

JEAN-MARIE BOUISSOU

# MIÉRT VÁLT KULTURÁLIS VILÁGTERMÉKKÉ A MANGA?



Jóllehet olcsó  
tömegtermeléssel  
előállított termék, a  
manga kiváló minőségű  
fogyasztási cikk.

## Paradoxonok

■ Több paradoxon övezi a manga és a belőle kinőtt műfajok – az anime (japán rajzfilm), egyes tévésorozatok és videojátékok – franciaországi, olaszországi és egyesült államokbeli, illetve általános nyugati térhódítását, mely a hetvenes évek óta tart.

Az első paradoxon az, hogy a nyugati országokkal szemben, amelyek mindig is egyetemesnek képzelték, és – még ha csak birodalmi becsvágyuk leplezésére is – terjeszteni törekedtek értékeiket és kultúrájukat, Japánnak mindig is kételyei voltak azzal kapcsolatban, hogy kultúráját a világgal megossza. A sintó vallás például alighanem egyedülálló módon szigorúan „nemzeti”: egy „sintoista” külföldi gondolata a japánok számára képtelenségnek tűnne.

A második paradoxon abban nyilvánul meg, hogy 1945 óta kialakult formájában a mangát sajátosan japán történelmi tapasztalat hatja át. Egy olyan nemzet traumáját fejezi ki, amelyet Matthew Perry sorhajókapitány „fekete hajói” 1853-ban kényszerítettek „megnyílni”, majd a modernitásba vonszoltak, és Hiroshima holokausztjában végződő versengésre bírtak a Nyugattal. Egy ilyen nemzet gyermekeiből lettek az első *mangakák* (japán képregényalkotók) – nevezhetnénk őket a „Tezuka-nemzedéknek”<sup>1</sup> –, akik tanúi voltak annak, hogy városaiket letarolják az amerikai bombázógépek, apáikat térdre kényszerítik, császárukat megfosztják isteni mivoltától, iskolai tankönyveik és a beléjük foglalt értékrend pedig a történelem szemétkosarában kötnek ki.

1 A szöveg eredeti változata az Esprit 2008. júliusi számában jelent meg.

A legyőzött nemzet önfeláldozó erőfeszítések árán újraépült, és alig húsz év alatt a szabad világ második gazdasági hatalmává küzdötte fel magát. Ennek ellenére sem elismerésben nem lett része – a nyolcvanas évek a „Japán-gyalázás” éve voltak Nyugaton –, sem ama biztonságban, amelyre vágyott, és újonnan visszanyert büszkeségét nemsokára a kilencvenes évek hosszúra nyúlt válsága tiporta el ismét. Ez a sajátosan szaggatott, drámai fordulatokkal teli és a faji megkülönböztetés által beárnyékolta pályagörbe gyökeresen eltér mind a régi európai nagyhatalmak, mind pedig az ifjú, diadalmas Amerika történetétől. Annál is inkább meghökkenítő tehát, hogy a japán kollektív képzelet „univerzális” szintre emelkedni képes populáris kultúrát szült.

A 21. század elejére Japán a világ második legnagyobb kulturális exportőre lett. A manga elfoglalta a francia képregénypiac 45 százalékát, és megjelent a *Shonen Jump* – a japán tinédzserek körében legnépszerűbb heti képregényantológia, mely a kilencvenes évek közepére hatmillió példányszámot ért el – amerikai változata. A sokáig csak gyerekek és tanulatlan fiatalok kedvenceként elkönyvelt manga hovatöbb elcsábította a harmincas éveikben járó franciák egy sokkal kifinomultabb nemzedékét is.

Ez a jelenség magyarázatra szorul.

## A francia baby-boomer képregényrajongó (ön)arcképe

■ A hetvenes években felferdült baby-boomer nemzedék Franciaországban, akár csak Japánban, gyermekkorától képregényt olvasott. Kisiskolás korunkban heti olvasmányszámba ment a *Coeurs vaillants* és a *Vaillant* – előbbi a kommunista, utóbbi a katolikus családokban (mint amilyen az enyém volt). Ahogy felsősök lettünk, megjelent a *Tintin* és a *Spirou*, a középiskolásokról és a főiskolásokról meg a *Pilote* gondoskodott. Aztán... semmi. Ezzel szemben Japánban a felnőtt baby-boomerek számára a mangai par kitalálta a *szainen mangát* (a húsz év felettieknek), illetve a dolgozóknak szóló mangákat (különösen a „fehérgallérosoknak”: *salaryman manga*), megállás nélkül ontván az újabbnál újabb műfajokat: science fiction, horror, *gag manga*, sportról, történelemlről, gazdaságról és társadalomról szóló sorozatok, nem utolsósorban pornográfia.<sup>2</sup>

Franciaországban felnőtt nemzedékemnek be kellett érnie egy olyan sajátos szubkultúrának szánt képregényekkel, mely egyszerre volt elitista, férfiközpontú, intellektuális, diákos és többé-kevésbé lázadó. Ezek a képregények a *Concombre masqué* bohó abszurdításán, az *Achille Talon* ádáz szójátékain, valamint a *Jodelle* és a *Pravda*<sup>3</sup> hűvös erotikáján alapultak, és túlságosan is kifinomultak voltak a tömegcikk piacára számára. Ezt az intellektuális keveréket a *Charlie Mensuel* egy csipetnyi *Peanutsszal*, *Krazy Kattal* és *Andy Cap*-pel élénkítette, illetve olyan olasz rajzoló munkáival, mint Buzzelli és Crepax. Ha a francia cenzorok el is túrték az értelmiségi sarjnak való művelt erotikájával a *Charlie Mensuel*t, az Elvipress népszerű *fumetti*jével<sup>4</sup> szemben, mely fülledt álmokra csábíthatta volna a tömegolvasókat, már kérlelhetetlenül felléptek. Jungla, Jacula, Isabella, Jolanda de Almagro és lenge öltözetű kalandornő-társaik nem kerülhettek közszemlére, hanem a pult alatti rejtőkódésre ítéltettek.

Egyetemi éveim alatt a *Pilote* hűséges olvasója voltam a legutolsó lapszámig, és rendszeresen követtem a *Charlie Mensuel*t is, nővéreim azonban, akikkel iskolás korunkban minden szerdán hajba kaptunk a *Spirou* és a *Tintin* új lapszámán, már jóval azelőtt lemondtak róla, hogy olyan sorozatot találjanak, mely a legcsekélyebb figyelmet tanúsítaná a fiatal nők gondjai iránt. Ezalatt a világ másik felén a Year 24 Flower Group [„24. évi virágcsokor”]<sup>5</sup> a hasonló korú japán lányok számára fiatal nők

által fiatal nőknek kitalált és rajzolt mangákat kínált, melyeket sajátos esztétika, a nem erőszakhoz és a nem kívánt terhességhez hasonló témákkal való számot vetés és a szerelem, valamint a szex női szempontú ábrázolása jellemezte. A velejéig macsó japán társadalomban, ahol a lányok nehezen tudtak egyenlőség alapú kapcsolatot elképzelni egy fiúval, ezek a művészek kiválóan értettek az olyan fogások alkalmazásához, mint a fiúruhába bújtatott hősnő (Ikeda Rijoko Lady Oscarja mintájára a *Rose of Versailles*-ből) vagy a kamasz fiúk közötti szerelem (*sónen-ai*), mely alkalmat adott rá, hogy a nő olvasó a férfiasabb vagy a nőiesebb féllel azonosuljon. Miután olvasóik felnőttek és munkába álltak, a kiadók kitalálták az *OL mangát* (*office lady manga*), fiatalasszonyként pedig rózsaszínű romantikával megspékelt, hölgyeknek szóló képregényt (*dzsószei manga*) vagy meglehetősen nyers *sónen-ait* olvashattak felszusszanásként a háztartási munka szüneteiben.

A francia nők időközben lemondtak a képregényről, ami pedig a fiúkat illeti, amikor olvasói elhagyták az egyetemet, a *Pilote* magaskultúrája is eltűnt. A nyolcvanas években a *Pilote*, a *Charlie Mensuel* és a *Hara Kiri/Charlie Hebdo* hanyatlásnak indult, majd eltűnt. A kiadók ezután „mindenkinek való” sorozatokra összpontosítottak „hétévestől hetvenhét éves korig”, melyek közül a lankadatlan *Lucky Luke* és az *Asterix* emelkedett ki: se ló, se számár képregények, se nem csak gyerekeknek, se nem igazán felnőtteknek, melyek a gyerekes történeteket a felnőtt közönségnek szánt rejtett humorral vastagon fűszerezték.

Aki csak nyomon követte ezt a folyamatot, rögtön megérti, miért vált világtermékké a manga: egyaránt volt mit nyújtania különböző korú, nemű és ízlésű egyének számára. Hasonló sokszínűséget sem a francia, sem az amerikai képregény nem tudott nyújtani. Nővérem, akivel valaha a *Tintin*ért verekedtünk, ma a *Say Hello to Black Jack*ért rajong (Szato Sjuho sorozata egy fiatal segédorvos szemével láttatja a japán kórházi világ sötét oldalait); ami legalábbis jó kiindulópont a világpiac ostromához.

## Egy ipari termék hatalma

■ Ám ez a hallatlan sokszínűség csupán egyike a mangák számos előnyének a nemzetközi versenytársakkal szemben. A manga az ipari tömegtermelés által is dominál, mely alacsony egységárat eredményez. A hetvenes években, a gyermekeknek szóló televíziós rajzfilmsorozatok iránti globális kereslet hirtelen megugrásakor a japán stúdiók percenként háromezer dollárnál kevesebért voltak képesek előállítani az *UFO Robot Grendizer* (Franciaországban *Goldorak*) című világsikert a francia stúdiók *Tintin*jének percenkénti ötezer és az amerikai rajzfilmsorozatok négyezer dolláros előállítási költségeivel szemben. A japán stúdiók már ekkoriban négyszer annyi részt gyártottak, mint a franciák (évente ezernyolcszázat a négyszázötvennel szemben).<sup>6</sup> Emellett tekintélyes korpust tudhattak magukénak visszamenőleg is: a japán televízió a Meidzsi csokoládéóriás által támogatott *Astro Boy*<sup>7</sup> (Tezuka Oszamu alkotása) óta, amely 1963-ban törte meg a jeget, folyamatosan műsorán tartotta a gyermekeknek szóló animéket. A nemzeti adó, az NHK mellett kezdettől fogva sugárzó magán-tévécatornákat a szponzorok eleve arra biztatták, hogy gondoskodjanak a fiatal nézőközönségről, és nem voltak semmilyen cenzúrának sem alávetve. Japán televíziós piaca sokkal gazdagabb, szabadabb, találékonyabb és aktívabb volt, mint Franciaországé, ahol a nézők 1984-ig a nemzeti tévéadókra voltak korlátozva. Az Egyesült Államokban pedig, habár magánkézben volt minden, a mccarthyizmus és a politikai korrektség szigorú öncenzúrát diktált. A tévécsatornák által élvezett szabadság, a szponzorok által rendelkezésre bocsátott összegek és a stúdiók hatékonysága folytán Japánnak tehát a hetvenes években sikerült betörnie a gyermek-televíziózás világpiacára.

A japán popkultúra ezen első betörése a nyugati piacra meghatározó volt a továbbiakra nézve. A *Goldorak* és a *Candy Candy* – a hetvenes évek végén a francia gyerekek körében legnépszerűbb japán televíziós rajzfilmsorozatok – egykori rajongói fogják megnyitni a mangák előtt a francia piacot az *Akira*<sup>8</sup> világhódító fordításával 1989–90-ben. Ez a nemzedék alkotja ma a rajongók legkifinomultabb csoportját, mely az utóbbi években lehetővé tette a francia kiadók számára, hogy művelt felnőtteknek szánt, minőségi sorozatokat dobjanak piacra, köztük a *gekigákat* („drámai képek”: népszerűségük csúcsára 1950–1970 között ért felnőttmangák), Tezuka felnőtteknek szóló sorozatait, valamint a női rajzoló új nemzedékének<sup>9</sup> munkáit, akik az 1990–2000-es években léptek színre, és akiknek munkáit ma már az eredeti megjelenéssel majdnem egy időben fordítják franciára.

Jóllehet olcsó tömegtermeléssel előállított termék, a manga kiváló minőségű fogyasztási cikk. A Súeisa vagy a Kódansa kiadó világsikere ilyen értelemben semmiiben sem különbözik a Toyotától vagy a Sonyétól. Kiváló minőségű termék gyanánt hat alapvető lelki szükséglet kielégítésével gyönyörködteti az elmét: egyszerre képes a hatalom, a teljesítmény, a biztonság, az izgalom, a menekülés és az egyediség iránti vágyainkat szolgálni.<sup>10</sup> Sikere ebben a tekintetben annak a példátlan szabadságnak köszönhető, melynek a második világháború vége óta örvend, valamint a japán kultúra néhány sajátosságának.

### (Szinte) cenzúrázatlan bujaság

■ A sztereotip elképzelések ellenére a japán kultúra sokkal kevésbé represszív, mint a nyugati kultúrák, melyeket a zsidó-keresztény szellemiség és a politikai korrektség korlátoz. Jóval kevésbé gátlásos például a szex kapcsán.<sup>11</sup> Emellett a modernitásba való kései bekapcsolódásnak, a karteziánus filozófia elmaradt hatásának és az intoleráns monoteizmus hiányának köszönhetően a japán kollektív tudattalanban máig tovább élt mindenféle szellem, babonáság, démon és (barátságos vagy barátságtalan) szörnyeteg. Azt a kedélyes bujaságot, amely Franciaországban közönségesnek számítana vagy egyenesen sértőnek, Japánban eltűrik; a nyilvános részegséggel nemigen jár a nyugati megbélyegzés, és a televíziós poérok között gyakran szerepel a szellentés és a bőföggés. A könnyek és a szerencsétlen hősök<sup>12</sup> iránti vonzalom olyan mélyen gyökerezik a kultúrában, hogy még a miniszterelnökök is – köztük Nakaszono Jaszuhiro (1982–1987), Hasimoto Rjutaró (1996–1998) és Koizumi Junicsiro (2001–2005), akik különben elismerten kemény férfiak – fenntartás nélkül sírtak már nyilvánosan. Mindennek megvan a helye a mangában is, amely következőképpen sokkal elevenebb, mint francia megfelelője. A franciák kedvence, a szelíd (bár kicsit rögeszmés) *Titeuf*<sup>13</sup> össze sem hasonlítható a züllött vénember által kiképzett, szupersonikus felhőjén egy malac és egy törpe szerzetes társaságában száguldozó, majomfarkú kisfiúval, akinek számtalan ellenféllel kell megküzdenie – köztük olyanokkal is, akik hatalmasakat szellentenek vegyi fegyver gyanánt; aki más bolygókkal együtt rendszeresen megmenti a Földet, százával számolva le a cselszövőkkel; akinek a szeme láttára halnak meg barátai, majd ő maga is meghal, hogy velük együtt feltámadjon, és újra meghaljon; aki Istennel cseveg, és többek között rájön, hogy az illető nem valami nagy szám; aki apa, sőt nagypapa lesz anélkül, hogy valaha is felnőne, és így tovább, mintegy tízezer oldalon át, a manga összes súlycsoportjában világbajnok *Dragon Ball* (Torijama Akira) szövevényes cselekménye alapján. Amilyen nagy riadalmat keltett ez a kulturális ufó a nyugati szülők és tanárok körében, éppolyan szilárd gyökeret vert mára az ifjonti képzeletben szerte a világon; nem korlátozta ugyanis a felvilágosodás racionális öröksége, mely egyaránt idegen a gyerekektől és a japán képregényrajzolóktól.

A manga fantáziáit sohasem korlátozták a kiadók és a hatóságok – vagy legalábbis lényegesen kevésbé, mint Nyugaton. Amerikában például a képregényeket az 1954-es Comics Code nevű szabályzat verte béklyóba, Franciaországban pedig a gyerekeknek és fiatalokúaknak szóló kiadványokat felügyelő bizottság fertőtlenítette szakadatlanul a képregények világát, és korlátozta 1949 óta az importot, mielőtt a nyolcvanas évek végére lassacskán elszenderült volna. Ezzel szemben a gyűlölt katonai rezsim elnyomó túlkapásaival szembeni ellenállásként a japán hatóságok nem merték korlátozni a szólásszabadságot. Mi több, a kormányzat fokozottan óvatos volt, mivel a mangákat a legbefolyásosabb kiadók jelentették meg.

A cenzúra igénye a hatvanas években főleg a közkeletű szülői és tanári szövetségek részéről jelentkezett, nem sok eredménnyel. E tekintetben Nagai Gó esete jellemző. Nagai Nyugaton Goldorak és más harci robotóriások megalkotójaként ismert, Japánban azonban 1968-ban indított, vaskosan közönséges, trágár és tabudöngető, *Harencsi gakuen* című sorozatáról híres. Ez a címben emlegetett „szemérmetlen iskolában” játszódik, ahol mind a fiúk, mind pedig a tanárok fő elfoglaltsága – amikor éppen nem részegeskednek, szerveznek csalárd szerencsejátékokat, vagy defekálnak a folyosón – a lányok szoknyájának emelgetése, anyaszült meztelenre vetkőztetése és elnászpápolása (sokszor az áldozat teljes beleegyezésével), valamint a (nem is annyira) „gyengébb nem” méltó bosszújának tűrése. A nagy hatalmú Súeisa kiadó, mely a (kiskamasz fiúknak szánt!) sorozatot sztárkiadványában, a heti *Shonen Jump*-ban futtatta, négy éven át volt képes ellenállni a felháborodott szülői szövetségek panaszainak. A hatóságok nem mertek beavatkozni. Nagai végül maga zárta le a sorozatot 1972-ben a szülők és a különféle ívású konzervatívok által a „szemérmetlen iskola” ellen intézett, tömeggyilkosságba torkolló, szimbolikus katonai támadással. Franciaországban vagy az Egyesült Államokban persze már az első résznél megfojtotta volna a cenzúra.

A manga előállítás szerkezetileg támogatja az efféle játékos bujaságot. Az önálló képregényes kötetek előtti rendszeres sorozatszerű közlés és a kiadvány népszerűségének folyamatos ellenőrzése a *dokusa kado* (a heti magazinokba beillesztett, a visszajelzést lehetővé tevő űrlapok) segítségével arra kötelezi a mangakát, hogy valamilyen módon „megragadjon” olvasói emlékezetében. Márpedig ez az olvasóközönség nagyrészt olyan tinédzserekből áll, akik minden kétségen felül világszerte sokkal élénkebben érdeklődnek a csajozás és a pasizás, továbbá a szüzesség elvesztésének változatos módszerei, mint Asterix poénos kalandjai iránt. Emellett a mangák közötti folyamatos verseny a McDonald's egykori „nagy adag” stratégiáját leképező fegyverkezési versenyre kényszeríti őket: a fogyasztó azonban itt nem extra sült krumplit, hanem extra adag érzelmet, cselekményt, burleszkkomikumot és természetfölöttit, sőt extra szexet kap – sok esetben egyszerre.

Igaz ugyan, hogy a *Dragon Ball* hőse a társadalmi renddel teljes összhangban házasodik és nemz, a *Great Teacher Onizuka*,<sup>14</sup> Fudzsizava Tóru nemzetközi sikerének a címszereplője, ez az aranyszívű csirkefogó pedig nagylelkűen visszautasítja a szüzességüket felajánló diáklányokat, bármennyit is álmodozik róluk egyébként. Ne tévedjünk, a mangának megvan a maga erkölcs! A *Shonen Jump* mottója egyenesen a „barátság, igyekvés, győzelem”. Ám az ilyen szlogenek túl általánosak ahhoz, hogy valóban hatással legyenek az olvasóra. Igaz ugyanakkor az is, hogy – mint Sharon Kinsella rámutatott<sup>15</sup> – a manga iránti tolerancia a nyolcvanas évek óta megcsappanni látszik. Továbbra sem szívesen korlátozzák a szólásszabadságot, a hatóságok a káros mangák (*jugai manga*) felügyeletét tapintatosan rábízták a szülők és a családanyák helyi egyesületeire. A manga azonban még így is sok olyasmit mutat meg, amit egy francia vagy amerikai képregénynek sohasem szabadna. Ami (aggályosko-

dó szülők és tanárok, kérem, jegyezzék meg!) semmivel sem járult hozzá a japán bűnözési mutatók növekedéséhez.

## A világ posztindusztriális ifjúságának esztétikája (1): *Akira*, vagy a lendületes kiábrándulás

■ A piac szegmentációja, a termékfejlesztési és a termelési hatékonyság, a cenzúra hiánya, az egyetemes témák tárgyalása és a kamasz képzeletre gyakorolt vonzerő még mindig nem szolgál kellő magyarázattal a manga világsikerére. Ha figyelembe vesszük, hogy pontosan *mikor* is globalizálódott a manga, valamint azokat a témákat és karaktereket, amelyek kiemelkedő sikert értek el a nyugati piacon, fény derül arra a kulturális igényre, melyet képesek voltak kielégíteni. Hogyan vált egyetemessé a háború utáni Japán közösségi képzetét tápláló sajátos történelmi tapasztalat? Pontosabban szólva, miként tehetett szert bizonyos „egyetemességre” a posztindusztriális kapitalizmus fejlett nemzeténél? Az alábbiakban a századforduló mangáinak három jellemző témáját tekintem át. Sorrendben ezek az apokalipszis, a tudomány és az egyén.

A modern manga Hirosima lángjaiban született, amit Siraisi Szaja a manga „eredeti tapasztalatának”<sup>16</sup> nevez. A fiatal, árván maradt túlélők története ez, akiket a barátság és az élni akarás köt össze egymással, és a posztapokaliptikus világban töretlenül harcolnak az új hajnal eljöveteleig. A traumának ez a képlete megannyi formában köszön vissza a mangában és az animében. Egyik korai példájában, Nakazava Keidzsi *Barefoot Gen*jében (1972) a hősi fiatalok hihetetlen optimizmussal és patyolattiszta lelkiismerettel küzdenek egy jobb világért. Amikor a nyolcvanas években külföldön is megjelent, ez a változat visszhang nélkül maradt Nyugaton, ahol a háború utáni fellendülés tapasztalata és a világalalom illúziója volt jellemző. A mélyebb magyarázat alapján pedig a zsidó-keresztény világban az apokalipszis Isten, nem az emberi beavatkozás dolga. A *Gen* összes fordítási kísérlete tehát keserű kudarcban végződött.<sup>17</sup>

A nyolcvanas években aztán a posztapokaliptikus japán képregény a mangakák egy új generációjának a kezei alatt új alakot öltött. A még az ötvenes években született, utolsó baby-boomereket nevezhetnénk az *Akira* alkotója nyomán „Ótomonemzedéknek”. Az ő tapasztalataik az előző nemzedék életérzésétől merőben különböznek. Ótomo nemzedékének nem voltak közvetlen emlékei a háborúról, és a szüleik sem szívesen beszéltek nekik ilyesmiről. Továbbá majdnem semmit sem tapasztaltak első kézből a hatvanas évek társadalmi és politikai felfordulásából, és a háború utáni újjáépítés is alig volt rájuk hatással. Legélénkebb gyermekkori emlékeik a hatvannyolcas mozgalomhoz fűződtek, melynek élén idősebb testvéreik álltak, és amely teljes vereséggel végződött. Míg Franciaországban a hatvannyolcas aktivisták azt hihették, hogy sikerült közvetlen és döntő társadalmi változást elérniük, a sokkal erőszakosabb és tovább elhúzódó japán mozgalom nem változtatta meg a status quót, hanem véres, önpusztító terrorizmusba torkollott. Mindezzel összefüggésben az „Ótomo-nemzedék” az „eredeti tapasztalat” egészen más értelmezését nyújtotta, mint Nakazaváék. Ótomo verziójában a posztapokaliptikus univerzum értelmetlen, a hősök a káoszban téblábolnak, a bizonyosságok megszűnnek, a jó és rossz közötti határvonalak elmosódnak, és a lezárás nem hordozza egy szebb világ ígérését.

A szóban forgó metamorfózis archetípusát Ótomo Kacuhiro *Akirája* testesíti meg. Kaneda, a Neo-Tokió romjai között csavargó javítóintézeti szökevény a korai mangák pozitív hőseinek halvány árnyéka csupán, aki az apokalipszissel dacolva mindvégig saját kicsinyes érdekeit követi (társai bosszúját, akiket a legjobb barátjából mutánsná lett Tecuó ölt meg, és az ifjú Kai szerelmét). Ebben a világban a csoportok elpusztul-

nak, beleértve Kaneda saját motoros bandáját, a baráti kötelékeket pedig elárulják. Tecuó, az öldöklő mutáns, akinek az egész bolygó elpusztításához megvan a hatalma, a szíve mélyén csupán egy szerencsétlen kölyök, aki arra vágyik, hogy odasimuljon hűtlen anyjához. Tudattalan szinten az éretlen Kaneda osztozik ebben a vágyban, ha az olyan női szereplőkhöz fűződő viszonyát tekintjük, akik szorult helyzetben mindig erősebbnek és józanabbnak bizonyulnak nála (az ifjú Kai, Mijako asszony és Csijoko, a harcos anyafigura). A világ újjáépítésének minden igyekezete kudarcba fullad (például Mijako asszony közösségszervező kísérlete), a Nagy Tokiói Birodalom részéről a nemzetközi közösség ellen intézett végső kihívás pedig csupán afféle kamaszcsinnynek tűnik. Az új világ ígérete az utolsó képkockáig csupán ábránd marad.

A manga az *Akirával* tört be a francia képregénypiacra. Lehet, hogy ennek egyik oka járulékos: ez volt az első hozzáférhető teljes sorozat az egykori *Goldorak*-rajongók számára, akik az összesen tizenhárom kötetért ki tudták pengetni az 1247 frankot. Sikerének valódi magyarázata ellenben az, hogy kiábrándultsága mély visszhangra talált a „*Goldorak*-generáció” körében Franciaországban. A kései hatvanas évek szülőteiként a szóban forgó nemzedék tagjai kételyekkel és általános csalódottsággal körülvéve nőttek fel. Az utópiák kora lejárt, a kommunizmus álma szertefoszlott, s a François Mitterand szocialista elnöksége (1981–1995) alatt táplált számtalan remény meghíúsult. A háború utáni gazdasági fellendülés immár legfeljebb emlék volt; Európát a globalizáció kezdte nyugtalanítani. A sajtó és az entelektüelek a bizonyosságok végét hirdető posztmodern varázsa alatt voltak. A hatvanas évek nemzedékének utolsó lázadó, utópista képregénymagazinja, a *Pilote* jellemző módon 1989-ben szenved ki: éppen amikor az akkor még közepesnek számító Glenat kiadó, melyet a manga hoz fel az első helyre, a francia *Akirát* készíti elő. A *Pilote*-ot olvasó baby-boomer képregényrajongókat leváltja a kiábrándultak nemzedéke („Bőf generation”).

Az *Akira* táplálta a kiábrándult nemzedék *Goldorak* iránti nosztalgiáját, ugyanakkor megfelelt új világnézetének. Ez a kettős vonzás ellenállhatatlannak bizonyult. A japán kiábrándultságnak jóval mélyebbre nyúló és tragikusabb gyökerei voltak, mint a francia fiatalok csalódottságának, s az úgynevezett *otaku*, a megrögzött mangarajongó típus születéséhez vezetett, melynek fogyasztási szenvedélye nem mindig összeegyeztethető a teljes értékű (vagy akár a normálisnak tekinthető) társadalmi élettel. Ez az esetenként minden jel szerint patológikus jelenség csupán a 21. század elején kerül újra összhangba a társadalommal. Ha a bőf-ök életérzése eleinte csupán az elkényeztetett csemeték álmodozó eszképzimuszára emlékeztetett is, a kiábrándultságra fényes jövő várt Nyugaton, melyet az utópiák halála, a környezetmozgalmak és a terrorizmus példátlan fenyegetései, valamint az erőviszonyoknak az öreg Európa rovására való általános átrendeződése egyaránt támogatott. Márpedig a manga legfőbb előnyeként mindezt az egzotikum varázsán túlmenően anélkül dramatizálta, hogy passzívan vagy demoralizáltan viszonyult volna hozzá. Sőt, paradox módon nagyon is dinamikus volt. Az *Akira* mindvégig úgy pörög, mint a forgósél. Ótomo a vágatató cselekménnyel és a felkínált értelmezési lehetőségek tömkelegével (antiamerikanizmus és antimilitarizmus, humanitárius-buddhista vallásosság) álcázza az értelmetlenséget és a reménytelenséget, valamint egy zagyva, ám annál inkább magával ragadó New Age eszmeiség megidézésével egy olyan különös, új dimenzióban, ahol a DNS és az emberiség rejtélyei magasabb rendű formákat öltöttek (habár mindezek részben „vörös heringnek” bizonyulnak, kiválóan alkalmasak arra, hogy lefoglalják az olvasót). A posztapokaliptikus műfaj Nyugaton a mangák által meghonosított különböző változatai nem egy olyan ifjúságot képviselnek, amely – mint a *Barefoot Gen* esetében – elutasítja a kétségbeesést, hanem egy szórakozni és kiábrándultságát a dinamizmussal összeegyeztetni vágyó nemzedéket.

A posztapokaliptikus műfaj a francia piacon borusból koromsötétre váltott az olyan sorozatokkal, mint Ōtomo *The Legend of Mother Sarah*-ja, melyet a *Dragon Head*, a *She, the Ultimate Weapon* és a *Drifting Classroom* követett.<sup>18</sup> Az elsőben a világ újjáépítésének még az álma is kiveszett. Az utóbbi háromban a sors értelmetlensége és a szereplők tehetetlensége maradéktalan. Mostantól fogva az apokaliptikus okait senki sem ismeri, és a főszereplőkre csupán a halál vár. Mindezen sorozatok franciaországi sikereit nem kell azonban semmi olyasmire utaló jelnek tekinteni, hogy a mangák rajongóin általános kétségbeesés lett volna úrrá. Ez inkább arra utal, hogy a kedvenc műfajok többféle árnyalatára egyre inkább érzékeny, művelt befogadókká váltak.

## A világ posztindusztriális ifjúságának esztétikája (2): Búcsú *Astro Boy*tól

■ Az apokaliptikus Hirosima örökségének csupán egyik a japán közösségi emlékezetből a mangába bevonult eleme. A nukleáris poklot a tudomány idézte elő, melyet az amerikaiaknak a japánoknál jobban sikerült kihasználniuk, és amely ellen a japánok minden bátorsága hatástalannak bizonyult. Mindebből a japánok azt a következtetést vonták le, hogy csupán a tudomány uralása által nyerhetik vissza helyüket a világban. Így a háború utáni Japánban a tudomány valódi kultusza alakult ki. A szülők elvesztették a háborút, úgyhogy a jövő immár a gyermekeik kezében volt, hogy a tudomány által minden eddiginél szebbé varázsolják.

Tezuka Osamu *Astro Boy* című sorozata – minden idők legünnepeltebb mangája<sup>19</sup> – tipikusan ezt a mentalitást jeleníti meg. Az 1952-ben kitalált, kis atommeghajtású robot azt a „tudományos ifjúságot” képviseli, amelynek küldetése egy igazságos világrend létrehozása, Japánnal az élen. *Astro* a világ minden sarkában, még az Egyesült Államokban is rendet teremt. Az elkövetkező fél évszázad azonban a posztapokaliptikus rekonstrukció utópiája kapcsán történt változáshoz hasonlótt hozott a tudomány kultuszát illetően is. Japán már a hatvanas évek végén, a Nyugatnál előbb komolyan szembesült a környezetszennyezés problémájával. Tezuka maga is kiábrándult volt, amikor két évtizeddel az *Astro Boy* után a *Black Jacket* megalkotta.<sup>20</sup> Új hőse, a virtuóz sebészorvos, csodákat művel, a társadalom mégis számkivetetté teszi. Habár életeteket és nemegyszer lelkeket is képes megmenteni, az *Astro Boy* ifjú olvasóinak ígért radikális jövőt elsikkasztja az ember kicsinyes, mohó és rosszindulatú természete. A kilencvenes években, amikor a manga világhódító útjának nekivág, a tudomány immár egyre inkább gonosz és veszélyes. Az újabb sorozatok a természet vagy a természetfeletti hatalmak bosszúját ábrázolják a környezetszennyezés és a genetikai mérnökség, valamint a veszélyes vírusok manipulációja ellen.<sup>21</sup> A tudomány minden veszély ősforrásaként tűnik fel, mely az emberiség rabszolgasorba döntésével vagy elpusztításával fenyeget. Ez a francia képregények által a posztapokaliptikus kiábrándultsághoz hasonlóan jobbára mellőzött téma manapság, a környezetszennyezés és a globális felmelegedés korában világszerte egyre több olvasót foglalkoztat. A rossz útra tért tudomány, ahogyan azt először Japánban ábrázolták drámai formában, összerberi problémává nőtte ki magát.

A „poszt tudományos” manga ugyanakkor – az Ōtomo által újraírt posztapokaliptikus műfajhoz hasonlóan – anélkül képes tárgyalni az ámokfutóvá lett tudomány és a világot elpusztító szennyezés témáit, hogy kétségbeesésben feneklene meg. Az *Inugami*-ban például a környezetszennyezés a növényzet olyan szélsőséges burjánzását váltja ki a természetben, hogy az csaknem eltörli a föld színéről a japánokat. Egy kamasz szerelmespár azonban egyesül az élet fájával, mely a katasztrófát okozta, és nászukból olyan új típusú lények születnek, melyek képesek az egyre édenibb kör-

nyezetben való túlélésre. Ehhez hasonlóan a *Parasite*-ban is a bolygó szennyezését megtorolni jött kannibál lények végül kereszteződnek az emberi fajjal. Ugyanaz a New Age szellemi egyveleg ez, mint amit Ótomo az *Akira* utolsó kötetében idéz meg: az emberiség felemelkedése egy másik dimenzióba; felsőbbrendű DNS-sel bíró emberek; a természet szerepe egy újfajta spiritualitás kibontakozásában. Nem számít, hogy mindez csak esztétikai trópus; az a fontos, hogy remekül talál a 21. század eleji nyugati fiatalok hangulatához: az Ész bizonyosságaitól és a modernitás utópikus „nagy elbeszélései” által forgalmazott struktúráktól megfosztott világ újravarázsolása iránti sóvárgásukat tükrözi.

A manga a nyugati *comics*hoz képest sokkal jobban rá tudott hangolódni a kor-személyre, és így eleget tudott tenni az új jelentések iránti – bármennyire is kelekótya – igénynek. A *kamik*, *onik*, *jókaik* és *jurék* (szellemek, démonok, szörnyek és kísértetek) megmenekültek az intoleráns monoteizmus pusztításától, amely nyugati rokonaikat kiirtotta. Világuk határait csak későn vonta szűkebbre a Japánt mindössze a 19. század derekán elérő modernitás. Így még a modern Japán is őriz valamit abból, amit Anne Allison „animista tudattalannak”<sup>22</sup> nevez, és ez utóbbi oly módon hatja át a mangát, hogy csak az alkalomra vár a New Age témáival való kereszteződéshez. Paradox fordulat ez is. Éppen a Japánt a Nyugattól legélesebben megkülönböztető vonások – a monoteizmus és a modernitás megkésettisége – biztosítottak számára előkelő helyet azon a „posztmodern univerzalizmuson” belül, mely jelenleg a felvilágosodás 18. századi racionalitásával verseng. A japán mangában semmilyen racionalitás nem gátolja, hogy két kamasz egyesüljön az „élet fájával”, hogy egy paraszt démoni lényekkel fusson össze bármelyik utcasarkon, hogy a falu istenei feltámadjanak, és megfutamítsák a szennyezéséért felelős gengsztereket és korrupt politikusokat, hogy a becsületes utazó egyszer csak egy olyan városkában találja magát, amelynek összes lakosa – beleértve a fej nélküli nőket – örömet szeretkezik bárkivel, vagy hogy a mesterséges elmék kivívják a szabadságot, és maguk irányítják a saját sorsukat.<sup>23</sup> Ha nem is képes újra elvarázsolni a posztindusztriális kapitalizmus által értelmétől megfosztott világot, ez a bolond kavalkád mégiscsak kielégít egy azon belül jelentkező latens szükségletet. A végső paradoxon az, hogy a manga olyan kulturális termék, amely éppen ennek a posztindusztriális kapitalizmusnak a javára termel jelentős profitot.

## R. L. fordítása

### ■ JEGYZETEK

1. A manga no kamisamaként [„a manga istene”] emlegetett Tezuka Osamu (1928–1989) neve alapján. Sin takaradzsimá [„Új kincses sziget”] című képregénye megjelenésétől (1947) számítják a kortárs manga kezdetét.
2. Salaryman manga: Hirokane Kensi: Section Chief Kosaku Shima (Kodansha, 2000); politikai: Kavagucsi Kaidzsi: Eagle. The Making of an Asian-American President (VIZ Media, 2000); gazdasági: Isinomori Sótáró: Japan Inc. (Lanchaster Press, 1996); társadalmi: Aoki Júdzsi: Naniva kinjúdó [„Az oszakai uzsorás módszerek”].
3. Le Concombre masqué – Nikita Mandryka 1965-ben indított képregénysorozata; Achille Talon – Greg (Michel Regnier) alkotása 1963-ból. Az Adventures de Jodelle (1966) és a Pravda la survireuse (1968) Guy Pellaert munkái.
4. A képregény olasz megnevezése; a „füstöcske” itt a szóbuborékokra utal.
5. A Sóva korszak 24. éve: 1947. A csoportosulás tagjai: Ikeda Rijoko, Igarasi Jumiko és Jamagisi Rioko (mindhárman 1947-es születésűek), Hagio Moto (sz. 1949), Ósima Jumiko (sz. 1950).
6. Anne Baron-Carvais: La Bande dessinée. PUF, Paris, 1985. 108.
7. A képregénysorozat angol fordításban a Dark Horse kiadónál jelent meg a kétezres években.
8. Ótomo Kacuhiro alkotása. Az első, francia nyelvre teljes egészében lefordított, tizenhárom kötetes mangasorozat. Angol fordítás: Dark Horse, 2000.
9. Okazaki Mari, Anno Mojoko, Szakurazava Erika, Ogava Jajoi, Nananan Kiriko, Jamadzsi Ebine, Mínamí Q-ta.
10. Jean-Marie Bouissou: Japan’s Growing Cultural Power: The Case of Manga in France. In: Reading Manga from Multiple Perspectives. (Ed. Jaqueline Berndt) Leipzig Universitätsverlag, Leipzig, 2006.

11. Lásd Nicholas Bornoff: *Pink Samurai: An Erotic Exploration of Japanese Society*. Grafton Books, London, 1991; továbbá John Sinclair: *Pink Box: Inside Japan's Sex Clubs*. Harry N. Abrams, New York, 2006.
12. Lásd Ian Buruma: *A Japanese Mirror: Heroes and Villains of Japanese Culture*. Jonathan Cape Ltd., London, 1984.
13. Zep (Philippe Chappuis) képregénye. 1993 óta tizenegy kötete jelent meg a Glénat kiadónál.
14. Angol fordítás: TokyoPop.
15. Sharon Kinsella: *Adult Manga: Culture and Power in Contemporary Japanese Society*. Routledge Curzon, Richmond, London, 2000.
16. Saya Shiraishi: *Doraemon goes to Asia*. In: *Network Power: Japan and Asia*. (Eds. T. Shiraishi – P. Katzenstein) Cornell University Press, Ithaca, 1997.
17. A Project Gen elnevezésű amerikai pacifista csoport önkéntes fordítási kísérlete két kötet után folytatás nélkül maradt, és a francia *Les Humanoides Associés* (1983), illetve a brit *Penguin Books* (1989) kiadási tervai sem jártak sikerrel. A francia fordítást végül a *Vertige Graphics*nak sikerült befejeznie (2003–2007), a teljes angol nyelvű fordítás pedig folyamatban van.
18. Nagajaszu Takumi (rajz), Mocsizuki Minetaro, Takahasi Sin, valamint Umezu Kazuo alkotásai. Angol fordítás: *Dark Horse*, *VIZ Media*, *Carlsen Verlag* és *TokyoPop*.
19. Tizenhat francia, japán és amerikai mangaenciklopédia és szakkönyv összesített hivatkozási indexében az *Astro Boy* szerepelt első helyen.
20. Angol nyelven 2008 óta a *Vertical* kiadónál jelenik meg.
21. A természet bosszúja: *Hokazono Maszaja*; *Inugami*; *Ivaaki Hitosi*: *Parasite. Génmanipuláció: Szóráj* *Fujumi*; *ES: Eternal Sabbath*. *Halálos vírusok*: *Endó Hiroki*; *Eden*; *Uraszava Naoki*: *20th Century Boys*. Franciaországban mindegyik bestseller, ám angol nyelven eddig csak az *ES* és az *Eden* jelent meg a *Del Rey*, illetve a *Dark Horse* kiadónál.
22. *Anne Allison*: *Millennial Monsters: Japanese Toys and the Global Imagination*. University of California Press, Berkeley, 2006.
23. Sorrendben: *Mizuki Sigeru*: *NonNonBa*; *Mori Jinpaci* – *Josikai Kandzsi*: *Tajikarao, l'esprit de mon village*; *Fukujama Jódzsi*: *The Story of Uroshima*; *Maszamune Siró*: *Ghost in the Shell* (angol fordítás: *Dark Horse*).



