

JEGYZETEK A KÉPREGÉNY MESÉJÉRŐL

Avagy Lucky Luke dicsérete

V Á R A D Y T I B O R

„...borzongás fut rajtam végig, amikor hallom, hogy az Egyesült Államok elnökének kedvenc szerzője Zane Grey.”

(James Baldwin, 1959)

„A nagy művésznek szükségszerűen mély gyökerei vannak a saját korában — e gyökerek magukba foglalják a legvulgárisabb és legközhelyszerűbb ábrándokat és igényeket is.”

(Marshall McLuhan, a *Mechanikus menyasszonyban*)

Federico Pedrochi és Victor Molino *Vírus* című képregényét mutatva be a *Pegazban* (első folyóiratunkban, mely egészében a képregény elméletével és történetével foglalkozik), Claudio Bertieri, miután e művet történelmi távlatba igyekszik állítani, a következő lendületes megállapításig jut el:

„A cselekmény (...) a szerkezet nem mindennapi kompaktságáról tesz tanúságot: az események bonyolításának vonalvezetése elveti a legszembetűnőbb rajzok hagyományos ismétlését; a fantaszitkumba megfelelő mértékkel vegyülnek a feszültség és a kaland klasszikus motívumai (kockázat, bátorság, altruizmus), hogy egy sorozat autentikusan „meglepő” történéssel fenntarthassa figyelmünket. E történések során az a legdrámaibb pont, amikor a *Vírus* által felkeltett óegyiptomi múmiák megszállják a világ metropolisait.” (*Pegaz*, 6. szám, 142. oldal)

Bertieri lendületének szárnyain igen magasra juthatunk. Álljunk meg itt fönt egy pillanatra, és pillantsunk vissza a képregényre, ahonnan eldobtattunk, hiszen nem kerülhetjük meg azt a kérdést, amit — meglehetősen enyhe formában — maga Bertieri is feltesz:

„Igen ám (...), de mit kezdjünk az időnként szembeötlő naivitással?”

Bertieri szerint e kérdést „készen várja a válasz: Vajon melyik képregény meséjében nincsen naivatás és a ‚szórakoztatás’ céljából tett kompromisszum (kivéve a fantasztikum általunk ismert egyetlen klasszikus művét — Winsor McCay *Kis Némóját*)?”

A készen álló válasz nem túlságosan meggyőző. Ha valamennyi képregény — egy kivétellel vagy anélkül — valóban naiv és banális, az még nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy egyenként felrójuk a műfajnak e naivitást és a „szórakoztatás céljából tett kompromisszumokat”. Egy jelenség széles elterjedtsége nem mentesít automatikusan a bírálattól. Mégis, a válasz többet érdemel egyszerű tagadásnál, elvetésnél, mert igen érzékeny és összetett problémát érint.

A regényes, kalandos, akciódús képregények meséje rendszerint valóban igen naiv és banális. (Azokról a művekről van szó, melyek a képregény-produkció zömét képezik, ezekre gondol az ember először, ha képregényről esik szó.) Egyáltalán nem felfedezés ez a megállapítás, de nem is felesleges. Különösen ma nem, amikor fokozott érdeklődés gyűjtőpontjába kerül a képregény mint jelenség, és felbukkan a távlatok varázsa. A távlatok térbeli mélységét gyakran váltja fel tér- és mélység-délibáb, melyet a nosztalgia sugalmaz. A legerősebb nosztalgia, az *első*. Először kerültünk abba a helyzetbe, hogy a képregény történetéről beszélhetünk, így hajlamosak vagyunk rá, hogy a történeti távlatokat a hősidőkre való visszaemlékezés panorámájával cseréljük fel. Abbéli meghatódottságunk következtében, hogy a jelenségeket végre történelmi keretekbe helyezhetjük, mézeskalács-rámákat szerkesztünk, és belehelyezzük a nagyon is ismert hősök (igazságtalanul) ismeretlenül hagyott alkotóinak képeit. Számos tanulmány, méltatás igyekszik áthidalni a hősök (Flash Gordon, Rip Kirby, Valiant herceg, Brick Bradford, Tarzan, Superman, Asterix, Lucky Luke stb.) és szerzőik közötti példátlan szakadékat. (Csak Disney nevét emlegetik hőseivel együtt szakkörökön kívül is, csak ő érte el a populáris művek szerzőinek egyébként természetszerűen kijáró népszerűséget.)

Nehéz lenne megmondani, hogy az alkotók szembeütő háttérben maradásának okait a képregény immanens jellemzőiben vagy másban kell-e keresnünk. Mindenesetre, a képregény érdembeli elemzésének feltétele, hogy valahogyan áthidaljuk ezt a szakadékat, hogy kapcsolatot teremtsünk a hősök és alkotóik között. Ez nem jelenti azonban azt, hogy a szerzőket a szuperhősök szintjére kell emelnünk, hogy a képregény alkotói is csalahatatlan, félistenféle superman-ek, azaz szuperrajzolók és superírók. A gyakori szuperlatívuszok nagyrészt ellenhatásként jelentkeznek, a képregény apriorisztikus és rutinszerű tagadása váltja ki őket. Sokan szem elől tévesztik azonban a képregénynek mint jelenségnek néhány világosan megmutatkozó jellemzőjét; szem elől tévesztik, például, hogy a mesék, melyek (rajz és szöveg ötvözetében) elmondják Flash Gordon, Rip Kirby, Tarzan és mások hősiességét, rendszerint mégiscsak belső feszültség és erő nélküli klisék, amikben az igazi mesét kipróbált sikerelemek

hozzákeverésével egyikeznek a szerzők pótolni. E sikerelemek természetesen devalválódnak is, és ezért adagolásuk egyre erősebb.

Márpedig, Maurice Horn szavai szerint: „Akárhogyan is definiáljuk a képregényt, lényege a narráció marad: alapvető célja a mesemondás.” Nagyon is fontos kérdés tehát, hogy vajon a képregények meséi (elsősorban a regényes, kalandos képregényeket tartjuk szem előtt) valóban naivak és banálisak vagy sem. Ha így van, feltevődik egy másik kérdés is, az, hogy ezzel meg lehet-e szabni a képregénynek mint az alkotói tevékenység egy területének (szűk) határait.

Véleményem szerint, a banális mese csakugyan valamiféle „születési hibája” a képregénynek. Ezáltal azonban nincsenek elzárva előle a fejlődés útjai. Viszonylag talán rövid, de mégis csaknem egy évszázados fennállása folyamán a képregény igen nagy vitalitásról tett tanúságot, és széles kommunikációs területeket hódított meg. Ez csak eggyel több ok arra, hogy figyelemmel kísérjük a mai képregény-produkciót és igyekezzünk felismerni hibáit is.

A képregények meséinek arculatára több tényező hat. Közülük kettő megérdemli, hogy külön is kiemeljük: a képregény túldefiniáltsága és „alacsony származása”.

A *túldefiniáltság* a képregény egyik legalapvetőbb és legegyszerűbb szerkezeti tulajdonságából ered, abból a körülményből, hogy a képregény rajz és szöveg együttese. E szimbiózis, mely egyébként igen erőteljes és virtuóz effektusokat is eredményezett, nem segíti a narráció kibontakozását, megnehezíti a szereplők kontúrjainak magában a mesében, a mesén keresztül való kialakulását, megnehezíti, hogy a mondanivaló is a mese fonalából fonódjon, ami a jó mesemondás lényeges jellemzője. A szépirodalom hőseit maga a narráció formálja. A képregény szereplői előre meghatározottak, nem követhetjük jellemük kialakulását a mesében. Amint megjelennek, definiálja őket a rajz. A jellemnek pedig, a képregények világában, egyenes függvénye a sors.

A képregény alkotói számára a lehetetlennel határos feladat elkerülni az azonnali (túl korai) állásfoglalást. Így a mese befejezett alakokkal indul, sohasem lehetünk tanúi a hősök születésének, a jellemeik kialakulásának — meg vagyunk fosztva a részvétel jogától, és ezzel tulajdonképpen a legalapvetőbb olvasói örömeiktől is.

Nem jöhet létre autentikus kapcsolat a szerző és az olvasó képzelete között, mert az utóbbi imaginációja ki van kapcsolva. Minden jó előre definiálva van már. Elképzelhető ugyan, hogy az olvasó képzelete más módon vesz részt és nem azon a területen, mint a szépirodalmi művek esetében. Ilyen lehetőségek fennállásáról akkor győződhetünk meg a legkönnyebben, ha olyan képregényt igyekszünk „olvasni”, melynek szövege számunkra ismeretlen nyelven íródott. Azon vesszük észre magunkat, hogy sokkal figyelmesebben követjük a rajzot, és a mese fonalát keresve olyan részleteket is meglátunk, melyeket egyébként nem veszünk észre. Mintha

egyszerre eltűnt volna a széles országút, mely kérlelhetetlenül és kényelmesen vezet a célhoz, és a megértés útját keresve érzékeltetni kezdjük a környezetünket. A szöveg elválasztja képzeletünket a rajztól; a rajz izolálja, kirekeszti a szövegolvasó imaginációját.

Nem marad tere az olvasói intuíciónak, megsejtésnek, ami a témájában leghétköznapibb utalást is — a sikeres művészi megformálás következtében — csodálatos világgá képes varázsolni. Enélkül a képregény szerzői befejezett csodákat fabrikálnak, és ritkán jutnak messzebbre annál a zenésznél, aki játékában a meggyőző erő hiányát fortissimóval igyekszik pótolni.

A képregény túldefiniáltságát gyakran tovább fokozza a rajz és a szöveg közötti szerves kapcsolat hiánya. Ilyenkor a szöveg nem fokozza, hanem lassítja a cselekményt, súrlódási felületet teremt túlzott és felesleges magyarázatokkal. Ezeket pedig a „minden legyen világos” törekvése vezérli. (Az utóbbi hibák nem következnek szükségszerűen a képregény szerkezeti felépítéséből, elvben elkerülhetők tehát, de igen gyakoriak.) A *Vírusban* például teljesen felesleges magyarázkodást jelent már maga a cím is. Az őrült tudós neve eleve determinál minden asszociációt. A tudóst bemutatás első képkocka után pedig a hős rosszindulata már a legfelületesebb és legkevésbé éles eszű vagy éleslátású olvasó számára sem maradhat titok. A szövegíró azonban ezzel sem elégszik meg. Két kockával odébb a két főhős megtárgyalja *Vírus* megjelenését, és az egyik kijelenti: „Ez a vén bolond nagyon rosszindulatú ember.”

A rajzzal össze nem forrt magyarázatást hoz a következő szalag is, melyben hőseink élőhomokból mentik magukat, oly módon, hogy a repülő két szárnyát egymáshoz toldják. Robert és Pierre még egyszer részletesen elmondják, sőt elemzik is azt, amit látunk. Elég ebből az explikációból csak egy részletet idézni:

„A szárnyak eléggé hosszúak és szélesek ahhoz, hogy a felszínen tartsanak bennünket... Segítségükkel elérjük majd a szilárdabb talajt!” (Robert) „Fárasztó munka áll előttünk... De sikerülnie kell!” (Pierre)

Az agyondefiniáltság igen érdekes példáját láthatjuk Alex Reymond *X-9, a Titkos ügynök* című klasszikus művének egyik legjobb epizódjában, melyet a *Pegaz* 3. száma közölt. (Megjegyezzük, hogy az egészében véve lényegesen jobb képregény, mint a *Vírus*.) Az első tizenöt kivételével valamennyi rajzszalagnak külön címe is van (ezeket a *Pegazban*, igaz, nem fordították le), melyek nemcsak magyarázzák, de elemzik, klasszifikálják is a szalagban lévő három-négy képkocka tartalmát, sőt a szalaghoz való viszonyulást sem bízzák az olvasóra, hanem meghatározzák a megfelelő reagálást. (Körülbelül úgy, ahogyan humoros rádió- vagy tévé-műsorokban a vágó hozzátoldja az előadáshoz a tapsot és nevetést — olyan helyeken, ahol az író vagy az adásrendező véleménye szerint

tapsolni vagy nevetni lehet. Ezzel sem kell tehát önmagunkat fásarsztanunk; különösképpen attól vagyunk felmentve, hogy magunk alakítsunk véleményt arról, hogy mi vicces a műsorban.)

Ahhoz a szalaghoz például, melyben váratlanul robbanás történik, hozzá van toldva a cím: *Misztikus robbanás*. Az előtt a négy képkocka előtt, melyben a kalandornő magához vonja a csodadetektívet és kijelenti, hogy nagyon tetszik neki (de szándékai még zavarosak), ott áll mindenesetre figyelmeztetésül a cím: *Veszélyes asszony*.

Igy kapcsolódnak a rajzokhoz a további címek is: *Gyanús mozdulatok, Titokzatos lépések, Órült ember tette, Előbb a kötelesség, aztán a szerelem* stb. stb. Mint a mesét röviden összefoglaló diákjegyzetek kivonatai. (Érdekes lenne tudni, hogy vajon ezeket a szuper-explikatív címeket maga a szövegíró adta, vagy pedig a rovatszerkesztő lépett fel társszerzőként — a képregény eredetileg napilapban jelent meg folytatásokban.)

A *képregény származása* szintén kihat a narráció arculatára. A képregény rendszerint „könnyű szórakozást” nyújtó lapokban jelenik meg, de igényes újságokban is, itt viszont csak „lazításra” és kommerciális effektusoknak fenntartott helyen. Ebben a környezetben igen szigorú törvényszerűségek uralkodnak, melyek nem kedvezhettek a képregény mint művészet kialakulásának. Azok a megfontolások, melyek irányították (és jószerevével ma is irányítják) a képregény alakulását, nem engednek szabad teret a kísérletezéshez, enélkül pedig nem fejlődhetnek ki sajátos művészi kifejezési formák. Manapság már jelentkeznek ugyan igényes kísérletek (nálunk egy-két ízben az *Uj Szimposionban* és a *Pegazban*), ezek széles lehetőségeket csillantatnak meg a műfaj előtt, de egyelőre még csak a képregény-produkció peremvidékein van helyük. Ha a képregények zömét és a fejlődés fővonalát tartjuk szem előtt, a lehetőségek drasztikusan leszűkülnek. Annak a környezetnek a törvényei, melyben a narratív képregény formálódik, megengedik ugyan, hogy a tehetséges alkotók elmozdítsák a határokat, de azt már nem, hogy a képregény lényegét is megváltoztassák — ponyvajellegét szigorúan őrzik.

A túldefiniáltság kiválóan illeszkedik bele a „sárga irodalom” szerkezetébe. Alapvető jellegzetessége ennek az irodalomnak, hogy előregyártott és kipróbált, jól ellenőrzött elemekből épít, melyek nem követnek sajátos fejlődési vonalat, nincs belső koherenciájuk. A szerves kapcsolódást kívülről végzett összeállítás helyettesíti, és e külső intervenció folyamán rendszerint figyelmen kívül maradnak az immanens taszító- vagy vonzóerők. Az alkotó egy sikerreceptet követ, mely szerint — például — néhány félelemkocka után egy „geg”-re van szükség, majd egy kiskanálnyi szerelemre, az egészhez hozzácsöppenteni egy kevéskét letűnt idők misztikumából (inkák, piramisok, tibeti kolostorok irományai, Loch Nes, Atlantisz), esetleg mindebbe még belekeverni egy véres leszámolást — és a siker nem maradhat el.

Ezért, az elemek logikátlan egymásra illesztését nem lenne helyes pusz-

tán a naivitással magyarázni. Ha egy hátborzongató kaland kellős közepén egyszerre csak két-három szalag teljesen előkészítetlen szerelmi jelenetet tanálunk, nem azért van, mert a szerző naivan hisz az első látásra minden körülmények között fellobbanó szerelemben. A képregény írója-rajzolója egyszerűen nem egy mesén belül keres koherenciát (azon belül, melyet éppen mesél), hanem egy modell koherens törvényeit követi. Egy modellét, mely meghatározatlan mennyiségű meghatározott sikerre igényt tartó mesére érvényes.

Az éles kontúrokkal körülírt elemek könnyen leválaszthatók és átlisztezhetők. A kompozíció egészen leegyszerűsödik, csak egymás mellé kell helyezni a sikerkoncentrátumot tartalmazó kockákat. Minél több ilyen kocka, annál nagyobb a siker. Tulajdonképpen nincsen jelentősége annak, hogy a „geg” a misztikum után következik és a romantika-kockák előtt, vagy fordítva; vagy pedig mindkettő előtt vagy mindkettő után; vagy ha a romantika helyett néhány kockával több misztikum kerül a kevérekbe.

A felcserélhetőség a képregény domináns jellemvonásává lett. Nemcsak a termék, de maga a literáris-vizuális anyagszövet is átveszi az áru jellegzetességeit.

A mese már csak egyszerű kifogás, mely igazolni igyekszik a klisék felsorakoztatását.

A képregények meséiről alkotott ilyen vélemény nem mentes az egyoldalúságtól, de meggyőződésünk szerint azt az „oldalt” hangsúlyoztuk, mely egyelőre valóban domináns. Nem ritkán még sokkal határozottabban, gorombábban, mint a *Pegaz*, tagadhatatlan hozzáértéssel válogatott epizódjaiban.

A képregény főáramlatán belül nagyon nehéz — valószínűleg lehetetlen is — a klisék elvetése, mert gyökereik azonosak a képregény gyökereivel. Lehetséges azonban egy másféle, őszintébb viszonyulás, mely nem misztifikálja és nem használja áttétel nélkül a kliséket. Néhány képregény (melyek egyébként megtartják a hagyományos szerkezetet, sémákat és példányszámokat is), mint például Morris és Goscinny *Asterix*-je vagy *Lucky Luke*-je (Talpraesett Tom), nem arról igyekszik az olvasót meggyőzni, amit mindenki már elejétől fogva tud. A sémák nem a rejtettség, láthatatlanság strucc-pretenzióival lépnek fel. Hogy a hősök győznek, hogy a szerelmesek szeretik egymást és hogy Vírus igen rosszmájú, nem célja, értelemadó magva, hanem csak kiindulópontja a narrációnak. Lapjait látjuk a kártyáknak, melyeket eddig is felismert mindenki jelzésekkel telerótt hátlapjukról. Az olvasó egy szintre kerül a kliséket keverő szerzővel, és ezzel megteremtődött a lehetőség arra, hogy *bekapcsolódjon*.

A kész klisék már nem a manipulálás tárgyai, hanem *játéktárgyak*.

Ha eltekintünk néhány kutatástól, kísérlettől, melyeket nem jegyeznek meg a képregény-tőzsdén (és melyek külön elemzést érdemelnek), megállá-

píthatjuk, hogy a sémák, a klisék *feltárása, felmutatása* bizonyult eddig a sztereotípiá- és banalitáskényszer leghatékonyabb ellenszerének. A negatívból így — rendszerint a humor előhívó oldatában — pozitív kép válik. A sztereotípiák önmagukra ismerése éles cezúrát jelent, melynek ritmikai feszültsége áttépi a sikerkockákat összefogó papírragasztót.

Ezra Pound szerint a művészet szépsége „rövid pihenő két klisé között”.