

TÓTH ZOLTÁN JÁNOS

ISTENEK ALKONYA

A szuperhősképregény változó paradigmái

(H)őskép – a műfajiség problémái

■ A *Trainspotting* című film főszereplője elégikusan jegyzi meg: „Változnak a diszkók, változnak a drogok.” Egy másik szubkultúrában, a képregényfogyasztókéban ez a mondat így hangozhatna: „Változnak a szuperhősök, változnak a képregények.” A szuperhősképregény változó természetét azonban eltakarja, hogy az egyik legrégebbi és legnépszerűbb műfajként van jelen a képregény univerzumában, és ez a tény azt sejteti, hogy kritériumai semmit sem változtak a kezdetektől, hiszen a műfaj melléknévi jelzője szavatolja az erősen kodifikált tartalmat. A fogalom időbeli állandósága azonban nem jelent műfaji mozdulatlanságot. Ezt az érzetet tovább erősíti, hogy a populáris kultúra kritikájában a variancia, a cezúrák kiemelése mindig háttérbe szorul annak hangsúlyozásához képest, hogy a tömegkultúra (szemben az elittel) olyan recycling-kultúra, mely saját magát termeli újra. Ezzel együtt a jungiánus popkultúra-elméletek archetipikus kultúráról beszélnek, mely a folklórhoz hasonlóan a generációk alatt felhalmozódott motívum- és témakészletet variálja, csak sokkal intenzívebben, mint azt a folklór tradicionális, erősebb belső cenzúrával rendelkező világa megengedi.¹ Ugyanakkor fontos, hogy mindkettő témakészlete a kollektív tudattalan által raktározott közös élményekhez, figurációkhoz igazodik. Ezeknek az ősképeknek a modernizált formációit nyújtja a tömegkultúra. Superman vagy Pókember az archaikus kultúrák hőszainak urbanizált le származottai, akik abból nyerik népszerűségüket, hogy az elidegenedett 20. századi individuumot a



...a „fogyatékkal élő”
szuperhősök korát éljük.

mítosz világmagyarázó erejével vezetik vissza a közös emberi tapasztalatokhoz, illetve segítik át az ősképek erejével a hétköznapiak. Ennek megfelelően a műfaj ezeknek az ősképeknek a standardizált és tematikusan elrendeződő csoportjait jelenti. Csak-hogy ez a fajta felfogás azzal a veszteséggel jár, hogy kényszerűen lemondunk a változások és a változatok követéséről a popkulturális termékek esetében. Rick Altman *Újrafelhasználható csomagolás. Műfaji termékek és az újrafeldolgozási folyamat* című, klasszikusnak számító tanulmányában az ősképek korlátozó kritikai hasznáról ír: „a műfaj terminushoz az elmúlt évtizedekben társuló presztízs abból a hitünkéből fakad, hogy a műfajfogalom – Alice nyúlüregének mintájára – mágikus kapcsolatot teremt esendő világunk és az archetípus, illetve a mítosz kielégítőbb, szilárdabb birodalma között. Most a műfaj tölti be az emberiség és az örökkévalóság között azt a közvetítő szerepet, melyet egykor az imádság. Röviden: ha azt akarjuk, hogy a műfajok elvégezzék a rájuk kirótt feladatot, akkor stabilnak kell tekintenünk őket. A műfaji szilárdság túlhangsúlyozásával – amely elkerülhetetlen, ha részesülni akarunk az archetípuselvű kritikai elmélet jótéteményeiből – két generációnyi műfajkritikus tett erőszakot a műfajiság történeti dimenzióin.”²

Az altmani műfajkritika szellemében a következőkben azt vizsgálom, hogy milyen tematikus és egyéb változásokat takar el a szuperhősképregény látszólag homogén fogalma, sőt beszélhetünk-e egyáltalán egységes műfajról. Ha igen, ennek biztosítására elegendő-e a műfaj főnevesült jelzőjének a jelenléte: a szuperhős?³ Milyen kritériumok alapján nevezhetjük hősünket szupernek? Vagy ami még ennél is lényegesebb, hogyan permutálódik a szó használata a képregény története során?

A műfaji film elméletében elfogadott nézet, hogy egy zsáner legfeljebb tíz-húsz évig tekinthető virulensnek, majd hibernálódik egy időre, esetleg örökre eltűnik a műfaji palettáról, ahogyan az például a burleszkkal vagy a kolhozmusicallal történt. Az ilyen átrendeződéseknek számos oka lehet. A generációk váltakozása, az apparátus átalakulása, a befogadási szokások, a társadalmi valóság megváltozása. A szuperhősképregény hasonló gravitációs mezőben mégis legalább nyolcvan éve a legnépszerűbb és a legkiterjedtebb képregénytípus. A modern fikciós formák vegetációs rendjében ez páratlan karrier. A szuperhősképregény annak köszönheti sikerét, hogy kettős könyvelést vezet. Egyszerre tükre az ősképeknek, a vágyaknak és a psziché bizonyos aspektusainak, ugyanakkor hihetetlenül adaptív, amit a piaci orientáltság tesz konkrétá. A két legnagyobb amerikai képregénykiadó, a Marvel és a DC műhelyeiben az utóbbi fél évszázadban több ezer szuperhős került a képregényoldalakra, ám ezeknek csak töredékrésze ért meg pár sorozatnál többet. A szuperhős piaci értelemben is mindig megteszi azt, amit kell. Superman és Amerika kapitány harcol Hitlerrel a második világháború idején, Pókembernek van indiai változata, a poszt-apokaliptikus trend előszeleként a Marvel elindítja a *Marvel Zombies* című sorozatát. A műfaj flexibilitása abból is következik, hogy egy viszonylag gyöngén kodifikált képregénytípusról van szó. Kiegészítve az előljáróban mondottakat, a szuperhősképregény nem nevezhető a hagyományos értelemben műfajnak, hiszen a szuperhős karakterén kívül nem találunk olyan tematikus állandót, formanyelvi megoldást, semmit, ami segítene a metszetképzés elve alapján létrehozni egy egységes műfaji portrét. A szuperhős alapvetően a fantasztikum világához tartozik, de éppúgy találkozunk a sci-fi vagy a fantasy műfajából részesülő képregényekkel (*Superman, Hellboy*), mint olyan lehetséges világokkal, amelyek modalitásai könnyebben transzformálhatók vissza a való világ történéseire (Frank Miller: *Batman. Year One*). A stílus és a megformálás lehet clear line (Hal Foster: *Tarzan*), expresszionista (Frank Miller: *Sin City*), pszichedelikus (Grant Morrison – Dave McKean: *Arkham Asylum*), barokkosan kidolgozott (Frank Miller – Juan Jose Ryp: *Robotzsarú*). A folyamatos változás másik oka, hogy ezek a szuperhősök és franchise-ok bizonyos értelemben nyílt

forráskódúnak nevezhetők, ami elsősorban a szerző vagy a mítosz kommunikátorának az elit művészeitől eltérő autoritásából ered. „A tömegkultúra neves alkotói, a tömegfilm sztárrendezői korántsem az esztétista elit értelmében vett individuális alkotóművészek. A tömegkultúra naiv befogadója ismeri a mitikus alakokat (Superman, Batman, Conan, Tarzan), a műfajokat (western, krimi), a sztárokat (Schwarzenegger, Madonna), de nem ismeri az író és a rendező nevét.”⁴ A populáris kultúra termékei ezért inkább tekinthetők a szoros értelemben közkinccsnek. A kollektívá váló kulturális javak könnyen alakulnak nyitott forráskódúvá, és távolodnak el alkotójuktól. Tom Stoppard kiemeli Rosencrantzt és Guildensteynt a *Hamlethől*, és továbbépíti azt. A *Star Wars* franchise médiumokon át képregényekben, videojátékokban, spin off-alkotásokban épül tovább, az egyre erősebb befogadói aktivitásról nem is beszélve (fan made filmek). A képregény történetében az első képregénykarakter, mely levált alkotójáról, Outcault 1896-ban indított és hatalmas népszerűségre szert tett comic strip-főhőse, a Yellow Kid. A kor két leghatalmasabb médiacézára, Hearst és Pulitzer egymással versengve próbálta megszerezni magának az amerikai bevándorlók életét megrajzoló Outcaultot. Hearstnek sikerült is átcsábítani a rajzoló, de a jogokat továbbra is birtokló Pulitzer George Luksra bízta a strip folytatását, így New Yorkban egyszerre két orgánus közölte a Yellow Kid kalandjait. Egy karakter önállósodásának adott esetben a szerzői akarat sem szabhat gátat. Frank Miller legkedvesebb női karakterét, a nindzsa bérgyilkosnőt, Elektrát kifejezetten a szerző személyes tiltakozása ellenére keltette életre a Marvel, és azóta is az egyik legkedveltebb amazon a szuperhős-társadalomban. A nyitottá váló franchise-ok variabilitásának semmi sem szabhat határt. Ha csupán Superman karakterére fókuszálunk, és a számtalan crossovert nem számítjuk (például *Superman vs. the Amazing Spider-Man*, 1976), akkor is nyilvánvalóvá válik, hogy egy szuperhős legfőbb képessége nem a spontán regeneráció, a röntgenlátás vagy a kinetikus energia, hanem az archetipikus eredetet folyamatosan újraszínező adaptációs készség. Superman a *Nation Divided*-ben (Roger Stern – Eduardo Barreto) nemcsak hogy kőkeményen harcol az északiak oldalán az amerikai polgárháborúban, de megröpteti Abraham Lincolnt, sőt felülírva a történelmet megmenti az elnököt John Wilkes Booth merénylő gyilkos golyójától. Az H. G. Wells klasszikus science-fictionjét adaptáló *Superman: War of the Worlds*-ben (Ray Thomas – Michael Lark) Superman lesz az, aki felveszi a harcot a tripodokkal, és halála árán is megakadályozza a föld invázióját. Más szerzők ironizálva és relativizálva a Superman-mitológiát egészen új kontextusba helyezik Krypton utolsó fiának történetét. A Mark Millar által jegyzett *Red Son*-ban Superman úrhajója nem Kansasban, hanem Ukrajnában landol, hogy a hidegháborúban felnövekvő szuperhős védje a Varsói szerződést és a szocializmust. Az Angliában 2004-ben megjelent *Superman. True Brit* című szarkasztikus kiadványban John Cleese és Kim Johnson Supermant brit néplélekkel ruházzák fel. A teáját hőlátással melegíti, krikettezik, és összességében sztereotipabb képet ad az angol kismemberről, mint Mr. Bean.

A populáris kultúra szerzője tehát egy adott licenc, műfaj, mítosz másodlagos megmunkálója, de ez a másodlagos folyamat nem jelenti az alkotói invenció kizárását. Ennek az invenciónak a mértéke változó, de a szuperhősök evolúcióját mindig is meghatározta az előző alkotóktól való hatásiszony. A hatásiszony fogalmát Harold Bloom dolgozta ki *The Anxiety of Influence* című 1973-as könyvében. Bloom alapvetően a magas irodalmat vizsgálva fejt ki a freudi Ödipusz-komplexus logikáját ismétlő gondolatot, mely szerint ahhoz, hogy egy alkotó identikusként fogadja el és fogadtassa el magát, radikálisan újra kell értelmeznie a korábbi művészeti kijelentéseket. A képregény rajzolója és/vagy szerzője elsősorban mesterember, de professzionalizmusát nemcsak a piaci elvárások és az új esztétikája alakítja, hanem saját ha-

tásiszonya is a korábbi alkotóktól. Frank Miller *The Dark Knight Returnse* egy realiztikusabb Batmant fogalmaz meg, John Byrne 1986-ban *Superman: Az Acélember* című képregényében a korábbi alkotókhoz képest felülírja Superman mitológiáját: nála a Kryptonról származó kis Kal-El szülei tovább élnek Superman felnőttkorában is, és Lana Lang az egyetlen, aki Kentéken kívül ismeri Superman kettős identitását. Az igazi szerzőiség kérdése ezért mindig neuralgikus pont a comic dom neves alkotói körében. A szuperhősök története hemzseg a botránykrónikáktól, hiszen a rajzoló és az író személye sem ugyanaz minden esetben. Steve Ditko és Stan Lee bábáskodása Pókember körül éppúgy hordozott feszültségeket, mint Bill Finger és Bob Kane együttműködése a Sötét Lovag profilírozásában. Az individuális teljesítmények azonban csak akkor rögzülhetnek hosszabb időre, ha megváltozik a kultúra fogalma, vagy egy popkulturális termék a magasművészet részévé válik.

A változó attribútumrendszer

■ Korábban arról beszéltem, hogy a szuperhősképregényben, a szuperhős karakterén kívül nincs semmi, ami kielégítően igazítana el a képregény típusát illetően. Önmagában ez sem üdvöztető nézőpont, hiszen a szuperhős attribútumai széles spektrumon változnak. Az első és legfontosabb ilyen attribútum a szuperképesség. Nem arról van szó, hogy melyik hősöz sebezhetetlen, és képes csontnövesztésre, lézerlátásra, hanem hogy egyáltalán rendelkezik-e bármilyen emberfeletti tulajdonsággal. Jules Feiffer sokat idézett munkájában, a *Great Comic Book Heroes*ban két nagy csoportot különít el a szuperhősök birodalmában. Az első a születés jogán emberfelettinek nevezhető szuperhősök csoportja, melynek prototípusát egyértelműen a Habsburg-állú félisten, Superman alkotja. Kevésbé arisztokratikus származású a másik csoport, melynél az emberfeletti képességek forrása valamilyen idegen erő, baleset, szerencsétlenség hatására válik hőssé. Pókember egy radioaktív póknak köszönheti képességeit, a Fantasztikus Négyes tagjai egy űrbéli kaland során elszenvedett kozmikus sugárzás eredményeképpen szereznek olyan kivételes képességeket, mint az elasztikusság, a láthatatlanság, sebezhetetlenség vagy a pirokinézis. Ennél lényegesebb, amit Varró Attila emel ki a szuperhősök osztályozásában: „A másik oldalon Batman és követői állnak, akik nem lottón nyerték a megtisztelő státuszt: irracionális adottságok híján saját testük, szellemük megszállott képzésével válnak emberfelettivé, a csodát legfeljebb technikai találmányok képviselik arzenáljukban. A Sötét Lovag, Daredevil (a Fenegyerek), Megtorló vagy Vasember a hét minden napján választás előtt áll, marad-e szuperhős, vagy lemond az állandó hercehurcákról, visszavonul, családot alapít, elhízik, és nyolcvanévesen jobblétre szenderül egy kandalló mellett. Ebben a csoportban a szuperhős-tevékenység lelki kényszer – többnyire traumatikus érzelmi élmény lappangó, emésztő utóhatása, amolyan pszichés sugárzennyezetség. A Pókembert és a Denevérembert egyaránt sérülés teszi hőrosszá, de utóbbi esetében ez a sérülés egyenesen fogyatékként, hiányként jelenik meg a karakterben: Daredevilnek meg kell vakulnia, hogy ösztönei, érzékei elképesztően kifinomuljanak, a Hollónak meg kell halnia, hogy pár napos purgatóriuma során bosszút állhasson.”⁵ Noha a született szuperhősök és a defektusaik, frusztrációik által kiteljesedő szuperhősök karrierje szinte egy időben indul – a Jerry Siegel és Joe Schuster által megalkotott Superman 1938-ban debütál az *Action Comics* első számában, Batman pedig a *Detective Comics*ban egy évvel később –, ha a képregényfilmes megjelenéseket a szuperhősök tetszési indexeként vizsgáljuk, akkor nyilvánvalóan tűnik, hogy a „fogyatékkal élő” szuperhősök korát éljük. Alan Moore *Watchmenje* (1986), mely a felsorolt szuperhőstípusok értékelő felsorolásaként és metaszinten a szuperhősképregény történeteként is olvasható, különösen nyilvánvalóvá teszi ezt.

Az *Őrzők* mindenható, jövőbelátó Dr. Manhattanje a régi korok supermanszerű figurájaként is csak játékszer a megváltó-komplexusos Veidt kezében, és a történet végén kényszerűen elhagyja a földet, hogy egy másik galaxisba költözzön. Ugyanakkor maga a hérosz fogalma, illetve maga a megváltó-komplexus is kompromittálódik az ikonográfiailag görög–egyiptomi félistenként fellépő Veidt karakterén keresztül. A narcisztikus, ideáltipikus istenek helyébe az olvasó számára az azonosulás más formáit kínáló hősök lépnek. Minden népszerű szuperhős a maga nemében egyfajta Bigyó felügyelőként (Inspector Gadget) tűnik fel, a gadgetekkel felfegyverkező hétköznapi fogyasztó nagyra növesztett és heroizált allegóriájaként. Ezek a hősök technikai szempontból protetikusan testet használnak, képességeiket pedig kíméletlenül erős szublimációs kényszernek köszönhetik. A psziché, ha valamely traumának vagy más természetű gátlásnak betudhatóan nem tud beteljesüléshez jutni, kerülőutakat, (akár a protézis értelmében vett) túlkompenzáló pótlásokat választ. Batman bűnösnek érzi magát szülei halálában, ezért minden erejét arra használja, hogy bűnözőket fogjon el. Boldogságunk érdekében mindannyian folyamatosan szublimálunk, és ez sokkal testközelibb élményt jelent a fogyasztó számára, mint a kryptonium származás.

A szublimáció meghatározza a szuperhős külsejét is. Sokat hangoztatott mondat, hogy nem a ruha teszi az embert, de a szuperhőst igen. „Ebben az élgárdában a fizikai megjelenést nem elsősorban a dizájn határozza meg, legyen a kapcsolat szimbolikus (Superman, Amerika Kapitány), magától értetődő (Pókember, Macskanő) vagy indokolatlan (Hulk). A posztmodern képregényben és comicsfilmben a Batman-kommandó öltözéke rendre a belső fogyatékos vizuális reprezentációjaként jelenik meg. Nem véletlenül csavargatja a *Batman: Kezdődik* története a főhős erőszakolt denevérfóbiáját addig a pontig, hogy konkrét kauzális kapcsolatba hozza a szülők meggyilkolásával (a kis Bruce egy denevéres operaelőadás elől kéredzkedik ki a sikátorba, így áttételesen felelőssé válik a kettős gyilkosságért, és ez a bűntudat is szerepet kap az elrettentő bőregérimázs későbbi kialakításában). Nolan Sötét Lovagja már legalább annyira stigmaként hordja jelmezét, mint vizuális fegyverként, akárcsak az Alan Moore-féle modern Joker-koncepciót felhasználó nemezistükörképek a bohóccarcukat.”⁶

Az öltözék stratégiaileg legfontosabb pontja a szuperhős identifikációját, felismerhetőségét garantáló jelvény. Ennek három formáját különböztethetjük meg. Az S betű Superman mellkasán vagy a dupla DD Daredevil öltözékén jeleméleti szempontból szimbólum. A szimbólum akkor is képviseli az ábrázoltat, ha az nincs feltétlenül jelen, mint a Zorro által maga után hagyott Z betű. A második típus a totem. Ez a szuperhős magán hordja eredettörténetét. Pókember mellkasán a pók vagy a Zöld Lámpást (Green Lantern) jelképező zöld gyűrű egyértelműen az eredetre utal. Macskanő jelmeze egészében a totemállattal való teljes azonosulást emeli ki. Hungler Tímea szerint a totem a reális érzelmi kötődéseket pótolja: „Batman, a Pókember és szuperhős kollégájuk, az orosz illetőségű Kételtű Ember [Cselovek-Amfibija] – mindannyian újjávilági hősök, akiknek állatemberi léte a sanyarú gyermekkor következménye. A Denevérember kisfiúként szülei meggyilkolását nézte végig, akárcsak segítőtársa, a vörösbegy jellemvonásaival azonosuló Robin (*Mindörökké Batman, Batman és Robin*), a Pókembert idős rokonai nevelték fel, az iskolában a többi tinédzser gúnyolódásának állandó céltáblája volt, a Kételtű Embert korai éveiben titokzatos tüdőbaj támadta meg, és tudós papája, hogy az életét megmentse, egy cápa kopolyúját operálta a fiába. A hősök életében a totemállat valamiféle szülőpótlékként jelenik meg, azonosulásuk egy állatfajtaival annak deklarálása, hogy az elvesztett emberi kötődések helyett egy új, szerető családra leltek; befogadta, elfogadta őket egy másik közösség, amelyhez tartozhatnak.”⁷ Batman esetében azonban nem beszélhetünk tisztán totemizmusról. Freud a következőket írja a totemről mint szak-

rális és szociális szerveződésről: „A totemisztikus kultúra mindenütt előző foka volt a későbbi fejlődésnek, és átmeneti fokozat a kezdetleges ember állapota s a hősök és istenek korszaka között.”⁸ Bob Kane előbb alkotja meg Batman külső megjelenését, mint eredettörténetét, ám a nolani és a milleri interpretációban nem egyszerűen valamilyen regresszív azonosulásról van szó. A denevér képe a trauma fedőemlékeként jelenik meg, ennyiben pedig sokkal közelebb áll a fétis működéséhez, ahogyan azt Freud leírja, semmint a toteméhez. Freud szerint a fétis nemcsak valami olyan, amihez az élvezet fixálódhat, sokkal inkább a potencia, a cselekvőképesség előfeltételeként jelenik meg. A szó eredeti értelmében vett védőfunkciókkal rendelkező tárgy, entitás. A fétis az, ami elfedi a hiányt, a traumát. A fétis logikáját Freud egy didaktikus történettel szemlélteti. Amikor a kisfiú alulról először tekint az anyja szoknyája alá, és szembesül azzal, hogy az anyának nincs pénisz (az apa kasztrálta), akkor a trauma előtti első kép lesz az, ami ezt a sérülést elfedi. Freud szerint tulajdonképpen bármi működhet fétisként. A harisnyafetisisztát és Batmant igazából semmi sem különbözteti meg. A fétis lesz az, ami feloldja, pozitívvá fordítja az eredeti sérülésből fakadó impotenciát. A szublimáló, defektusokkal rendelkező szuperhős válik az ezredforduló uralkodó paradigmájává, olyannyira, hogy a *Watchmen* beszélő nevű Rorschachjának folyamatosan változó, absztrakt maszkja nem más, mint egy Rorschach-teszt.

A *Kill Bill* második részének zárlatában az Übermenschről gondolkodó Bill Superman igazi természetéről beszél. Azt mondja, hogy Superman akkor visel igazából jelmezt, amikor Clark Kentként elrejtí superhős mivoltát, hogy elvegyülhessen a hétköznapi emberek között: „Superman Clark Kenteknek lát minket. És mik Clark Kent főbb jellemzői? Bizalomhiányos és gyáva. Clark Kent Superman kritikája az egész emberi fajról.” Azt a paradigmát, amelyről Bill beszél, a superhősképregény történetében aranykornak hívják, mely az 1930-as évektől az ötvenes évek elejéig tartott. Ez az istenek korszaka. A rövid atomkorszakot követően viszont beköszönt az ezüstkor, melyet a superhősök jellemfejlődésének legintenzívebb korszaka gyanánt tarthatunk számon. Új hősök serege jelenik meg (Vasember, Thor, Fenegyerek). Az új hős már nem a Bill által emlegetett Übermensch, hanem közülünk való. A superhős elkezd humanizálódni, tökéletlen, a hétköznapi gondjai gyötrik. Pókember megfullad a számláktól, esténként csöndben oson fel a főbérlője ajtaja előtt, hogy elkerülje a számonkérést. A Jack Kirby és Stan Lee által megalkotott Fantasztikus Négyes tagjai számára pedig nem az jelenti az elsődleges problémát, hogy miként kerekedjenek felül identitászavaraikon, hanem a mindennapok nyúga. „Mr. Fantastic és Invisible Girl bimbózó románca intergalaktikus vizsályokon és apokaliptikus összeesküvéseken keresztül zajlik váltakozó intenzitással az 1965-ös esztendő korábban példátlan esküvői különszámáig (hősnőnk onnantól Invisible Girl helyett Invisible Woman), a fantasztikus szülőpáros kapcsolata azonban kezdettől nem olyan felhőtlen, ahogy ezt két eszményképtől elvárnánk: előbb féltékenységi jelenetekkel tarkított (a gaz csábító Namor herceg, alias Submariner), majd jönnek az ismerős házastársi civódások a megosztott teherviselés vagy a család kontra karrier témakörökben. Ezalatt Human Torch felelőtlen kamaszfiúból lázadó fiatalemberré érik (szerelmi csalódások, egyetemi évek), a jóvágású vasgyúróból narancsszín kórakássá deformálódott The Thing infantilis nagybácsi-figurája pedig azután sem képes megbékélni riasztó külsejével, hogy szerető társra talál egy vak szobrászlány (!) oldalán.”⁹

Paradox módon tehát a hetvenes években azáltal sikerül kinőnie a gyerekcipőt a szuperhősképregénynek, hogy felmutatja a maszk mögött a szorongó kisembert.

■ A képregényt intermedialis keretek között vizsgáló elméletek legtöbbször a film konkurenciájára koncentrálnak. Ha a film kölcsönhatásában vizsgáljuk, akkor a képregény története – McCay *Little Nemójától* Lee és Loeb *Batman: Hush-jáig* – valóban harc a mozgás illúziójának kiteljesítéséért. A képregény saját eszköztárának és mediális tulajdonságainak figyelembevételével ezt a hátrányt folyamatosan és sikeresen dolgozta le. Miller például a filmes hatások átültetése terén igazi stílusbeli és formanyelvi forradalmat hajt végre *The Dark Knight Returns* című képregénye 1986-os kiadásával. A képregény formanyelvi szempontból dinamikus marad, de karakterkészletében és tematikusan enerválttá válik az ezüstkorszak végére, ugyanakkor reagálnia kell Hollywood radikalizálódására. A tömegfilm világában még az erősen kodifikált és konzervatív ideológiájú western is sikeresen köszön le a hetvenes évek végén az italo- és a revizionista western merészebb vállalásaival.

Az ezüstkorszakhoz hasonló új lendületet a kilencvenes évek végén kap a szuperhősképregény. A „brit invázió” alkotói, Alan Moore, Neil Gaiman, Grant Morrison, Mark Millar igazi vérátömlesztést adnak a zsánernek. Beépítik a sokszor blaszfemikus, szarkasztikus amerikai underground fejleményeit, de puhítanak annak anarchizmusán, és létrehozzák a szuperhősképregények midcult formáját. A midcult filmet így határozza meg Király Jenő: „A masscult-filmben az archetípus játszik velünk, a midcult-filmben mi játszunk az archetípussal, mert vonz is, de hinni sem tudunk benne, nyugtalanít, de az életet már nem vezeti.”¹⁰ Ez a leírás, az alkotás puha elve, mely egyszerre tekint az artistikum problematizáltsága felé, és marad a tömegkultúra iránti nosztalgia foglya, igaznak tekinthető a kilencvenes évekbeli szuperhősképregények kiemelkedő alkotásaira is. Ezek a midcult alkotók egyszerre készítik cselekménydús történeteket, és ironizálják a műfaji szabályokat. Már nem hisznek a hősök patinájában, de lemondani sem tudnak róluk. Ez az egyszerre ironizáló, máskor nosztalgikus hozzáállás végül olyan meggyőző, sokszor a szó jó értelmében vett artistikus alkotásokhoz vezet, melyek a képregényfogyasztók eredeti közösségén kívül is elismertséget szereznek a műfajnak.

A régi istenek helyett démonok születnek a kilencvenes években. Mignola 1994-es *Hellboy*át náci okkultisták szabadítják a világra. Pokolbéli származását jelző tulajdonságain túl (lefűrészelt szarvak és a pörölyként használatos amorf ököl) mégis az Amerikai Egyesült Államok egyik paranormális divíziójának a tagjaként menti meg a világot. Todd McFarlane *Spawn*ja szintén a Pokol szökevénye. Karaktere minden szempontból kilóg az eminens szuperhősök sorából: élőhalott és afroamerikai. Emellett az új szuperhősök becsületkódexe már csóppet sem Superman kertvárosi morálja. Még a képregény ezüstkorában is elmondható, hogy a szuperhős morális lény. A világhoz való viszonya egyszerűnek tekinthető, amennyiben egy dichotomikus rendbe illeszkedik bele. A világ leírható a hősök és az antihősök harcával, de ez a harc alapvetően a kozmikus egyensúly garanciája. Ha megszületik a gonosz, ahogy azt Shyamalan *A sebezhetetlen* című, keveset méltatott filmje (*Unbreakable*, 2000) illusztrálja, létével életre hívja a másik pólust is. A kilencvenes években a világnak ez a mitikus felfogása átalakul. Eltűnik az idealizmus és vele együtt a szuperhős messiánisztikus, megváltó missziója is. A rossz még rosszabbat szül, a szuperhős senkit nem tud és nem is akar megmenteni. A szuperhősnek ebben a káoszban az erőszak a békéje, és a bosszú a rendeltetése (például Nemesis, Punisher vagy a Holló esetében). A hitehagyott, vérben gázoló megtorlók mellett ugyanakkor feltűnnek a névtelen „senkik”. Nem idолоk, és maguk is saját jelentéktelenségüktől szenvednek. Így válnak az olvasó szerethető alteregóivá. Millar és Romita *Kick/Ass*ének főhőse arról

siránkozik, hogy nincs igazi traumája, ami miatt maszkot kellene viselnie, és szuperhős próbálkozásai is balul sülnek el. Vonzza a gravitáció, és könnyedén megkéselik az első sarkon. Ilyen kisrealisztikus környezetben nem főhősünk, hanem az archetipikus kép és a rá való vágyakozásunk válik nevetségessé.

A realizmus növelése más szempontból is felismerhető tendencia. A szuperhős-tematika olyan elhanyagolt dimenziói, mint a szexualitás, kitörési pontot jelentenek a szuperhős humanizálásában. A cenzúra szorításában az arany- és az ezüstkor szuperhőse egyértelműen aszexuális. A másodlagos nemi jellegek aránytalan hangsúlyozása (roppant izomzat, férfias megjelenés) csupán a különböző ideák (igazság, bátorság, erő) allegorizálásához szolgáltatnak esztétikai muníciót. „A vámpírt a hazai föld tartja életben, Supermant a hazai föld bénítja, mert ereje az elszakadás. Az ott-hon egy darabja tehetetlen csecsemővé teszi őt. Spiderman nagynénjénél él, Batman öreg lakájjal osztja meg magányát. Superman anyja aggódik: fia egyedül lesz egy primitív világban. [...] A szuperhősfilmek férfi-nő viszonya izgalmasan megoldatlan. A *Batman*beli Kim Basinger az első éjszaka odaadja magát. Reggel a férfi zavartan hebeg. »Tudod, az emberek személyiségének több oldala van.« Kim Basinger félreérti. »Na, te szent ég! Szóval nős vagy.« Nem nős. A baj nagyobb. Férfi és nő: furcsa pár. Superman civilben ügyetlenkedik, Stan Laurel megfelelője, mellette a nő a fejcsóváló Oliver Hardy.”¹¹ A kilencvenes évek egyik legnagyobb újítása, hogy a szexualitást beemeli a szuperhős-tematikába. A *Watchmen*ben Dr. Manhattan fázisosztódás segítségével részesíti a gruppensex gyönyöreiben barátnőjét, Éjjeli Bagoly impotenciája pedig nem pszichoanalitikus elemzések által kitalálható rejtett motiváció, hanem kimondott tény.

A műfaji dekonstrukció tehát az ezredvégen elérte a szuperhősképregényt is, de mint minden revizionista korszakot, manapság ezt is újbóli megalapozás követi. Az istenek alkonya újak hajnalát jelenti.

■ JEGYZETEK

1. Király Jenő: Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetipusok a filmkultúrában. Korona, Bp., 1998. 150.
2. Rick Altman: Újrafelhasználható csomagolás. Műfaji termékek és az újrafeldolgozási folyamat. Metropolis 1999. 3. 12–34.
3. Altman a műfajok születését részben a főnevesülés folyamatával írja le. Az új műfaj a részleges tulajdonságát mutató jelzője szerint kanonizálódik.
4. Király Jenő: i. m. 149.
5. Varró Attila: Finom vonal, tiszta vonal. Filmvilág 2008. 7. 6.
6. Uo.
7. Hungler Tímea: Emberállatok, állatemberek. Animal Planet. Filmvilág 2002. 8. 15.
8. Sigmund Freud: Totem és tabu. (Ford. Pártos Zoltán) Göncöl Kiadó, Bp., 1990. 94–95.
9. Varró Attila: Kult-comics. Mozinet Kft., Bp., 2007. 26–27.
10. Király Jenő: i. m. 232.
11. Uó: Superman. Erotikus ideálok. Filmvilág 1992. 9. 9.