

„Istenek és állatok, ezekből áll a világunk.”

ALAN MOORE – EDDIE CAMPBELL: *A POKOLBÓL*, FORD. BAYER ANTAL

Kránicz Bence *Sötét varázsigék – Alan Moore képregényei* (*Filmvilág*, 2018/10, 24–29.) című portréjában fogalmazza meg azt a gondolatot, hogy a brit képregényíró alkotásmódjára egyfajta *totalizálás* jellemző. Ez azt jelenti ebben az összefüggésben, hogy az egyes művek fikcionális világai mintegy beburkolják az olvasót egy kimeríthetetlennek tűnő kulturális teljességbe, mely az elemek között létrehozott új és új kapcsolatok által folyamatosan eltérülő ismétléseket és variációkat produkál. Mindez megjelenik a képregények időkezelésében és történelemfilozófiájában is, a különböző idősíkok közti törések, átmenetek és ismétlődések anakronisztikus szerkezetében. A Moore-féle intertextualitás nyolcvanas évekbeli sikertörténete a posztmodern következményeinek popkulturális beágyazódására mutat rá, miszerint a képregény-történet „betelt” és/vagy „bevégződő” szöveg univerzumként jelenik meg. Ennek csak látszólag mond ellent, hogy a recepció a médium forradalmáraként ünnepelte az angol művészt, hiszen Moore posztmodern revizionista és nem avantgárd hős, vagyis nála a radikális szakítás metafizikai gesztusainál erősebb a médiumtörténetbe történő parazitászerű *befészkelődés* stratégiája – nem véletlen hogy több sikere [*Britannia Kapitány*, 1982–1984, *Swamp Thing*, 1984–1987, *Batman: A gyilkos tréfa*, 1988] egy-egy már létező franchise megreformálásához köthető.

Az itthoni képregénykiadás utóbbi években tapasztalható harmadvirágzása Alan Moore életművének is „igazságot szolgáltatott”, hiszen a legtöbb alapmű – főként a Fumax Kiadó jóvoltából – már olvasható magyarul. A totalizálás szempontjából legjelentősebb *Különleges Üriemberek Szövetségének* első kötete tavaly jelent meg, melynek intertextuális poétikáját a *crossover* fogalmával világíthatnánk meg a legkönnyebben. A *crossover* olyan totalizáló történet, melyben különböző fikcionális univerzumokból származó karakterek találkoznak össze. A kifejezés a szuperhőszáner kontextusában teljesen magától értetődő, hiszen a különböző kiadók épp a *crossover* sztorik segítségével építik fel és mélyítik el a maguk multiverzumát, de a klasszikus horror-franchise-ok történetében is számos ilyen [a „meets” vagy „versus” formával felvezetett] „kereszteződést” találhatunk. Ennek a túlpörgetett formája az ún. „monster rally” [Glenn Edward], ahol nem két karakter ütközik, hanem karakterek sokasága zsidong egy mű fiktiiv terében, mint például a klasszikus *Addams Family*-sorozatban [1964–1966] vagy a *Spider baby*ben [1964], de a legújabb filmes példák közül elég csak a Guillermo del Toro-féle *Hellboy II.-re* gondolni. Moore már a *Swamp Thing*ben is számos *crossover* történetet hozott létre, ugyanakkor a *Különleges Üriemberek Szövetsége* egy igazi monster rally, ahol a viktoriánus korszak reprezentatív (anti)hősei [Nemo kapitány, Mina Harker, Allan Quatermain, Dr. Jekyll / Mr. Hyde és a Láthatatlan Ember] verbuválódnak össze dr. Fu Manchu megfékezése érdekében. Ehhez a nagyívű popkulturális panorámához talán csak Philip José Farmer *World Newton Family*-koncepciója hasonlítható, melynek alapötlete szerint a 19. és 20. század legendás

hősei egy közös – radioaktív meteortól mutálódott – családi vérvonalba tartoznak. A posztmodern intertextualitásnak ez a leszámazástani olvasata a 19. század olyan nagy – ugyancsak családi „hasonlóságok” alapján strukturált – társadalmi tablót parodizálja, mint Émile Zola *Rougon-Macquart* regényfolyama, de rámutat a crossover logikájában megbúvó paranoid mozzanatra is. A totalizáló intertextualitás szerkezetét ugyanis lehetséges a téveszmeképződés azonosságfilozófiája felől allegorizálni, mely remekül illeszkedik Moore folyamatos konspirációk szerint bonyolódó történelem- és politikaképéhez.

„A Brit Birodalomnak mindig nehezebb esett megkülönböztetni egymástól hőseit és szörnyetegeit” – hangzik a *Különleges Úriemberek Szövetségének* mottója, mely épp arra a paranoid double bind-rendszerre utal, mely Moore szerint a brit imperialista gondolkodás és a viktoriánus paradigma pszichotikus altalaját alkotja. Miképp a *Különleges Úriemberek Szövetsége* ennek a viktoriánus kultúrának a karneváli tablója, úgy a *Pokolból* (1989–1992) című, Eddie Campbell rajzolóval közösen készített mintegy 600 oldalas graphic novel a tizenkilencedik század végének pszichogeográfiai láttelepe, egyúttal Moore egyik főműve. A *Pokolból* középpontjában a London East End negyedében 1888. április 3. és 1891. február 13. között elkövetett ún. whitechapei gyilkosságok állnak, melyeket a nagyvárosi folklór és a globális popkultúra Hasfelmetsző Jack mítikus alakjához köt. Hasfelmetsző Jack, illetve az a pseudo-mítikus narratíva, amivé Hasfelmetsző Jack válik, egy jellegzetesen huszadik századi jelenség, a spektakuláris és irracionális Erőszak olyan színrevitele, melyet nem lehet elvonatkoztatni a jelenséget generáló és egyúttal szétíró médiarendszertől. Antropológiai szempontból a sorozatgyilkos mint „morális szörnyeteg” [Michel Foucault] iránti érdeklődés a századforduló embertani válságának egyik szimptomája, olyan krízisjelenség, melyet nem lehet szakadásmódszerrel beilleszteni a racionalista humanizmus rendszerébe, ahogy azt a *Tulajdonságok nélküli ember* Moosbrugger-esete is példázza: „Semmi kétség, örülség volt ez, és ugyanilyen félreérthetetlenül mégsem egyéb, mint tulajdon létünk elemeinek összefüggés-torzulása. Darabokra és sötétbe hullt valami; Ulrich azonban rájött hirtelen: ha az emberiség mint egész álmodni tudna, mindenképpen megszületne Moosbrugger.” [Robert Musil: *A tulajdonságok nélküli ember 1.*, fordította Tandori Dezső, Európa, Bp., 2013, 84.] Vagyis az emberi lét „elemeinek összefüggés-torzulása” egy olyan vakfoltra mutat rá a *conditio humanában*, mely a huszadik század szubjektumtörténeti revízióit és popkulturális mitológiáit egyaránt elektrifikálja.

Moore ugyancsak paradigmaticusnak tartja a Hasfelmetsző-mítoszt („Jack hisztériánk tükre. Arctalan gyűjtőedénye minden egyes társadalmi pániknak.” 572.), melyet módszertanához híven narratívák, motívumok és kódok burjánzó kompozíciójának tekint. A *Pokolból* intertextuális kapcsolatban áll az ún. *ripperológia* legkülönbözőbb forrásaival, ahogy erre Moore a kötet negyven oldalas jegyzetanyagában, illetve a függeléként közölt *A sirályfogók tánca* című metakommentárban is reflektál. Ugyanakkor saját olvasatának kidolgozásához alapvetően Stephen Knight *Jack the Ripper: The Final Solution* (1976) című kötetére támaszkodik, mely szerint a gyilkosságok elkövetője Sir William W. Gull, aki a királynő fiának, Albert Viktor hercegnek a kezelőorvosa volt. A gyilkosságok valójában egy botrány elleplezését szolgálták, miszerint a herceg katolikus szertartás keretei között feleségül vette a terhes prostituáltat, Annie Crookot. Ugyanakkor az ügy elsímitására kiszemelt Gull doktor deliráló

elmebeteg, aki a szabadkőműves rítusoktól ihletett történelmi-mitológiai spekulációinak rabjaként egyfajta prófétaként tekint magára a gyilkosságok elkövetése során. A *pokolból* központi történetzála Gull doktor motivációinak és téveszméinek bemutatása, ugyanakkor a tettes alakja körül feltárul a 19. század végi London szociológiai, politikai és urbanisztikai panorámája. London és Hasfelmetsző következetes test- és térhoétikai megoldásokon keresztül „íródik egybe” Moore képregényében, amely annak a gótikus toposznak az újrafogalmazásaként is értelmezhető, miszerint a szörny „teste” és a szörny „tere” között metonimikus transzferek rendszere alakul ki. A *pokolból* Londonja maga is egy szörnytest, melynek térbeliségét és történetiségét meghatározza az, ahogy Gull doktor – és rajta keresztül mi – olvassuk és értelmezzük a város jel- és jelentésstruktúráját, vagyis *szemioszféráját*.

Karlheinz Stierle a *Pariser Prismen – Zeichen und Bilder der Stadt* (Carl Hanser Verlag, 2016) című nagyszerű városelméleti monográfiájában ír arról, hogy a modern világvárosban a fizikai dimenziók olyan szimbolikus terekké alakulnak át, melyekben a távollét dominál a jelenléttel szemben. Vagyis a város imaginárius fluidumként kezd el működni, mely önmaga mítoszstruktúráit termeli ki. Vannak olyan „helyek” vagy „épületek”, melyeken keresztül a város mitikus öntermelése túlmutat az urbanisztikai funkcionalitáson. Ezeket az intenzitásponokat nevezi Stierle mitoarchitektúráknak, melyek palimpszesztusok módjára a város heterogén időszelleteit mutatják fel, vagyis a különböző temporalitások ütközési „helyeként” szolgálnak. A *pokolból* negyven oldalas negyedik fejezete gyakorlatilag nem áll másból, mint hogy Gull doktor Netley nevű kocsisával feltérképezi London mitoarchitektúráját, vagyis a városi térből olvassa ki azt a pszichogeográfiai narratívát, mely saját pozíciójának és elkövetendő tetteinek történelmi jelentését is meghatározza. Ez a szabadkőműves elképzelésekből táplálkozó narratíva a Nap és a Hold, Férfi és Nő, Ész és Őrület kozmikus küzdelmén alapul, melyet a város testébe olyan alkotók írtak bele, mint az Atlantisz elsüllyedését túlélő „dionüszikus építészek” tanítványaként aposztrofált Christopher Wren, Sir John Vanbrugh és Nicholas Hawksmoor. „A térképeknek EREJÜK van. Elképzélhetetlen tudást nyerhetünk belőle, ha megértjük. Ennek a városnak a köveibe olyan mennydörgő jelképek vannak kódolva, amelyek képesek felébreszteni az álmaink tengerének mélyén alvó isteneket.” [101.] Vagyis Gull doktor számára London egy érzeki és plasztikus organizmus, de egyúttal misztikus és allegorikus entitás is. A mitoarchitektúra olvasása által a város misztikus teste palimpszesztusként tárul fel, például Hawksmoor Bunhill Fieldsen található templomának Gull-féle értelmezése egy olyan anakronisztikus nem-helyet fedez fel a városi térben, melyen keresztül megidéződnék a racionális társadalmi és történelmi földrajz által elfedett „pogány energiák”. A londoni kocsiutazás horizontális mozgása tehát egyben egy vertikális mozgást is kijelöl, hiszen a „térképezés” során a város ellentörténelmi mélységeit nyitjuk meg. A város testének feltárása az archeológiai és a boncolási gyakorlat között indít be metaforikus cserét, hiszen Gull gyilkosságai ugyancsak tekinthetők egy rituális olvasási folyamat eltorzulásának. A szörnyszerű városhoz tartozó szörnyszerű nőiesség „felnyitása” Gull paranoid narratívájának továbbírása, mely maga is a mitoarchitektúra részét képezi. Ezt bizonyítja, hogy a rituális erőszak Gull tudatában anakronisztikus téridő-„eltolódásokat” hoz létre. A tizedik fejezet harmincöt oldalon részletezett gyilkossági jelenete, mely a „városboncolás” pandantjaként is működik,

egy huszadik századi „hallucinációban” kulminálódik, mely Gull számára saját történelmen túli pozíciójának a bizonyítéka. „Ne higgyétek, hogy a remegő számok és fények megvédenek a történelemtől! Fekete gyökeréből nőttök ki! BENNETEK van! Hát alszotok, hogy nem érzitek leheletét a nyakatokon, nem látjátok mi itatja át a kézelőjét! Nézzetek rám! Ébredjete fel, és nézzetek rám! Eljöttem közétek! Veletek vagyok mindig!” [363.]

Stierle kötetében olvashatunk egy nagyon érdekes gondolatmenetet, mely *A pokolból* vizualitása kapcsán is fontossá válhat, miszerint a világváros „igazsága” szintelen. Ez azt jelenti, hogy mivel a modern metropolisz jelrendszerek átláthatatlan pluralitásából megképződő szemioszférát alkot, ezért az urbánus hiperrealitás egyfajta transzmaterialitást hoz létre. Ez a távollétszerű absztrakciós tendencia okozza a világváros Simmel és Spengler által már a huszadik század elején felismert, átszellemített létmódját. Ezért állíthatja Stierle, hogy miképp a városszöveg a város olvashatóságát viszi színre, úgy reagál a festészet helyett a rajz adekvát módon a város szellemi jel-folyamára szintelen, olvasható, fekete-fehér erőmezők vonaltextúrájával. *A pokolból* rajzolójának, Eddie Campbellnek a fekete-fehér munkája mintha épp ezt a gondolatot próbálná alátámasztani. A legtöbbször szabályos 3x3-as panelrendszerből építkező oldalak túlnyomórészt rendkívül sötétek, a háttér gyakran beszippantja az egyes karaktereket, de ez nem jelenti azt, hogy Campbell kerülné a figurák egyénítését. Sőt, biztos kézzel, de minimalista stílusban rajzolja meg az egyes arcokat, illetve állandóan figyeli a testtartásból adódó finom ábrázolási lehetőségeket is. A legfeltűnőbb effektus a korszak mediális-optikai rendszereire történő utalások nagy száma, a rézkarc, dagerrotípiá, a sajtófotó és a karikatúra kódjainak megidézése. Mindettől valóban lesz egy olyan hatása a rajzoknak, mintha különböző vizuális jelsorok és megidézett „nyelvek” között kellene állandóan fordítanunk, de az olvasási művelet csak kiemeli a városi képsorok szemioszféráját, mely különösen a szintelen ég ellenében hangsúlyozódó épületegyüttesek jelentésteli plaszticitásában testesül meg. A rajz hiperrealitása talán épp az erőszakábrázolás során válik leghangsúlyosabbá, hiszen a már emlegetett tizedik fejezetben Campbell nem fukarkodik a gore-motívumokkal, ugyanakkor a szintelenség valóban „átszellemíti” és dehumanizálja a képsorokat. A hatás paradox, mert egyrészt lemondunk a naturalista spektakularitásról, viszont mindentől mi is rákényszerülünk, hogy mintegy Gull doktor „szemén keresztül” elidegenített és formátlanított testtárgyként kezdjük el „olvasni” a bestiálisan megcsonkított női testet.

Moore értelmezése szerint Gull végső soron sikert arat saját mitoarchitekturális projektjében, hiszen szörnyszerű tetteivel képes beleírni magát a szörnyszerű város testébe. Ennek nem mond ellent az úgy eltussolása sem, mert Gull személyének eltűnése a Hasfelmetsző-narratívák rendszerében csupán a mitikus dimenzió terjedését erősíti. A Hasfelmetsző mint írásra és olvasásra invitáló „üres hely” olyan intenzitásmédium, mely London imaginárius fluidumát szolgálja. London tehát folyamatosan továbbírja magát a Hasfelmetsző által, mintha a „rég megszáradt véres tintával kőbe írt történet” [120.] az örök visszatérés mintájára alapozná meg és nyitná fel az idők keresztveződésében alakuló város mítoszát. [*Vad Virágok Könyvműhely*]

NEMES Z. MÁRIÓ