmell további folytatásokat írt a történethez, így keletkezett a 11 kötetből álló Drenai-saga, amely mindmáig a heroikus fantasy egyik legimpozánssabb teljesítményének számít. Ugyancsak heroikus fantasynak tartható a szerző Rigante-ciklusa is, amelynek első két könyve (*Kard A Viharban, Éjféli Súlyom*) egy alternatív ókorba, a harmadik és a negyedik könyve (*Hollószív, Viharlovás*) pedig egy alternatív kora újkorba kalauzolja az olvasót. Gemmell mindemellett sikeresen kísérletezett a heroikus fantasy és a történelmi regény ötvöztetésével is. Ennek eredményeként született meg a Makedón-ciklus (*Makedónia oroslánja, Sötét herceg*). Az alábbiakban mégsem ezekről a művekről lesz szó, hanem a szerző utolsó trilógiájáról, amelyet David Gemmell váratlan halála miatt felesége, Stella Gemmell fejezett be.

A *Trója-trilógia* (*Az Ezüst Íj Ura, A Villámlás Pajzsa, Királyok bukása*) különös helyet foglal el az életműben, hiszen nem kapcsolódik sem Legendás Druss világához, sem a rigantékéhoz, és nem tekinthető egyértelműen történelmi fantasynak sem. Mindemellett mégis kapcsolatba hozható Gemmell korábbi műveivel: a cselekményszövés bonyolultsága, valamint a karakterek kidolgozottsága a heroikus fantasyvel rokonítja a *Tróját*, míg a megjelenített világ és a benne foglalt események kölcsönöznek neki némi áltörténelmi jelleget. Gemmell mindig nagy hangsúlyt fektetett a regényvilág tárgyi valóságának kidolgozására, a karakterek motivációinak hiteles ábrázolására, valamint a történetmondásra. Történelmi poétikai szempontból nézve regényei azzal a regényformával mutatnak rokonságot, amely a 19. században jelent meg az európai irodalomban, s amelynek főbb jellemzői a lineáris cselekményvezetés, az omnipotens narrátor alkalmazása, a külső és a belső nézőpontok folyamatos váltakoztatása, valamint a részletes jellemrajz. *Trója-trilógiája* mindemellett egyéb jellemzőivel is



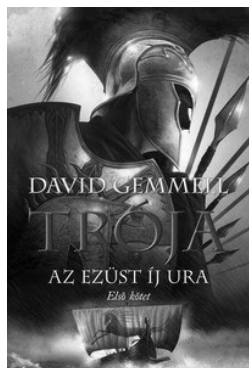
felhívja magára a figyelmet. Nem utolsósorban ilyen a narrativitás kérdésének előtérbe állítása, a hangsúlyozottan önreflexív jelleg, valamint a hagyományhoz fűződő viszony problematizálása.

A trilógia értelmezését érdemes a műfaj felől elkezdni. A műfaj kérdése nem pusztán a besorolás miatt érdemel figyelmet, hanem elsősorban azért, mert meghatározza az olvasó előzetes elvárásait, sőt a befogadás módját is. Egészen bizonyos, hogy az az olvasó, aki úgy kezdi olvasni a *Tróját*, hogy előtte olvasta már a szerző valamelyik művét (esetleg többet is), másképp fogja azt befogadni. Egy tapasztalt Gemmell-olvasóban alighanem önkéntelenül is felidéződnek azok az emlékek, amelyek korábbi Gemmell-könyvekhez kötődnek, s az ilyen olvasó nem okvetlenül 19. századi alapokon nyugvó áltörténelmi regényként olvassa majd a trilógiát, hanem mindenképp előtt heroikus fantasyként. A *Trója* kétségkívül olvasható heroikus fantasyként, azonban éppen az az érdekes benne, hogy – a mitológiai narratívák felidézése révén – lehetővé tesz másfajta olvasási módokat is, például a mitológiai fantasy felől történő olvasást. A mitológiai narratívák újraélesztése nem számít újdonságnak a kortárs irodalomban. Mind a mainstream, mind pedig a populáris irodalom (sőt a populáris kultúra egyéb műfajai is) szívesen nyúlnak vissza egy-egy ókori történethez, és igazítják azt saját, megváltozott igényeikhez. Mint látni fogjuk, lényegében Gemmell is ezt teszi, mégpedig nagyon invenciózus módon.

Mielőtt azonban ennek a kérdésnek a végére járnánk, előbb idézzük fel Farah Mendlesohn gondolatmenetét és egyes fogalmait, amelyek segítségével még árnyaltabbá válhat a szóban forgó regények műfajáról kialakított képünk. *The Rhetorics of Fantasy* című könyvében Mendlesohn nemcsak a fantasy műfajának problematikuságára mutat rá, hanem arra is, hogy a műfajok, illetve alműfajok gyakran egy szövegen belül is keverednek. Más szóval gyakran előfordul, hogy egy adott mű többféle műfaji kódot is játékba hoz, s ezeknek a kódoknak a felismerése és aktivizálása a befogadás folyamatában az olvasó előzetes tudásától, illetve elvárásaitól is függ. Mendlesohn éppen ezért a hagyományos műfaji felosztás helyett (high és low fantasy, dark fantasy, urban fantasy stb.) egy retorikai jellegű felosztást javasol, amely azt veszi alapul, hogy a szóban forgó mű milyen nyelvi eszközök révén jeleníti meg a fantasztikumot. Ennek alapján beszélhetünk küldetéses (portal-quest), intruzív, liminális és immerzív fantasyről. „In the portal-quest we are invited through into the fantastic; in the intrusion fantasy, the fantastic enters the fictional world; in the liminal fantasy the magic hovers in the corner of our eye; while in the immersive fantasy we are allowed no escape.”² („A küldetéses fantasy a fantasztikumon keresztül szólít meg bennünket; az intruzív fantasyben a fantasztikum betör a fikcionális világba; a liminális fantasyben a mágia ott lebeg a szemünk sarkában; míg az immerzív fantasyből nincs esélyünk elmenekülni.”)

A *Trója* kiváló példája annak, hogy az egyes alműfajok miként keveredhetnek egyetlen szövegben. Az intruzív fantasyt leszámítva,

2 Farah MENDESLOHN, *The Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Middletown, 2008, xiv.



amely a horrorral mutat rokonságot, Mendlesohn mindegyik kategóriájának megtalálhatjuk a nyomait a trilógiában. A legnyilvánvalóbb ezek közül talán az immerzív jelleg; Gemmell képes volt a hozott anyagból egy olyan világot teremteni, amely az első soroktól kezdve lebilincseli az olvasót. A fantasy műfajának Tolkien óta egyik meghatározó vonása az epikus világ mélységének érzékeltetése. Ezzel függ össze a fantasyolvasó egyik alapvető elvárása, az, hogy el szeretne merülni az aprólékosan kidolgozott világ részleteiben. A *Trója* ezt maradéktalanul lehetővé teszi számára, nem utolsósorban azért, hogy az ókori történelem legendás helyszíneit olyan alakokkal népesíti be, akik – érzéseiket, gondolataikat és szándékaikat tekintve – rendkívül hiteleseknek tűnnek. A *Trójának* nincs egyetlen, kitüntetett főszereplője. A trilógia alakjai – gyakran még azok is, akik csak néhány oldal erejéig bukannak fel – saját szuverén látásmóddal, célokkal, vágyakkal rendelkeznek; mindegyiküknek megvan a maga sorsa vagy küldetése, amelyet ki-ki tehetsége szerint be is teljesít. A

A nagy virágokkal, 2006



küldetéses jelleg ennélfogva jóval árnyaltabb formát ölt, mint az átlagos fantasy regényekben, ahol a főhősök motivációja és cselekvése többnyire kimerül egyetlen küldetés végrehajtásában.

Érdekes vonása továbbá a trilógiának a liminalitás, amely a fantasztikum megjelenítésének módjában érhető tetten. Szinte magától adódna a lehetőség, hogy az író szerepeltesse a regényben az (olümposzi) isteneket – számos fantasyben ez bevett gyakorlat –, Gemmell azonban mégsem él ezzel az eszközzel. A *Trója* világa teljességgel mentes az istenektől, a varázslat azonban mégsem hiányzik belőle. A regényalakok sorsát – akárcsak az ókori görög eposzokban és drámákban – jóslatok övezik. Ezek egy része ugyan önbeteljesítő jóslat, amelynek során a megjósolt esemény egy önkényes értelmezés révén értelmeződik csupán a jóslat beteljesítéseként, több esetben azonban tényleges jóslatokkal is találkozunk. Ilyen például a Szárnyak Barlangjában elhangzó jóslat az első könyv elején, Aklidész jóslata ugyancsak ebben a kötetben, vagy éppen Melité és Kasszandra jóslatai a későbbi részekben. Amellett, hogy ezek a jóslatok becsempészik a fantasztikumot a fikcionált világba, a szereplők sorsának alakítóiként, azaz a történetszövés egyik motorjaként is szolgálnak. Agamemnón Helikáóonnal szemben táplált ellenszenve például egy jóslat (félre)értelmezésével is magyarázható. Ezzel együtt elmondható, hogy a fantasztikum nem tolakszik be minduntalan az elbeszél világba, inkább meghúzódik annak háttérében és csak időnként – de annál fontosabb pontokon – lép működésbe.

A továbbiakban két kérdéskört vizsgálok a trilógiában: előbb a narrativitás kérdését járom körül, ezt követően pedig a (mitológiai) hagyomány közvetítésének problémájára fókuszálok.

A narrativitás kérdésének előtérbe helyezését nemcsak az indokolja, hogy Gemmell a *Trója*-trilógiában (is) mesteri módon szövi a cselekményt, hanem az is, hogy itt a történetmesélés tevékenysége nem egyszer válik reflexió tárgyává. Amellett, hogy a regények narrátora a különböző elbeszélő műfajok – mítosz, mese, rege, legenda – emlegetése révén folyamatosan reflektál a történetmondás mikéntjére, olykor maguk a szereplők is történetek mesélőivé válnak, miközben számos esetben ők maguk is tudatosítják ennek jelentőségét. A történetek változatos formában és funkciókban bukkannak fel a trilógia lapjain. *Az Ezüst Íj Urában* például Gersom felidéz egy ismert egyiptomi mítoszt, Ozirisz és Széth történetét, és ennek segítségével világítja meg okfejtését. Másutt azt láthatjuk, hogy maguk a szereplők – mindenekelőtt Odüsszeusz és Hektór – kénytelenek szembesülni azzal, hogy már életükben legenda övezi az alakjukat. Ugyanez a nagy fokú reflektáltság érhető tetten abban a jelenetben is, amikor a műkénéiek *Az Ezüst Íj Ura* végén megtámadják Priamosz palotáját, amelyet csak egy maroknyi trójai (és az őket segítő Arguriosz) véd. Éppen a renegát műkénéi harcos lesz az, aki Polüdroosz kétségbeesett kérdésére, hogy miként lesz képes feltartani harminc ember kétségáztat, ekként válaszol: „Nem tudom, de így születnek a legendák.”³ Ezek a mozzanatok mind arra utalnak, hogy

3 David GEMMELL, *Trója: Az Ezüst Íj Ura*, ford. Sziklai István, Delta Vision, Budapest, 2010, II, 230. A továbbiakban: *ÉI*.

4 David GEMMELL,
*Trója: A Villámlás
Pajzsa*, ford. Sziklai
István, Delta Vision,
Budapest, 2012, 71.
A továbbiakban: VP.

5 VP, 71.

6 *Eí*, I, 113.

7 VP, 130.

8 PLATÓN, *A kisebbik
Hippiász*, 370e,
371e.

a *Trója*-trilógiában Gemmell nem egyszerűen újrameséli az ókori történetet, hanem leleplezi a legendaképződés mechanizmusát is.

A *Villámlás Pajzsában* például ezt olvashatjuk: „A közelben Banokész traktálta Odüsszeust és a *Pénélopé* legénységét Píria megmentésének és az Arélosszal vívott harc neveltségeseen eltorzított változatával. Úgy festette le a dolgot, mintha Arélosz a csaták féltene lett volna. Az igazság ennél sokkal prózaibb volt.”⁴ Odüsszeusz mégis a következő szavakkal reagál a hallottakra: „Remek történet. [...] Bár hiányzik belőle egy igazán erős befejezés.”⁵ Majd ezt követően Odüsszeusz tovább színezi a történetet, amely immár nem mentes a hatásvadász elemektől sem (Arélosz levágott fejéből titokzatos füstfelhő szállt a magasba, és egy férfi alakja rajzolódott ki belőle), a mesét aztán Biász szövi tovább (aki elmondja, hogy ez egy régen elátkozott harcos szelleme volt, akinek lelke egy mágikus tör révén Aréloszba vándorolt), majd az egyre lelke-sebb Banoklést azzal hűti le, hogy elárulja, meséje lopott mese, valójában nem más, mint Odüsszeusz egyik története.

A történetmondás összetettsége a trilógia immerzív vonását erősíti fel, ugyanakkor a három regényben tetten érhetőek ezzel ellentétes hatásmechanizmusok is. Ilyen az, amikor a szereplők reflektálnak az általuk előadott történet konstruált és fikcionális jellegére. Ebből a szempontból kitüntetett figyelmet érdemel Odüsszeusz, akinek alakja önértelmező alakzatként is felfogható. Emlékezetes vonása Homérosz *Odüsszeiájának* az a fogás, amikor a történet idejének egy részében maga Odüsszeusz lép fel narrátorként. Gemmell talán ez a mozzanat sarkallta arra, hogy Odüsszeusz figuráját úgy rajzolja meg, mint mesemondót. A mesélés képessége mellett azonban még egy vonással gazdagodik Odüsszeusz alakja: a hazugsággal. Már legelső megjelenésekor ez a két attribútum rendelődik hozzá: „Nagyapa azt mondja, hogy te vagy a világon a legnagyobb hazug, és te meséled a legjobb történeteket”⁶ – fordul Odüsszeusz felé a kis Xandrosz. Később ő maga is így jellemzi magát: „Odüsszeusz vagyok, a hazugságok fejedelme, a mesemondók ura.”⁷

Bár a hazugság nem Gemmellnél lesz Odüsszeusz egyik jellemvonása, hiszen Platón egyik korai dialógusában, *A kisebbik Hippiászban* Szókratész beszélgetőtársa már hazugnak nevezi Odüsszeust, ott azonban egészen más kontextusban hangzik el az értékelés.⁸ Gemmell művében Odüsszeusz nem alantas figura, akit vélt vagy valós jellemhibája miatt mások lenéznek, sőt éppen ellenkezőleg, feltűnő, hogy Odüsszeusz az egyetlen a főbb szereplők közül, akinek nincsenek ellenségei. Érdekes, hogy mindezt éppen azzal éri el, hogy hazudik, illetve hogy mesél. A hazugság Odüsszeusz esetében nem az igazság elferdítését jelenti, sokkal inkább a valóság színesebbé tételének az egyik eszközeként szolgál. Odüsszeusz nem egyszer úgy békíti meg ellenfeleit, hogy elmesél nekik egy történetet. S mivel a jól elmondott és érdekes mesét mindenki szereti, Odüsszeusz megbecsülést vív ki magának e tevékenységével. Biász kérdésére, hogy miért szeretik, és miért hiszik el Odüsszeusz meséit az emberek, Ithaka királya így válaszol: „Mert

szeretnek hinni. A legtöbb ember pirkadattól alkonyatig dolgozik. Keményen dolgoznak és fiatalon meghalnak. Hinni akarják, hogy az istenek lemosolyognak rájuk, hogy az életük nagyobb jelentőséggel bír, mint valójában. A világ szomorúbb hely lenne mesék nélkül, Biász.”⁹ Ebből a részletből az is kiderül, hogy Odüsszeusz hazugsága valójában kegyes hazugság (ő maga is használja ezt a kifejezést), és elsősorban arra szolgál, hogy segítsen vele a többi embernek.

9 VP, 81.

10 VP, 154.

Odüsszeusz hazugságai tehát egy másik szinten igazságként jelennek meg. Nemcsak abban az értelemben, hogy egy bölcs belátás húzódik meg mögöttük. Odüsszeusz másfajta értelemben is beszél a kitalált történetek igazságáról. Eszerint a történetek annyiban igazak, amennyiben képesek a valóság átformálására. Erre remek példa lehet a matrózok története, vagy a gerelyhajító Biászé, amelyre kétszer is utalnak a trilógiában (az első könyv elején, és – kifejtettebb módon – a másodikban). Egy Odüsszeusz által elmesélt történetben egy szárnyas démon támadta meg a *Pénélopét*, és a legénység tagjai közül Biász volt az, aki egy lándzsával megcélozta és megölte a démoni teremtményt, s így megmentette társait a szörnyű végtől. Biászt annyira fellelkesítette a róla szóló (egyértelműen kitalált) történet, hogy utána addig gyakorolta a gerelyvetést, míg díjat nem nyert vele a királyi játékokon. Biász „[a]zért lett a legkiválóbb, mert hazudtam róla [mondja Odüsszeusz]. És így az már nem is volt többé hazugság.”¹⁰ Hasonló történik a matrózokkal is: „Az előző nyáron, amikor a *Pénélopéra* kalózok támadtak, a legénység minden tagja hősként harcolt, hogy megfeleljenek a meséknek, amelyeket



Neo-Liza, 2010

11 *EI*, I, 157.

12 *VP*, 107.

13 *VP*, 155.

Odüsszeusz mesélt róluk. A diadal után köréje gyűltek, bátorságukkal kérkedtek és már alig várták, hogy beleszöje legfrissebb kalandjukat következő előadásába.”¹¹

Odüsszeusz tehát nemcsak mesél, hanem meséi révén megpróbálja átalakítani (jobbá tenni) a körülötte lévő világot. Történetei hatással vannak a hallgatóságára, de egyúttal rá is hatást gyakorolnak. A történet számos pontján – legnyilvánvalóbban talán akkor, amikor nagy kockázatot vállalva védelmet nyújt a Théra szigetéről elmenekülő Kalliopénak – jól látható Odüsszeusz azon törekvése, hogy tetteivel maga is megfeleljen az általa elmesélt történetek narratív igazságának. Biász kérdésére, hogy a papnő segítségével miért kockáztatja a saját és a legénysége életét, Odüsszeusz így válaszol: „Talán mert van ebben egy történet. És nem a holdsütötte tengerparton elmondott mesét értem alatta. Ez egy szála a nagy faliszőnyegnek. Talán látni akarom, ahogy a szövés befejeződik.”¹² Szavaiból kicseng, hogy a történetet nem mindig a mesemondó alakítja; előfordulhatnak olyan helyzetek is, amikor a mesemondó találja magát egy olyan történet közepén, amelyet valaki más mesél.

Odüsszeusz következő nagy felismerése, hogy a történetek igazsága sosem független a nézőponttól, illetve hogy a történetek mindig ki vannak szolgáltatva az értelmezésnek. Kalliopé/Píria kérdésére, hogy a mesemondók hogyan képesek igazságot faragni a hazugságból, ezt mondja: „...az igazság nagyon bonyolult massa, ami számos részből tevődik össze. Mi az igazság rólad? Théra főpapnője azt mondaná, hogy a rend árulója vagy, és hogy önző tetteid katasztrófát zúdíthatnak a világra, amennyiben a Minótauroszt felébred, és mindannyiunkat a sötétségbe taszít. Igaz ez? Te azt mondanád, hogy a szerelem hajtott, hogy megóvd a barátnődöt, és hogy hajlandó vagy kockáztatni az életed érte. A főpapnő elfogadná ezt az igazságot? Ha átadlak a rendnek, ugyanez a főpapnő jó embernek hív majd, és megjutalmaz. Ez lesz az igazság? Ha biztonságban elviszlek Trójába és ez kiderül, istentelen és átkozott ember leszek. Gonosz embernek fognak nevezni. Igaz ez vagy hazugság? Vagy mindkettő?”¹³

Mint látható, Gemmell kellő összetettséggel jeleníti meg a történetmondás és az igazság, illetve a történetmondásban rejlő igazság (és hazugság) kérdését. Egyrészt nagy hangsúlyt fektet a nézőpontok váltakoztatására, másrészt meglehetősen árnyaltan ábrázolja az igaz és a hamis, illetve a jó és a rossz kérdését. Gyakran él a belső fokalizáció adta lehetőségekkel. A történet elmesélése során számos szereplő nézőpontjába nyerünk betekintést, és nem ritkán tanúi lehetünk a nézőpontok ütköztetésének is. Ennek a narratív megoldásnak köszönhetően komplexebbé válik a mű értékvilága is.

A belső nézőpont alkalmazásának szemléltetésére szolgáljon két olyan jelenet, amelyekben Helikáónt, a trilógia egyik központi szereplőjét látjuk egy-egy mellékszereplő szemszögéből. Az elsőben egy kislány, Phia szemén keresztül figyelhetjük meg Helikáónt. Az édesanyja életéért aggódó kislány Apollón szentélye mellett találkozik a férfival, akit kezdetben istennek vél. Helikáón segít a lánynak és

az anyjának, de tagadja, hogy isten volna. A másik jelenetben Szpürosz, az öreg révész nézőpontjából látjuk Helikáónt, aki viszont – Phiával ellentétben – nem felnagyítja, hanem lekicsinyíti Helikáón alakját: egyszerű utazónak véli. A két, egymást követő jelenet „szimmetriája” nyilván nem véletlen: az egyikben többnek látják a szereplőt, mint ami valójában, a másikban pedig kevesebbnek. Gemmell azonban nem azt érzékelteti ezzel, hogy a két mellékszereplő tévedett (és nem ismerték fel Helikáón igazi arcát), sokkal inkább arról van szó, hogy Helikáónban mindkét vonás megtalálható. Egyszerre isten (Kasszandra, a látnok mondja róla később, hogy ő az Ezüst Íj Ura), ugyanakkor ember is, mégpedig igencsak esendő.

A mesékben (és számos fantasyben) nem kérdőjeleződik meg a szereplők morális hovatarozása: mindig tudjuk, ki tartozik a jók és ki a rosszak csapatába. Gemmell a *Trója*-trilógiában nem követi ezt a sémát. Igaz ugyan, hogy a szereplők többsége rendelkezik olyan tulajdonságokkal, amelyek rokonszenvesé teszik őket, ám az is igaz, hogy szinte mindegyiküknek megvan a gyenge pontja is. Ugyanakkor a gonoszok sem tisztán gonoszok. A jellemrajz egyik meghatározó vonásának számít továbbá az alakok egyes tulajdonságainak felnagyítása, amit nemcsak a heroikus fantasy műfaja indokol, hanem a téma-választás is. Úgy illik, hogy az ókor legendás háborúját emberfeletti hősök vívják meg. Az igazán érdekes azonban az lesz, hogy emberfeletti heroizmusuk ellenére a regény szereplői nem válnak sem nevetségesen hiteltelenné, sem pedig embertelenné. Ahhoz, hogy az egyensúlyt megtartsa, Gemmell a hübrisz jelenségéhez folyamodik. A trilógia legkidolgozottabb alakjai szinte kivétel nélkül rendelkeznek valamiféle „jellemhibával”, amely sok esetben saját boldogságuk akadályozója lesz. Nemcsak a kevésbé rokonszenvesekre jellemző ez (Priamoszra, aki iszik és rendszeresen ágyba viszi fiai feleségeit, vagy Agamemnónra, aki türelmetlen és hataloméhes), hanem azokra is, akik a séma szerint a pozitív hősök szerepét kellene, hogy betöltsék (Andromakhéra, aki büszkeségében nem veszi észre, hogy árt azoknak, akik szeretik őt, vagy éppen Helikáónra, aki nemes szívével ugyan és bátor, egyúttal azonban féktelen és kegyetlen gyilkos is).

A háborúban egymással szemben álló felekről sem mondható, hogy az egyik jó lenne, a másik pedig gonosz. Mind a trójaiak, mind pedig a mükénéiek között akad nemes szívével és gyenge jellemű is. Gemmell a műfajra (illetve annak több reprezentánsára) jellemző sematizált látásmódot úgy kerüli el, hogy figyelemre méltó áthelyezéseket eszközöl a cselekményben, valamint a nézőpontok terén. Arguriosz, a zord mükénéi harcos például először úgy jelenik meg, mint a dardánok és a trójaiak ellensége. Később azonban egy tengeri viharban megmenti Xandrosz életét, majd ezt követően – a vendégjog kötelezettsége miatt – az általa gyűlölt Helikáónt is. Végezetül – a cselekményben felbukkanó csavarok következményeképpen – *Az Ezüst Íj Ura* fináléjában Argurioszt, a mükénéi katonát immár Trója védőjeként látjuk viszont, amint egykori harcostársait kaszabolva védelmezi Priamosz palotáját.

Ugyanebben a jelenetben – csak éppen a másik oldalon – tűnik fel Kalliadész és Banoklész, a két mükénéi katona, Arguriosz egykori társai. Megjelenésük és nézőpont-karakterként történő szerepeltetésük az első könyv végén mintha csupán arra szolgálna, hogy az író jelezze: az ellenség nem egy arctalan tömeg. Kalliadész és Banoklész szerepe azonban a második kötettől kezdődően tovább árnyalódik, hiszen *A Villámlás Pajzsában* és a *Királyok bukásában* a két katona már Helikáónnal, Odüsszeusszal és Andromakhéval egyenrangú szereplőként jelenik meg. Összegzésképpen elmondható, hogy Gemmell a jellemábrázolás terén egyfelől alkalmazza a zsánerre jellemző megoldásokat (a szereplők gyakran a bátorság, a becsület és egyéb hősi erények megtestesítői), másfelől azonban – az árnyalt jellemrajznak, a cselekménybonyolításnak és a néző-

14 Brian ATTEBERY,
*Stories about
Fantasy and
the Remaking of
Myth*, Oxford
University Press,
New York, 2014, 2.

15 Uo., 3.

pontváltásoknak köszönhetően – módosítja is azokat, s ezáltal egy komplexebb és irodalmi értelemben véve hitelesebb világot teremt.

A trilógia egyik legérdekesebb vonása a mítoszokhoz, valamint az irodalmi hagyományhoz (ezen belül főként a homéroszi narratívákhoz) fűződő viszonya. Az előbbi már csak azért is fontos, mert a fantasy műfaja lényegét tekintve számos kapcsolódást mutat fel a mítoszokkal. Egyrészt átvesz belőlük narratív sémákat, sőt konkrét történeteket vagy azok egyes elemeit (helyszínek és szereplők neveit stb.), másrészt maga is gyakran megpróbálkozik egy saját mitológia létrehozásával, illetve működésbe hozza a mitológikus gondolkodásmód jellemző eljárásait. A 20. század legjelentősebb fantasyjeiben – Lovecrafttól Tolkienen át Holdstockig – kivétel nélkül felfedezhetjük ezeket a kapcsolatokat. Fontos azonban megjegyezni, hogy a fantasy mítoszokhoz fűződő viszonya nem merül ki a mitológiai történetek, sémák és archetípusok szolgai utánzásában. Éppen ellenkezőleg, a fantasy műfajának egyik legfőbb jellemzője, hogy kreatív módon viszonyul mindenfajta hagyományhoz, így a mitológiákhoz is. Ahogy Brian Attebery is megjegyzi a mítoszok és a fantasy kapcsolatát vizsgáló könyvében: „Fantasy is fundamentally playful – which does not mean that it is not serious. Its way of playing with symbols encourages the reader to see meaning as something unstable and elusive, rather than single and self-evident.”¹⁴ (A fantasy lényegét tekintve játékos műfaj – ez azonban nem jelenti azt, hogy komolytalan lenne. Szimbólumokkal való játéka arra buzdítja az olvasót, hogy a jelentésre úgy tekintsen, mint valami bizonytalan és nehezen megragadható dologra, ne pedig úgy, mintha az kizárólagos és nyilvánvaló lenne.)

Ebből kifolyólag pedig nem okvetlenül az lehet az érdekes, hogy miként jeleníti meg a fantasy az eredeti mítosz egyes elemeit, hanem inkább az, hogy miként alakítja át, miként travesztálja, parodizálja, vagy egyszerűen csak miként formálja át őket saját igényeinek megfelelően. Azzal, hogy a fantasy új kontextusba helyezi a régi történeteket, egyúttal egy fontos kulturális közvetítő munkát is elvégez. A fantasztikus narratívákra is jellemző, hogy elsősorban olyan kérdéseket tesznek fel az olvasójuknak, amelyek aktuálisaknak számítanak az adott korban. Emellett azonban ezek a narratívák arra is képesek, hogy hozzáférhetővé tegyék – persze nem identikus formában – az ősi világ egyes tapasztalatait, illetve hogy kielégítsék azokat az emberi igényeket, amelyeket a modern kor deszakralizált társadalmi már nem képesek kielégíteni. A legsikerültebb fantasyk úgy kontextualizálják újra a mítoszokat, hogy egyúttal felhívják a figyelmünket a bennük rejlő társadalmi, politikai, morális és esztétikai potenciálra, miközben egy olyan szintre helyezik az olvasóikat, ahol azok szembesülhetnek énjük isteni, heroikus vagy éppen monstruózus vonatkozásaival.¹⁵

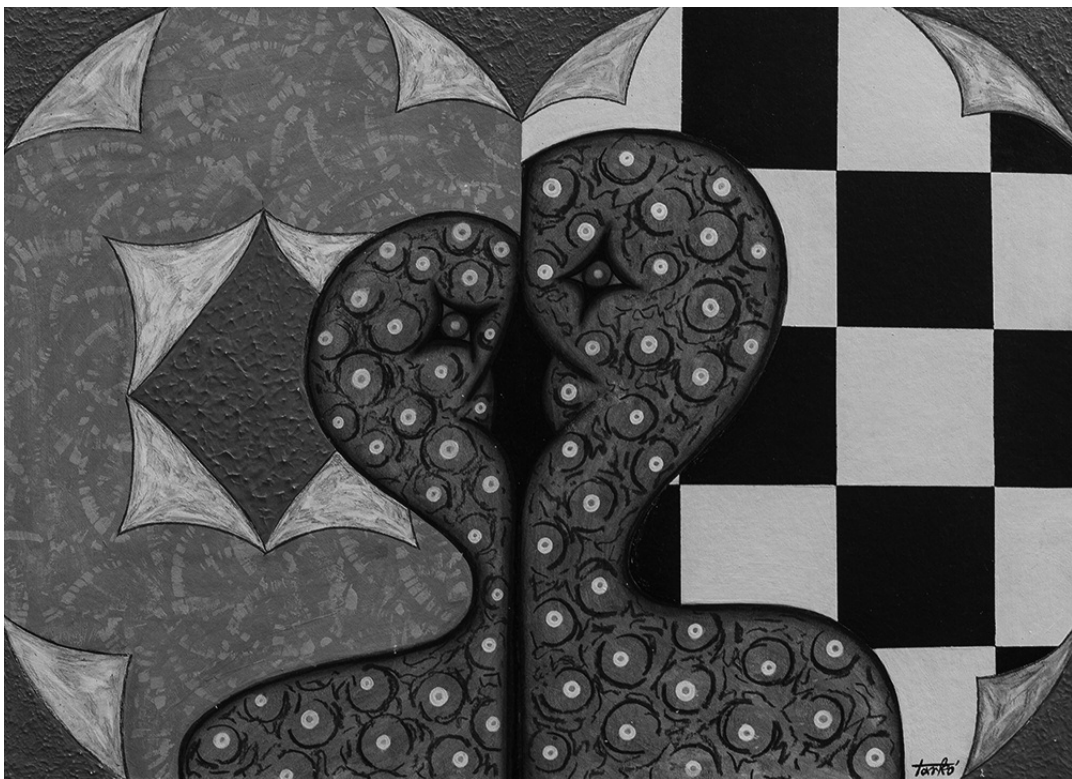
Gemmell *Trójája* egyértelműen alátámasztja ezt az érvelést. Az a mód, ahogyan visszanyúl a mitológiákhoz és rekontextualizálja azok egyes elemeit, megerősítik Atteberynek a fantasy játékosságáról tett észrevételét. Teljesen nyilvánvaló, hogy a Gemmell nem másolni akarta Homéroszt, hanem csupán kiindulópontként használta a

görög eposzokat. Ennélfogva a *Trója* elemzése kapcsán nem az lesz a legfontosabb, hogy összevessük azt a homéroszi narratívákkal, hanem az, hogy rámutassunk a három regény kreatív vonásaira, valamint arra, hogy az újraírást hogyan befolyásolták a kortárs befogadói elvárások.

Ez utóbbi kapcsán az egyik legfontosabb tényező a műfajváltás. A Homérosznak tulajdonított művek eposzok, amelyek szerkezete, nyelvezete és verselése meghatározott mintákat követ. Mint ismeretes, ezek a minták évszázadokra meghatározták az eposz műfaját. Az eposz mint műfaj azonban a 19. század elején fokozatosan háttérbe szorult, és a helyét átvette az addig jobbra lenézett regény. Szerkezeti és időbeli nyitottságánál fogva, valamint az alsóbb nyelvi regisztereket is magába foglaló modalitása révén a regény az eposznál jobban megfelelt azoknak a befogadói elvárásoknak, amelyek a 19. század első harmadától kezdődően meghatározták a nagyepikai művek recepcióját. Homérosz ma az európai kultúra egyik alapköve, irodalmi és kulturális értéke vitathatatlan. Az általa használt műfaj és forma azonban mára elavult, s ez részben magyarázatként szolgálhat arra is, hogy a 20. században – James Joyce-tól Wolfgang Petersenig – miért tettek olyan sokan kísérletet a homéroszi narratíva újraírására.

Amikor Gemmell rekontextualizálja Homéroszt, akkor – mint a bevezetőben is utaltam rá – a heroikus és a mitológiai (illetve a liminális, az immerzív és a küldetéses) fantasy műfajában teszi ezt. A fantasy egyrészt lehetővé teszi számára bizonyos elemek áttemelését (nagy csaták, hősi cselekedetek, intrikák stb.), másrészt ez a műfaj – mint azt az egyre növekvő népszerűsége is bizonyítja – alkalmasabb egy megváltozott mondanivaló közvetítésére. A cselekmény ugyanolyan nagyszabású, mint Homérosznál, és a

Egíptrium, 2013



karakterek is legalább annyira plasztikusak, a regények nyelvezete azonban közelebb áll a mindennapok nyelvéhez és a cselekményük is dinamikusabb. E két utóbbi jellemző a *Trója* populáris vonásaként is értelmezhető, ez azonban nem feltétlenül von maga után esztétikai értékcsökkenést (Gemmell esetében semmiképpen sem). Mindössze arról van szó, hogy az író alkalmazkodott a kortárs olvasói igényekhez.

A műfaji, szerkezetbeli és nyelvi különbségeken túl elmondható, hogy Gemmell nagyon szabadon bánt a homéroszi örökséggel. A fantasy játékosságát fedezhetjük fel abban, ahogyan az író megjeleníti a szereplőket, illetve abban, ahogyan módosítja a cselekményt. A *Trójában* szép számban bukkannak fel olyan alakok, akiket hiába keresünk az ókori görög mitológiában; közülük néhányan központi figurává válnak (mint Helikáón, Kalliadész és Banoklész). Emellett meglepő vonása a trilógiának, hogy találkozunk benne olyan nevekkel is, amelyek máshonnan ismerősek. Ilyen például Kalliopé, aki a görög mitológiában Zeusz és Mnemoszüné lánya, valamint az epikus költészet múzsája, Gemmellnél azonban egy leszbikus papnő. Végezetül – de nem utolsósorban – egyes ismert szereplők olyan tulajdonságokkal ruházódnak fel, amelyekkel Homérosznál nem rendelkeztek. Odüsszeusz hazug, Hektór impotens, Priamosz kicsapongó, Helené hétköznapi stb.

Figyelemreméltó továbbá a cselekmény módosítása. A trójai mondanakör egyes eseményei teljesen kimaradnak, míg mások kisebb-nagyobb változásokon esnek át. Ráadásul Gemmell nem csupán Homéroszból merít, hanem a római és a zsidó mitológia egyes elemeit és alakjait is beleszövi a történetbe, az innen-onnan átvett elemeket pedig egyértelműen a regény narratív struktúrájának rendeli alá. Ez azt eredményezi, hogy bár az olvasó számára ismerősek lesznek egyes mozzanatok, a cselekmény – a nem várt fordulatoknak köszönhetően – mégis folyamatosan ébren tartja a figyelmét. Példaként említhetjük Hektór késleltetett belépőjét *Az Ezüst Íj Urában*. A trilógia első részében jó ideig csak beszélnek róla; a beszámolókból megtudjuk, hogy Hektór, a rettenthetetlen és legyőzhetetlen hős éppen keleten harcol az ellenséggel. Mielőtt azonban ténylegesen is megjelenne a színen, egy küldöttség bejelenti a halárhírét, mire családja mély gyászba merül. Ekkorra már az olvasó túl van néhány meglepetésen, így talán nem éri (annyira) váratlanul az egyik kulcsszereplő kiírása a történetből. Mire azonban éppen megemésztene e veszteséget, Hektór a könyv végén megjelenik, és ő lesz az, aki megszabadítja apja házáat az ellenségtől.

Gemmell *Trójáját* csupán laza szálak fűzik Homérosz eposzaihoz. A cselekmény – amely nemcsak dinamikusabb, hanem grandiózusabb is az eposzénál – külön utakon jár, a szereplők elveszítik régről ismert vonásaikat és újakkal ruházódnak fel, és – mint utaltam rá – nem jelennek meg az olümposzi istenek sem. A megváltozott kontextusnak köszönhetően pedig az ismert elemek is más megvilágításba helyeződnek. A görög mitológia egyes epizódjai (a küklopsz, a gorgó, Kirké története, az aranygyapjú legendája stb.) a szereplők tolmácsolásában olvashatók, és egyértelműen fikciókként lepleződnek le. Odüsszeusz például több esetben úgy meséli újra az *Odüsszeia* egyes eseményeit, hogy hangsúlyozottan fikatív státuszt tulajdonít nekik. Ennek az eljárásnak köszönhetően maga a hagyomány, amelyből az író is merít, nem autoritásként jelenik meg (mint évszázadokon át), hanem elsősorban olyan fikcióként, amelynek újraírása nem jelenthet problémát.

Sőt, Gemmell *Trójája* még tovább megy ezen a téren. Azáltal, hogy a mitológiai történeteket fikciókként kezeli, egyúttal kétségbe is vonja azok eredetiségét. Talán az egyik legemlékezetesebb epizódja a trilógiának ebből a szempontból Kirké és a disznók esete. A *Villámlás Pajzsában* Odüsszeusz és társai egy szigeten kötnek ki, ahol felveszik a kapcsolatot Kirkével, aki disznókkal kereskedik. Az üzlet folyamányaként a disznók a *Pénélope* fedélzetére kerülnek, és a későbbiekben több mulatságos és megindító ese-

mény kiváltóivá lesznek. Az egyik ilyen drámai esemény során Odüsszeusz a tengerbe ugrik, hogy kimentse Szeplóst, a disznót, aki-ről korábban azt mesélte, hogy valójában nem más, mint nemrég elveszített társuk, Portheusz „reinkarnációja”. Odüsszeusz története természetesen kitaláció, a kontextus azonban, amelybe e történet beágyazódik, egyáltalán nem olyan mesészerű, mint Homérosznál. Gemmell itt nagyban támaszkodik a valóság-hatásnak nevezett elbeszélői eljárásra. Odüsszeusz azért találja ki a disznó alakjában megjelenő hajós történetét, mert így akarja enyhíteni a társa elvesztése miatt érzett fájdalmát. Az olvasó pedig nehezen tud szabadulni attól a gondolattól, hogy itt éppen a homéroszi mese eredetijét olvasta.

Az említett epizód az eredet felcserélésének allegóriájaként is olvasható. Eszerint Gemmell *Trójájának* eredete nem a homéroszi eposzokban keresendő, hanem – éppen ellenkezőleg – a regényben elbeszélte események válnak azzá az eredetté, amelynek Homérosz pusztán az áthagyományozott változatát örököltette meg. A trilógia mindezt azzal éri el, hogy úgy meséli el a trójai háború történetét, hogy közben felhasználja a történelmi regény által működtetett narratív eljárásokat, s ennél fogva kevésbé mesészerű hatást kelt az olvasóban, mint az ókori eposzok. „A jelenség [azonban] úgy is megközelíthető, hogy egy rég letűnt közösség (és kultúra) számára a homéroszi változat volt az elsődleges, egy mostani számára azonban a gemmelli lehet az.”¹⁶ Egyetérthetünk H. Nagy Péterrel, aki szerint: „Ha a trójai háború történetét a fantasy kontextusában olvassuk, megnyílhatnak a történet olyan csatornái, melyek addig elzárva maradtak. Gemmell műve nem kevesebbel szembesít, mint hogy a hősök korát nemcsak az idő választja el tőlünk, hanem a mesterségesen létrehozott kulturális hierarchia is. Ha azonban a fantasy is képes arra, amire a hősi epika, akkor nem szabad eleve eldöntöttként kezelni [...], hogy melyik értékes műfaj és melyik nem az. David Gemmell öröksége is éppen ez: megmutatja, hogy az esztétikai meg nem különböztetésen, nyitottságon és populáris áthelyezésen keresztül vezet az út mítosztól mítoszig.”¹⁷

Trója-trilógiájával David Gemmell bebizonyította, hogy az európai kultúra egyik alaptörténete úgy is elmesélhető, hogy eltérünk az európai irodalom uralkodó hagyományától. Gemmell kreatívan nyúlt a mítoszokhoz, és a fantasy műfajának alapvető játékoságát felhasználva egy olyan narratívát hozott létre, amely ugyan egyértelműen alkalmazza a populáris irodalom bevett eljárásait, eközben mégis értéket teremt. Nem csupán azt mutatta meg, hogy milyenné lesz a trójai mese egy heroikus fantasy keretei között, de reflektált arra a kérdésre is, hogy miként képes eleget tenni egy történet a kulturális közvetítés feladatának. A *Trója* nemcsak a trójai háborúról szól, hanem magáról a narratívítás természetéről is; arról például, hogy egy mítosz akár úgy is továbbélhet, hogy alkalmazkodik a megváltozott elvárásokhoz és az új kontextusokhoz. Igaz, akkor ez már egy másik történet lesz.

16 H. NAGY Péter,
Hősök kora, Opus
28, 2014/1., 65.

17 *Uo.*, 65.