



Mauro Boselli – Claudio Villa

## **Tex: A könyörtelen**

Fordította Ludmann Ágnes

Frike Comics  
Budapest, 2020

Berényi Csaba

## **BOSSZÚ, HIDEGEN TÁLALVA**

Az olasz képregények hazai helytartója, a Frike Comics idén szeptemberben jelentette meg a fumettik (az elnevezés a szövegbuboréokra utal) egyik legmeghatározóbb karakterének, Tex Willernek az első önálló magyarországi kötetét. A nagy múltú revolverhős klasszikus westernponyvákból táplálkozó kalandja valahol félúton van a hősökkel teli, mitizált vadnyugat és a komorabb hangvételű, izgalmas bűntörténetek között. Pont olyan felütés, amivel remek választás volt útjára bocsátani a Tex Willer-sorozatot.

A Bonelli Kiadó égisze alatt 1948-ban startoló, és főleg az olasz félszigeten, valamint jó néhány más európai országban máig töretlen népszerűségnek örvendő széria az amerikai képregények, illetve a klasszikus western akkor már javában dübörgő aranykorával párhuzamosan indult. A második világháborút követően a szuperhősök mellett igen kelendő sci-fi, horror, misztikus és mindenekelőtt vadnyugati történetekre adott olasz válasz lényegében ötvözi a western és a latexruhás hősök legjellemzőbb toposzait és archetípusait. Persze az emberfeletti héroszok és a régi vadnyugat világképe, karakterkészlete, narratív pa-

neljei és konfliktusai között mindig is erős kölcsönhatás és átfedés volt, de Tex figurája egyfajta európai ízű átmenetként mindkét kulturális előzményével igen sajátosan rezonál. A törvényen kívüli gazfickókat üldöző, szigorú erkölcsi kódex szerint élő és az elnyomottakat felszabadító ranger a klasszikus westernethosz rendpárti, normatív bajnoka, aki a civilizációt fenyegető romlottság ellen harcol. Gránitzsilárdságú igazságérzete, valamint szinte a sebezhetetlenségig fokozott rátermettsége és a szupergonoszokat idéző nemezisei okán részben rokonítható Supermannel. Ugyanakkor magasztos eszméi és a gyilkolást szükséges rosszként alkalmazó módszere miatt alakjában egy emberfeletti ikon és egyfajta antihős keveredik. Az erkölcs kíméletlen, de minden körülmények között becsületes iránytűje így valahol Superman és a Megtorló között félúton pattan nyeregbe. A most megjelent, *Tex: A könyörtelen* című kötet mindezt gyönyörű arányérzékkel elegyíti magában, és egyszerre hordozza a romantikus Amerika-mítoszt dédelgető vadnyugat atavisztikus képét, valamint a revizionista westernekre jellemző brutalitást és földhözragadtságot.

A Frike Kiadó nagyon bölcsen egy 2020-ban megjelent, viszonylag friss kiadványt honosított, ami a Dampyrt is jegyző Maurizio Boselli munkáját dicséri. A könyörtelen ehhez mérten egy road movie-kat idéző, áramvonalas bosszútörténet, amelynek cselekménye egy rabszöktestét követő, sivatagon, elhagyatott missziós templomromokon és porlepte mexikói kisvárosokon átívelő hajsza körül forog. A tradicionális western derűs hangvételét már rögtön a kezdő képkocka ellensúlyozza. Két mogorva férfi épp bitófát ácsol Harry Logan számára, aki bandájával mindenre kapható, ami törvénytelen: rablás, gyilkosság, csempészés. A kalapálás zaját a helyi seriff és segédei hallgatják a közeli irodából, és rajtuk keresztül Boselli nagyon finoman, de megpendíti a halálbüntetés etikusságát firtató dilemmákat is. Pontosabban nem a halálbüntetés jogosságát kérdőjelezi meg, hanem a törvény által szenttelenül végrehajtott, valamint a bosszúból, élvezettel elkövetett emberölés közt tesz különbséget. A fiatal helyettes személyesen érintett Logan egyik gyilkosságában, így ő örömmel várja a másnapi kivégzést, míg az öreg seriff ebben nem elégtételt, csak szükségszerűséget lát. Boselli tehát már ekkor megfogalmazza a kötet alaptézisét: az igazság, illetve az igazságszolgáltatás soha nem lehet határ menti vagy útszéli. Épp ellenkezőleg, a vadnyugati peremvidéket a törvény és a rend kovácsolja civilizációvá, amiben a Tex-féle bűnvadászok még akár a sivatag kellős közepén is szinte kizárólag formális keretek között, ellenfeleiket párbaj útján, becsületes

módon intézik el. Tarantino klasszikusát idézve: A bosszú hidegen tálalva a legjobb.

A kötet első felében a szökés előkészítése szervezi a cselekményt, amelybe Boselli egy flashbacket beékelve meséli el, hogy Tex és hű társa, Kit Carson miként számolta fel a Logan-banda maradékát, miközben azok épp főnökük kiszabadítására igyekeztek. Ez a szegmens leginkább arra szolgál, hogy az író bemutassa Tex talpraesettségét, és habár a vizuálisan nagyon letisztult tűzpárbajok látványosak és kellő dinamikával bírnak, meglehetősen kiszámíthatók. Tex és fegyverhordozója ekkor tulajdonképpen még csak mellékszereplők, míg az epizód tényleges dramaturgiai ívét a másik két Logan fivér, a félig apacs Simon és a fél-mexikói Manuel által tervezett szöktetés és az óvatos információadagolás adja. Boselli rájátszik az olvasó cselekménybeli többlettudására, így az ebből kibontakozó suspense még fullasztóbbá teszi a vadnyugati éjszakát. A seriff és társai bármennyire számítanak a Logan fivérekre, azok mégis törbe csalják őket. Ez a fordulat egyúttal hangnemváltást is jelent, ugyanis Boselli a hosszan és alaposan felépített feszültséget hirtelen robbanó erőszakban és meglepően nyers szadizmusban futtatja ki. Az itt-ott megbúvó moralizálás ellenére a történet tónusa és alapfelállása, miszerint a jó fiúk közt felhőtlen bajtársiasság uralkodik és játszi könnyedséggel kapják el a banditákat, szinte kertelés nélkül ájult embereket tarkón lövő és foglyokat élve megnyúzós nihilizmusba toroklik. Persze Boselli írása távol áll bárminemű, igazán komolyan vett műfaji dekonstrukciótól vagy revizionizmustól, de az ilyen kiszámíthatatlanul komor, erőszakos húzásaival némiképp a spagettiwesternek kiábrándult és deheroizált Amerika-szemléletét is hagyja szóhoz jutni.

A sztorit Boselli ettől kezdve egy konvencionális bosszúnarratívára fűzi fel, de a csontig rágott sablonokból is abszolút előnyt kovácsol, és igyekszik kiaknázni az üldözők, valamint az üldözöttek közt feszülő tér- és időbeli távolság minden dramaturgiai feszültségét. Egyrészt az izgalmak jelentősen fokozódnak azáltal, hogy a képregény első feléhez képest hőseink körül látványosan fogyni kezd a levegő, miközben egyre súlyosabbá válik az egyszerre személyes és törvényes válaszlépés terhe is. Tex és Carson lépéshátrányba kerülnek a legalább egy nappal előtük járó Loganekhez képest. Szemben a túl kompetensnek ábrázolt első felbukkanásukkal, amikor leszámoltak Harry Logan bűntársaival, a forgatókönyv így jobban kidomborítja nyomkereső és bűnüldözői kvalitásaikat, valamint higgadt, előrelátó jellemüket. Másrészt Boselli arra használja fel ezt az időt, hogy a menekülő testvérek háttértörténetét,

egymáshoz fűződő, ellenérzésekkel és megbélyegzéssel teli kapcsolatát is megkapargassa egy kicsit. Nem mélyreható karakterrajzokra kell gondolni, sokkal inkább egy allegorikus, de annál cinikusabb réteggel gazdagítják az elbeszélést ezek a képsorok. A három fivér ugyanis más-más etnikumú anyától származik, az amerikai, a mexikói, valamint az indián temperamentum és mentalitás pedig idővel szétfeszíti a közöttük kezdetben meglévő kölcsönös bizalmat. A menekülés közben őket segítő apacsok Simon törzséből valók, azonban a másik két testvér fogcsikorgatva elfojtott megvetése a rézbőrűek iránt kézzel tapintható. Manuel anyját az őslakosok mészárolták le, ugyanakkor Harry épp ennek köszönhetően született meg, hiszen apjuk kényszerűségből másik nő után nézett. Egyikük felemelkedése a másik traumájában gyökerezik. Mint ha csak A Jó, a Rossz és a Csúf hármas karakterdinamikája köszönne vissza. Boselli ezzel szimbolikusan kiforgatja a népek olvasztótégelyeként megfestett Egyesült Államok valójában bűnben és vérben fogant eredetmítosztát, illetve a klasszikus western harmóniacentrikus, közösségi alapélményét is idézőjelbe teszi. A Logan fivérek hiába tesznek úgy, mintha egymást tisztelő és egymással törődő család lennének, ha közben elvitatják egymástól, hogy méltóak a Logan névre. A vér szava és a tisztesség üres lózungjai pusztán érdekszövetséget takarnak.

A képregény központi konfliktusát Boselli így nem az egyes karakterívek és motivációk szintjén, hanem az egymással szöges ellentétben álló közösségek értékrendjeit ütköztetve találja meg. A Logan-banda ténylegesen csak egy összeverődött banda, míg Tex és segítői a valódi egyensúlyra, becsületre és az ezeket szavatoló törvényre épülő erényes civilizációt reprezentálják. A sztori eközben olyan klasszikus toposzokat mozgat, mint az elnyomott várost felszabadító, messziről jött idegen hős, a hajlíthatatlan morál, valamint olyan archetípusok kerülnek elő *A könyörtelenben*, mint az aljas, értékrend nélküli vademberként ábrázolt őslakosok. Ez persze leginkább az apacsok reprezentációjára vonatkozik, de a sztereotip lealacsonyítást az olyan történet-, illetve karakterjegyek sem árnyalják érdemben, mint az, hogy Tex egyúttal a navahók megbecsült törzsfője. E szerint a posztkolonialista alapállás szerint ugyanis csak a fehér emberrel szövetségre lépő indián a jó indián. Egyébként a cselekmény ezen középső, éjszakai szegmense, amelyben az apacsok megrohamozzák a missziós romok között rejtőző Texet és Carsont, messze a kötet legvéresebb, ebből kifolyólag legizgalmasabb epizódja.

Claudio Villa rajzai ekkor kelnek életre igazán. Még a lassú lopakodás is kifejezetten mozgalmasnak hat, ahogy a durva, skiccszerű voná-

sokkal felvázolt épület és a rejtőzködő alakok beleolvadnak az árnyékokba. A szikár sivatagi, vagy épp a lepusztult városi látképek és totálók ritkán, de akkor kellő kidolgozottsággal jelennek meg a kötetben, viszont a történet vizuális koncepciójának ereje a ráncos, izzadó, tájszerű emberi arcok részletgazdagságában rejlik. A panelrendezés fegyelmezett, végig egy letisztult sémát követ, és ami a legfontosabb, mentes mindenféle stilisztikai zsonglörködéstől. Még a történet végi leszámolás is nagyon feszesen idézi meg Leone klasszikus párbajmontázsait.

*A könyörtelen* némileg túlírt és helyenként igencsak kiszámítható, de összességében lebilincselő és fordulatos története noha nagyrészt elnyűtt és ódivatú westernklisékből épít várat, ezt mégis nagyon stílusosan és szórakoztatóan, egyszerre régi és új hangon megszólalva teszi. A könnyed, ponyvaképregényekre jellemző kalandozást jó arányérzékkel vegyíti a komorabb hangvételű bosszúnarratívák eszköztárával, ezért a Frike Comics remek kivitelezésű, igényes kötete kiváló kezdet a remélhetőleg folytatódó Tex-kalandok hazai kiadásában.



Varga Bálint Bánk – Tuli Krisztián

## **Az utolsó előtti huszár – Hamm, bekaplak!**

Hollóhegy Kiadó  
Kaposvár, 2020

Nagy Balázs Péter

## **EGY MÉDIUM ASPEKTUSAI**

A mai magyar és külhoni képregénydiskurzus preparadigmatikus helyzete sok egyéb mellett arra a főokra vezethető vissza, hogy a diskurzusalakítók különböző diszciplínák felől érkezve a comics studies öniden-

tifikáló kérdéseire területük prekoncepcióival, terminusaival igyekeznek választ adni, valamint az elemzett képregényekbe projektálni diszciplínájuk lehetőségeit. Ez hasonló ahhoz a diagnosztikai közhelyhez, mely szerint egy eset kapcsán a neurológus az agyban, a kardiológus pedig a szívben keresi egy egyszerű lábujjtörés vagy megfázás okát. A képregény mint médium tehát multimediális jellegénél fogva interdiszciplináris megközelítésmódot igényel, és ezt természetesen más tudományterületek képviselői alakítják ki.

E rövid, de talán lényegre törő, a comics studies jelenlegi helyzetét összegző bevezetés a tárgyalt képregény szempontjából is hasznosnak bizonyul, mert *Az utolsó előtti huszár* sorozat *Hamm bekaplak!* című első részén kiválóan megfigyelhető mindaz, ami a képregénykutatás jelenlegi problémájaként tételeződik. Arra mutat rá (már-már revelatív erővel) ez a képregény, hogy az összes olyan diszciplína perspektívája, amellyel van metszéspontja (irodalom, képzőművészet, film), sikeresen egy adott elemzésbe integrálható. *Az utolsó előtti huszár* ugyanis egy ízig-veéig multimediális alkotás, amely az irodalom, a képzőművészet és a film szűzsé szintű elemeit (irodalomtudományi projekció!) harmonizálva áll össze egységes struktúrává. Jelen kritika olyan általános hermeneutikai közegben próbálja interpretálni ezt a képregényt, amely a fabula és szűzsé elemeit az irodalomtudomány, illetve a film- és képzőművészet diszciplínájába rendeli.

A történet szerint 1918 elején a Fekete mentések tizenkettes osztágát Temesvár közelébe vezénylik, hogy egy huszárszázad eltűnése után nyomozzanak. Az ügyet az alakulat egyik legkiválóbb és legtapasztaltabb tagja, Rózsavölgyi Áron, „Csillagszemű”, továbbá a zöldfülű János kapják. Csillagszemű végül úgy dönt, egymaga kel útra abba a faluba, ahol a természetfelettel (a kisgömböc egy horrorelemekkel átstilizált változatával) kell megküzdenie. Igaz, a harc a főszereplő diadalával végződik, a gömböc legyőzésekor ugyanakkor olyan információ kerül a birtokába, amely elliptikusan előrevetíti a globális problémát – és könnyen lehet, hogy meghatározhatja a képregénysorozat további történetét.

Mindenekelőtt fontos kiemelni a korszakot, amelyben a cselekmény zajlik, és azt, hogy miért is bizonyult remek döntésnek éppen ebbe a történelmi szituációba integrálni a boszorkány- és szörnyvadász osztág történetét. Jelenünkből visszatekintve, az I. világháború kortársi megítélése meglepően pozitív volt, legalábbis a harcok kezdetén. E helyen elég csak azokra a (bár nyilvánvalóan propagandisztikus) felvételekre utalni, amelyeken a frontra vonuló katonákat „euforikus” állapotban

búcsúztatják a tömegek. Mintha csak megfeledkeztek volna arról az állomásokon integetők, hogy minden háború (lokális és globális egyaránt) a transzcendens iszonyattartományának része. Akárhogyan is, a mámorosan frontra induló katonák danolászásának irrealitása és a harctér lángszórós, mustárgázos, járványos valósága között félúton, egy bizonyos szinten hihetővé válik a „tizenkettesek” működése. Ezzel az elméleti apparátussal már érthető lesz a képregény elején szereplő rövid, kontextualizáló leírás is, amely a reáliák világába ágyazza a történet fikcionalitását. Itt a litván függetlenség kikiáltásának és Thomas Woodrow Wilson béketervezetének ismertetése között kap helyet, hogy a „tizenkettesek” hároméves kiküldetés után visszatértek a Monarchia területére. Ez az aktus tökéletesen helyezi el a képregény olvashatóságának feltételeit, hiszen beleírja az osztagot az I. világháború tényszerű narratívájába, megkötve így a képregény befogadójával azt a paktumot, melynek alapján az ezt követő oldalak a valóság egy potenciális változataként is olvashatók. Éppen ezért érdemes és érdekes elemezni Varga Bálint Bánk és Tuli Krisztián művében azon szűzsészintű technikákat, amelyekkel a képregény artikulálja multimediális jellegét, hiszen e területen olyan viszonyokra lehet bukkanni, melyek komplex módon árnyalják a médium alkotóelemeit.

A tárgyalt képregény kapcsán az első és legszembetűnőbb a filmművészettel való közeli viszony. A képregény egész struktúrájában tetten érhetőek filmes technikák, a következőkben azt a két jelenetet említeném, amelyekben mindez a legartikuláltabban jelenik meg. Az első a nyitójelenet (2–3). Egy elhagyatott házba lép be a Temesvár közelében eltűnt huszárszázad egy tagja, valószínűleg túlélők után kutatva. Neszt hall a padlásról, és rettegve bár, de felmegy, az ott lapuló kisgömböc pedig felfalja őt. E rövid jelenetben a panelek dinamikája a gyors snittek, a különböző típusú gépállások és a plánok technikáját imitálva játékba hozza egy sor horrorfilm nyitójelenetét. Ezután hirtelen vágással a képregény „operatőre” a következő jelenetre vált: Rózsavölgyi zsebóráját látjuk, amelyről leolvasható, hogy az imént látottakkal azonos időben vagyunk, mert a pórul járt katona, mielőtt felmenne a padlásra, még meglátja az arcát tükröződni egy óra számlapján. Tehát – a filmesztétika terminológiájával élve – egy szekvenciával van itt dolgunk.

A következő egy olyan jelenet, amelyhez explicit módon kölcsönöznek filmes eszközöket az alkotók, és amely ugyanebben a házban játszódik (15–17). Rózsavölgyi talál egy levelet, amely a korábban itt élt család szerencsétlenségéről számol be, és egyben megmagyarázza,

miként került oda a kisgömböc, és hogyan falta fel a ház népét (ezzel pedig nyilvánvalóvá válik az is, hogy a falu miért kihalt). Ezt a tizenegy panelből álló jelenetet a levél részleteinek inzertjei magyarázzák, az ötödik panelen (16) az éppen a sorokat olvasó Csillagszemű premier plánban láttatott arca mellett felsejlik a levélben említett boszorkány rémisztő alakja, aki a kisgömböcöt a családnak adta, „hálája jeléül”.

Hasonlóan inzertek jelennek meg a képregény utolsó jelenetében (39–40) is, melynek során Csillagszemű megosztja testvérével azt az aggasztó felfedezését, amely már a következő részek történetét vetíti előre. Az aranszínű, körülbelül diónyi golyó ugyanis, amelyet Csillagszemű az ördögömböc leölése után talált, a történetet időben megelőző entitás visszatérésére utal, akivel/amivel a Rózsavölgyi családnak egyszer már szembe kellett néznie (ezt támasztja alá az ördögömböc-jelenetbe ékelt flashback [30], melyben az egy pillanatra eszméletét vesztő Csillagszemű újraéli gyermekora meghatározó tragédiáját, ezzel az entitással való találkozását, illetve édesanyja elvesztését).

A filmművészeti szüzséelemeken túl – amelyek a statikus panelek dinamikus történetmesélését segítik, mintegy montázsstruktúrába rendezve a képregényt – igen fontos kiemelni a főleg a vizualitás viszonyrendszerében létrejövő, kvázi intertextuális utalásokat. A fabula igen világosan (nép)mesei elemeket integrál ebbe a vizualitását tekintve sötét tónusú, komor horror–sci-fi történetbe. A karakterek, a lokális cselekményábrázolás, az akadálytalan átjárás földi és földöntúli szférákba mind-mind tipikusan mesei elemek. A kisgömböc/ördögömböc alakja ráadásul a magyar népmesei hagyományokból táplálkozik (a fentebb említett aranygolyó vizuális megjelenítése pedig mintha a *Kőleves* című meséből merítene). Ugyanakkor a vizuális ábrázolás és a mesei, népmesei motívumok fabuláris és szüzsészintű elemei között – a vizualitás erősen popkulturális viszonyrendszere okán – valamiféle jó értelemben vett diszharmonikus működési mechanizmus artikulálja az elmozdulást egy olyan, tisztán szemiológiai struktúra felé, mely mindezen elemeket egységbe foglalva alkot konzekvens jelrendszert.

Ilyen, a vizualitásba integrált popkulturális hasonlóság például az ördögömböc maga, amely a képregény egy adott pontján (18, 3. panel) megjelenésében óhatatlanul a *Star Wars* Jabbáját idézi meg az olvasóban. A 13. oldal 5. panelje pedig, amely a kihalt falu valamely házának ablakát, illetve az ablakban látható porcelánbabát mutatja (felerősítve a háttérben két felakasztott alak sötét sziluettjével), a 2014-es *Annabelle*

című film karakterét juttatja eszünkbe. De idevehető még a Fekete mentések szállítóeszköze is, melyet – grandiózusságát érzékeltetendő – szinte mindig nagytotálban láttat a képregény (5, 33, 39); futurisztikusan tekintélyt parancsoló megjelenése a sci-fi filmeket (például *A Kaptár – Utolsó fejezet*; *Mad Max*; *Túlélők viadala*) hozza játékba, egyfajta kapcsolódási mezőt határozva meg a befogadói horizontban.

Az iménti felsorolás is jelzi, hogy a képregény mint médium miként képes nem csupán egy narratív egységet, de szerzteágazó, látszólag idegen művészeti területek becsatornázásával komplex befogadói horizontot is létrehozni. *Az utolsó előtti huszár* is éppen e rétegzettség, multi-mediális jellege okán tartható számon a kritikai diskurzusban. Látható, hogy Varga Bálint Bánk és Tuli Krisztián műve más médiumok technikáit és formanyelvét sikeresen magába integrálva képes megtartani önálló médium voltát, ezzel teremtve meg egy olyan, egészen egyéni szemiológiai struktúrát, amelynek a társművészetekkel való szimbiotikus kapcsolata izgalmas kutatások terepe lehet a továbbiakban.



Fedina Lída

## **Fantasztikus!**

KépregényKedvelők Klubja  
Budapest, 2020

Gregor Lilla

## **LEGFELJEBB FANTASZTIKUM**

Nehéz a helyén kezelni azt, amikor egy köteten belül, de a mű keretein kívül – például egy interjúban – a szerző saját alkotására reflektál. Elvégre számos olyan megállapítás jelenhet meg ilyenkor, amelyik nem

esik egybe a befogadó olvasatával. Rosszabb esetben olyan kijelentések is, amelyek be nem teljesülő befogadói elvárásokat támasztanak. A Fedina Lília szerzőségével megjelent *Fantasztikus!* című kiadvány esetén ilyen hiábavaló várakozást ébreszt a humorra, a szórakoztatásra, illetve az újszerűsége tette ígéret is.

Fedina Lília szerzősége egyébként önmagában különös téma, hiszen annak ellenére, hogy a címlapon és a hátsó borítón is az ő neve látható, a kötet közepén pedig egy vele készült interjú olvasható, a kiadvány öt képregénye közül csupán egyet (egy mindössze kétoldalast) írt ő maga. A többi mind Fedina korábbi műveiből készült adaptáció, amelyeknek Kiss Ferenc jegyzi a szövegét, paneljeiket pedig Podmaniczky Ferenc és Gergely László rajzolta. A képregényeket megszakító, illusztrációkkal tarkított tizenöt oldalas interjút akár Fedina Lília szakmai és önéletrajzának is lehetne nevezni, amelyben felsorolja, mi mindent alkotott életében, de arról sem hallgat, hogy a magánéletében milyen fordulat várható. Szó esik megjelent és díjazott művekről, de nem maradnak ki azon forgatókönyvek és regények sem, amelyeket a kiadók visszadobtak vagy a producerek nem fogadtak el. A *Fantasztikus!* az interjú mellett öt képregényt tartalmaz tehát, sorban a *Virokalipszis* és a *Natura-túra* című hosszabb Fedina-adaptációt, az *Amy nem megy* rövid, csattanós képregényt, majd ismét két adaptált művet, a *Bee12*-t és az *Egészen apró változást*.

A *Natura-túra* bevezető, csak néhány képpel illusztrált, prózai szakaszában – amely talán a leghosszabb egybefüggő, valóban Fedina tollából származó rész a kötetben – akadnak izgalmas megoldások. A szöveg eleje filmes intertextusokat mozgat: „... tudom, a fluxuskonzentátor! – vágta oda Martin Borough-nak bosszúsan Thomas Varp az IIKRI [...] igazgatója” (62), helyenként pedig a narráció is filmszerűvé válik: „a csorda már feltűnt a látótér szélén” (63). Pontatlanságok sajnos adódnak, például amikor az időgép-lift utasai elhagyják a középkort, az őket megtámadó lovag „pokolbéli tűzokádó sárkány”-ként ismeri fel a szerkezetet, amit sem a leírás, sem a képi ábrázolás nem tesz indokolttá, mivel a lift bármiféle tűz vagy füst nélkül távozik (64–65).

A jó képregényhez négy dolog szükséges: egy jó történet jó szöveggel és jó képekkel elmesélve, még hozzá úgy, hogy a szöveg és a rajzok jól együttműködjenek. Természetesen a „jó” kategóriája nagyon szubjektív, azonban a *Fantasztikus!* lapjain sem a nyelvi, sem a képi ábrázolás lehetőségei nincsenek kihasználva, sőt, nincsenek helyesen használva. A helyesírást, az írásjeleket, az idézőjeleket és a nyelvtani szerkezeteket

használatát a kötetben nem ritkán mintha a véletlen alakítaná. Gergely László rajzain a plakátokat mintha egy ügyetlen tízéves szerkesztette volna Paintben (15, 66), mégsem beszélhetünk általános hanyagságról. Az ájult doktornő orvosi köpenye ugyanis épp kellően kidolgozott ahhoz, hogy természetellenes eséssel teljesen, minden irányból kirajzolja a nő melleit (22). Nem, egy gombos orvosi köpeny nem simul rá milliméterpontosan a női testre, miközben a férfikabátok alávetik magukat a gravitációnak. Bár ki tudja, hiszen ez egy olyan alternatív univerzum, ahol egy orvos jellemzéséhez hozzátartozik szexuális orientációjának indokolatlan bejelentése (tévesen „nemi identitásként” címkézve) (17), és ahol egy KKK feliratos, fehér köpenyt viselő tudós bármiféle reflexió nélkül építhet magának egy afrikai ember külsejét imitáló android rabszolgát (92). (Amíg ez utóbbi jelenet fel nem tűnik, még talán figyelmen kívül lehet hagyni a művet kiadó KépregényKedvelők Klubjának problémás asszociációkat ébresztő „KKK” rövidítését, de ennek a fekete robotrabszolgálával való összekapcsolása megerősít abban, hogy nem véletlen egybeesésről van szó. Vagy ha igen, az baj. Ha pedig mégsem, az még nagyobb.)

Podmaniczky rajzai az említetteknel jóval kidolgozottabbak, illetve sokkal kevésbé idézik meg a képregényrajzolás azon (lassanként alábbhagyó) hagyományát, amely látványelemekként használja a nőket. Gergely László rajzainak sajnos még nem sikerült meghaladniuk azt az elképzelést, amely szerint a nők általában sokkal jobban szeretnek fehérenműben vagy meztelenül mutatkozni, mint a férfiak hasonló helyzetben: például szex előtt és után, miközben üldözik őket, vagy épp telefonálás közben. „Erik egész éjszaka rosszul alszik. Álmában nemcsak megvadult hímek – azt még elviselné valahogy –, hanem habzó szájú nőstények vetik rá magukat, hogy egy darabot kiharapjanak belőle” (24). A meleg orvos – akinek a szexuális beállítottsága vicc tárgyát képezi nemcsak a szereplők, de a narrátor részéről is (22, 24–26) – álmának leírása alatti képkockán meglepő módon a „megvadult hímek” hiányoznak, csak három „habzó szájú nőstény”, azaz három tökéletes testű, pucér nő az illusztráció. Illusztráció, mert számos más szakaszhoz hasonlóan itt is elegendő volna magában a narráció vagy a kép. A *Natura-túra* című képregény narrátora például végigbeszél egy olyan láncreakció-szerű jelenetsort, amelyet a hozzá tartozó panelek a mediális adottságokat kihasználva, önmagukban hibátlanul (és a túlbeszélés nélkül valószínűleg sokkal viccesebben) be tudnának mutatni. „Elvéti a kopott kőlépcsőt... / ...és belezuhan Donald nyakába... / ...aki lábá-

val támaszt keresve rátapos a táncosnő kezére” (76). A képek és a szöveg együttműködésének gyakori hiánya egyébként is sok potenciális humorforrástól fosztja meg az olvasót.

Pedig a kiadvány lapjain a humor szándéka újra és újra visszatér, nemcsak a művek, de a szerzői interjú reflexiója alapján is. „Mindez persze szórakoztatva, mert én elsősorban azt akarom, hogy az olvasóim élvezzék az általam írt olvasmányokat” (54). A kötetbe válogatott művek nem ritkán a helyzetkomikumra építő csattanóra futnak ki, de míg egy tévés szitkom a hasonló poénok nagy dózisu adagolásával képes folyamatosan fenntartani a figyelmet, a *Fantasztikus!* darabjai történetként két, legfeljebb három humorosnak szánt jelenetet számlálnak, ezzel akár több tucat oldalon át érdektelenségben hagyják befogadójukat. Mármint azokat, akik számára aztán kielégülést nyújtanak az olyan viccek, mint például az, hogy egy fejbe vágott, vérző arcú nő a fájdalom kimutatása helyett a kiömlött italt sajnálja (37), vagy hogy két robot összeverekszik, amit a gazdáik így kommentálnak: „Ez embertelen!” „Hát persze, hiszen robotok!” (97).

A kötet képregényei mintha parodisztikus irányt is vennének olykor, azonban ezeket a kanyarokat sem könnyű lekövetni. Az első és leghosszabb, *Virokalipszis* című alkotás – amelyben a politikai korrektség helyenként eltúlzottan van jelen, másutt viszont teljesen hiányzik a történet szövetéből – olvasható az amerikai PC-kultúra túlkapasainak valamiféle paródiájaként. A radikális egyenjogúsági harc például helyzetkomikummal alakul, amikor a „Szabadságot az állatoknak!” mozgalom vezetője kienged a ketrecéből egy tigris, mire az azonnal rátamad (31–32). Másutt viszont ízléstelen poénkodás tárgyává válik az erőltetetten bejelentett szexuális orientáció mind nyelvi, mind pedig képi szinten (24–26). (Ez egyébként feltehetően az adaptáció szükségszerű sűrítésének köszönhető, mert Fedina *Virokalipszis* című regényében alaposabban, árnyaltabban rajzolta meg a már említett Erik karakterét, ezáltal, illetve a cselekményvezetés révén homoszexualitása sokkal kevésbé tűnik túlhangsúlyozottnak, jobban az elbeszélésbe simul.) A legbiztosabban az jelzi a paródia szándékát, hogy amikor másra irányul a képregény fókusz – például hogy milyen gyorsan terjed a vírus, mennyire veszélyes az ellenanyag stb. –, a korrektségnek nyoma sincs. A történet középső része Dániában, Kanadában és Egyesült Államokban játszódik, egy ponton pedig Kongóba is ellátogatnak a szereplők. Az afrikai ország értelmisége látványosan töri a nyelvet. A rendőrfőnök például így nyilatkozik: „Lenni harc, ez biztos. Törzsi harc.

Gonosz démonok szállni meg őket, és egymást ölni meg” (20), a kórboncok pedig így: „Hoppáhoppá! Lenni nagy kavarodás! Puzzle speciel nem stimmelni!” (21) Gondolhatnánk, hogy a roncsolt nyelv az amerikai és a kongói beszélő közti kommunikációban az anyanyelvek különbségét igyekeznek szemléltetni. (Mi más? Egymással az amerikaiak sem magyarul beszélgetnek.) A következő oldalakon azonban a dán Annika tökéletes magyarsággal, hibátlan összetett mondatokat használva tárgyal az atlantai Martinnal (22).

Ezúttal is érdemes összevetni a képregényben megjelenteket az interjúban olvasható elképzelésekkel. Fedina a beszélgetésben kitér ugyanis arra is, hogy miért alkot a sci-fi műfajában: „izgalmas olyan környezetbe helyezni a hőst, ahol sokféle világban sokféle faj él együtt különféle szokásokkal” (60). Azt gondolom, a befogadók valóságában is jellemző ez a sokszínűség, és nemcsak a fajok tekintetében, hanem az emberek között szétnézve is. Furcsa, hogy azt a sokszínűséget, amit a sci-fi műfajához kapcsolva ünnepel, a szereplői között egyszer kinevet/kinevettet (Erik), másszor pedig finoman szólva is elmos (amerikaiak, dánok és kongóiak nyelvhasználata).

Apropó, elmosás. Az interjúban több olyan tárgyi tévedés szerepel, amelyek a szerzőt a valóságnál jobb fényben tüntetik fel. Kijelenti például, hogy egyetemista évei után (a nyolcvanas évek elején) „minden hasonló filmet megelőzve” írta meg a *Fantasztikus molekulák* című sorozatát, majd az 1966-ban készült *Fantasztikus utazás* című film alapötletéről beszél (46). Hasonlóan javít saját reputációján, amikor az egy korábbi könyvére kapott „lektúr” címkét úgy magyarázza, hogy „lektúr, azaz a tények irodalmi feldolgozása” (55). Az interjúban kiütözköző figyelmetlenség a képregények lapjain is rendszeresen feltűnik. A *Virokalipszis* egy képkockáján szereplő plakát oxigénpalackot emleget, míg alatta a rajzon egy gázmaszkos figura látszik (15). A *Natura-túra* táncosnője lezuhan egy szikláról, közben fellibben a szoknyája, jól láthatóan nincs rajta bugyi (76). Majd néhány panelen keresztül különböző ragadozók elől menekül, míg végül az ősemberek letépi róla a ruháját – ami alatt teljes fehérneműszettet visel (79).

Tagadhatatlanul izgalmas vállalkozás a világjárvány idején kiadni egy bolygómeretű vírushatózószerről szóló regény adaptációját, és a *Virokalipszis* dramaturgiája (az eredetmítoszok összekeverése, majd keretbe illesztése a történet végén megérkező másik emberi populációval) érdekes előre- és visszatekintést ad a bemutatott fiktív világra. Sajnos az ötleten és a dramaturgián túl azonban nehezen élvezhető a kiadvány

a kivitelezés hanyagsága, a benne található képregények cselekményeinek közhelyessége, az interjú zavaró és be nem teljesülő várakozásokat ébresztő reflexiója miatt, illetve annak köszönhetően, hogy mind a rajzok, mind a szövegek társadalompolitikai szempontból rengeteg irányba sértők.

Surducu Maria – Benczédi Anna Júlia

## Vízitündér

Fordította Víg Boglárka

Illustrart Kiadó  
Kolozsvár, 2019



Áder Éva Zsuzsanna

## VIDRABŐRBE BÚJT VARÁZSLAT

Kígyó, farkasok, mesés átalakulás, rontás, vajakolás, elátkozott erdő, a táj, amely minden vágyunkat ismeri. Mind mesekellék, ahogy a címben megjelenő vízitündér is a mesék világából lehet ismerős. A kolozsvári Surducu Maria és Benczédi Anna Júlia illusztrátor képregénye – a Merele de Aur (Aranyalma) sorozat első kötete – a népmesék és a román mitológia varázslatos világába kalauzolja az olvasót. A megelevenedő csodák az emberi kicsinyességgel kerülnek szembe a kötet lapjain. Az eredetileg webképregényként indított történet a franciaországi kiadást követően, kisebb bővítések után Víg Boglárka fordításában idén, az Illustrart Kiadó gondozásában magyar nyelven is megjelent.

A román mitológiában minden víznek saját tündére van, és az ő jóindulatukon múlik, hogy áradás vagy éppen aszály következik-e. Ezek az alakok a görög mitológia najádjaihoz hasonlatosak. Épp ez jelenik meg a francia fordítás címében is: *Naiade*, azaz sellő, najád. A képregény

angol nyelven *Rusalka* címen jelent meg, amely a szláv mondák hosszú hajú, fiatal, csinos vízi nimfáira utal, akik rendszerint meztelenül mutatkoznak, gyakran csak hajfonatuk takarja a testüket. A népi hiedelem szerint képesek állattá változni, és túl csodálatos énekükkel férfiakat csábítanak el. Amint az már a különböző fordítások címadásából is jól látható, minden nemzet talál saját népmese- vagy mondavilágában egy varázslatos lényt, amelyhez közelíteni tudja a képregényben megjelenített vízitündéreket.

A történet éjszaka, egy elvarázsolt erdőben kezdődik. Férfiak ülnek a tűz körül és aranyásásra készülnek, amint az a táborukhoz újonnan csatlakozó testvérpárhoz intézett szavaikból kiderül. A testvérpár egyik tagja, Fekete éjjeli sétára indul, ekkor pillantja meg a három vidrát, amelyek bőruket levette szépséges lánnyá változnak, majd megmártóznak a tó vizében. A három nővér közül az egyiküknek megtetszik az idegen, így elhatározza, hogy egy időre elhagyja testvéreit. A férfi ellopja a tündér vidrabőrét, mire az kétségbeesést színelve felfedi előtte magát. A Kedves nevű tündér ezután belép az emberek világába, varázsereje felhasználásával segít nekik felkutatni az aranyat, és – egészen annak aljas árulásáig – Feketéhez köti az életét.

A népmesékben nem ismeretlen a tündérek fürdőzésének meglesése, majd a tündér állatbőrének ellopása. A Benedek Elek által gyűjtött *Tündér Erzsébet* című magyar népmesében is megtalálható ez a mozzanat. A történet szerint Tündér Erzsébet galamb képében száll a földre, majd tollait lopja el tőle a mesében szereplő fiú. A mongol mitológiában is, de Kelet-Európában mindenfelé megtalálható hasonló elbeszélés vagy monda, így nem meglepő, hogy a romániai alkotók pont ezt a történetet dolgozták fel képregényükben.

A számos azonosság mellett azonban megfigyelhető több markáns eltérés is az említettek és a *Vízitündér* között. Míg előbbieket esetében többnyire a tündér vagy istennő állati bőrtől függ a varázserő, Surducán meséjében ettől független. A képregényben Kedves ugyan hangoztatja, hogy állati bőre nélkül oda a varázsereje, ám nővérei egyből felhívják a figyelmét, hogy „hazudni nem szép dolog”. További eltérésként kiemelendő, hogy míg a népmesék többségében jellemzően madáralakot öltenek a lányok, a *Vízitündér*ben vidraként jelennek meg. Ez valószínűleg a történet helyszínével magyarázható, hiszen a vidrák inkább kapcsolhatók a vízi környezethez és a megjelenített elvarázsolt hegyvidékhez, mint mondjuk a *Tündér Erzsébet*ben megjelenő galamb alakja.

Egyértelműen azonban egyetlen népmesét vagy mondát sem kapcsolhatunk ezen alkotáshoz. A *kilencedik.hu* portálnak adott interjúbán maga a szerző fejt ki, hogy „(a) meséknek nincs végleges formájuk – de minden egyes meséléssel változnak, és direkt úgy találták ki, hogy újra és újra elmesélik őket”. Ebből kifolyólag akár a skót selkie-khez is hasonlíthatnánk a vízitündéreket.

A világirodalom és a tündérmesék számos alkotása bővelkedik átváltozástörténetekben, melyek során a hős vagy hősnő új életszakaszba – jellemzően a felnőttkorba – érkezik. Habár Kedves átváltozása nem csupán egyszer történhet meg, hanem a vidrabőr tulajdonában végtelesszer ismételhető, a metamorfózis kétségkívül új életszakasz kezdetét jelöli nála is. Nemcsak a felnőttkorba lép így át, hanem a varázsvilágból is az emberek közé. Abba a számára ismeretlen világába, ahol eleinte csak rövid időt tölt, hogy aztán szembeszálljon saját nővéreivel, megtagadja eredetét és az emberekkel maradjon, egészen a történet végéig.

Kezdetben csak a folyóból szitálják az aranyat a szereplők, majd Kedves hozzájárulásával a hegyekből is elkezdik kitermelni. A kapzsiság markáns emberi tulajdonságként jelenik meg a történetben, amellyel erőteljesen szemben áll Kedves naiv ragaszkodása az általa választott férfihoz. A gyarló ember magának követeli az aranyat, így az erdős terület uralma alá hajtásába kezd, térnyerése pedig az állatok kiszorításával, az élőhelyek megbolygatásával jár együtt. Ezen egyensúly visszaállítása végett jelenik meg a farkas alakja. A történet szerint mindhárom tündér egy-egy hegyért felelős, és Kedves önként mond le az aranyásók javára sajátjának kincseiről, később azonban, amikor újabb szerencsevadászok érkeznek, szükség lenne a többi hegy feltárására is. Ez adja a mű igazi konfliktusát, hiszen a természet rendje újra felborulni látszik. A farkas beavatkozása azonban Kedves révén meghiúsul: a tündér szerelmétől elvakultan családját és annak népét védelmezi, így végérvényesen szakítani látszik tündér mivoltával.

Csakhogy az emberi természet gyarlósága nem ismer határokat. Ez megnyilvánul Fekete henccegésében is, aki a nép előtt leleplezi saját feleségének valódi énjét, továbbá olyan cselekedetekkel kérkedik, amelyek végrehajtásában Kedvesnek nála sokkal nagyobb szerepe volt. Ezt Kedves nem bírja már elviselni, ezért férje fejére olvassa az árust, majd elhagyja családját és visszatér a varázsvilághoz.

A képregény színvilága erősen befolyásolja a történet értelmezését: a kék, a zöld és a fekete az uralkodó árnyalatai, amelyek megadják a történet egyedi, de mégis realiztikus világképét, továbbá még inkább

közelítik a vízi világhoz az olvasót, ezzel is erősítve Kedves transzcendens szférával való kapcsolatát. Megfigyelhető továbbá az is, hogy az emberi világ jeleneteiben a színezés elszakad a vizek hideg kékjétől és zöldjétől, és ezen részek esetében (a napszaknak megfelelően) Benczédi Anna Júlia gyakran használ sötét, valamint világos árnyalatokat. Hasonlóan jellemző, hogy amint a hétköznapi világtól a varázsvilág felé közeledünk, a színek kifakulnak. Ez a jelenség azonban nemcsak a varázsvilág jelenvalóvá tételekor figyelhető meg, hanem akkor is, amikor az emberi kapzsiság túlságosan elburjánzani látszik. Az élénk, harsány színek egyáltalán nem jellemzőek az ábrázolásra, csupán a vér vöröse tűnik ki a képregény színekészletéből, ezzel is nyomatékosítva a farkas – mint mágikus lény – megsebesítésének fontosságát.

A kötet, habár explicit módon nem tagolódik fejezetekre, mégis él egyfajta tagolással. Minden új fejezet kezdetét egy teljes oldalt kitöltő képkocka jelöli, kivéve az utolsó egység kezdő- és zárórészeit. Az említett passzust egy oldalpár vezeti be, amelyen időbeli ugrást jelentő fényképeket láthatunk, a befejező jelenetet pedig egy oldalpár és egy teljes oldal zárja le. Előbbi idő- és térbeli ugrásra is módot ad, utóbbi esetében pedig a lapozás élménye adja meg a lehetőséget a két kocka közötti történet kitöltésére. A kötet további részeiben csak ritkább esetben integrálódnak nagyobb képkockába a panelek. Ez a megoldás gyakran a cselekmény párhuzamos zajlására hívja fel a figyelmet, méghozzá úgy, hogy a képkockák egymás mellett szerepelnek – ezzel is jelezve a szimultaneitást. Mindemellett a különböző szereplőkhöz kapcsolódó eseményeket eltérő színnel is jelölik az alkotók, ami a színek narratív funkciójára is rámutat. Érdeemes például megvizsgálni az utolsó egységet jelölő szépiafényképeket, hiszen ez a montázs szintén narratív váltásra hívja fel a figyelmet: itt kezdődik a konfliktus kifejtése.

A kötetben világosan elkülönül egymástól két betűtípus is. Az egyik az emberi nyelvre utal, míg a másik a varázsvilág sajátos szabályait jeleníti meg. Habár az elkülönítés a történet szempontjából kitűnő ötlet, a kivitelezés már hagy némi kivetnivalót. A varázsvilágot jelölő betűtípus nehezen olvasható, ez pedig kizökkenti az olvasót a történet dinamizmusából. Mindezen kellemetlenség ellenére a cél megvalósul, hiszen vizuálisan is elkülönül egymástól a két világ, ezzel is megteremtve a szembenállásukat. A karakterek megrajzolása során azonban bravúros megoldással él az illusztrátor: senki sem az, akinek látszik, mindenkinek több arca van, és mindez a körülmények függvényében változik. A főszereplő vízitündér alakja módosul a legtöbbet, hol vid-

raként jelenik meg, hol telepes asszonyként, hol pedig varázserejű nő alakjában.

A *Vízitündér* rövidege ellenére – mindössze 64 oldal a kötet – több-évnvi eseményt ölel fel, gyönyörű kivitelezésben. A képregény magával ragadja az olvasót, hiszen nemcsak egy elvarázsolt világba kaphatunk általa betekintést, de az emberi természetről, valamint az embernek a természet ellen elkövetett vétkeiről is képet alkothatunk – ezzel a történet aktuálissá is válik, hiszen napjaink embere is mohón zsákmányolja ki bolygónk készleteit. A történetvezetés számos kérdést nyitva hagy, ez pedig nem véletlen, hiszen a hírek szerint a jövőben várható a folytatás, Benczédi Anna Júlia honlapján az illusztrációk közül néhány már meg is tekinthető. A második kötet középpontjába Kedves lánya, Ilona kerül, az eddigi képek alapján egy izgalmas, élénkebb színvilágú történet keretei között.

Vera Brosgol

## Ánya kísértete

Fordította Márton Zsófia

Ciceró

Budapest, 2020



Demus Zsófia

## EGY BARÁTSÁG HATÁRAI

A tinédzserekről szóló fejlődésregények, történetek nem tekinthetők új keletű zsánernek. Az elmúlt években azonban megfigyelhető egyfajta változás ebben a műfajban, nemcsak a szövegek, de a képregények, sorozatok, filmek szintjén is. A tendenciába illeszkedő alkotások képesek új karaktereket felmutatni, kilépnek a szerelem, barátság, család

hármásából, vagy új perspektívából, mélyebb problémákat fejtegetve ábrázolják azokat. A sorozatok között tapasztalható igazán nagy váltás, a népszerű *Sex Education* vagy a *The End of the F\*\*\*ing World*, az *On my Block* vagy az *Euphoria* egészen új arcát mutatták be a tinédzserkornak. Ezek a sorozatok érezhetően nem a felnőttek számára készültek, hogy megérteni segítsék számukra a tini lelkeket, hanem a tinikről és a tiniknek szólnak. Ebben a tendenciában értelmezhető Vera Brosgol *Ánya kísértete* című 2011-es képregénye is.

Brosgol képregényét, amely eredetileg a First Second Booksnál jelent meg, Márton Zsófia fordításának köszönhetően idén már a magyar olvasók is a kezükbe vehetik, ami nemcsak azért szerencsés, mert egy újabb képregény jelent meg magyarul, hanem azért is, mert a zsáner ezáltal utat tör magának a képregények terén itthon is. A képregények esetében is rengeteg coming of age graphic novelt találunk, az *Ánya kísértete* pedig erős szálakkal kötődik ezekhez: a *This One Summert* színkezelésével, Laurie Halse Anderson *Speak* és Gene Luen Yang *American Born Chinese* című műveit pedig témájában idézi meg. Az *Ánya kísértete* számomra mégis inkább egy sorozattal hozható összefüggésbe; a *Never Have I Ever* egy fiatal indiai lányról szól, aki próbál boldogulni a középiskolában, keresi a nagy szerelmet, igyekszik a barátaival is fenntartani a kapcsolatot, mindezt úgy, hogy az édesapja halálát követő trauma hatására egy időre lebénul. Ha ez még nem lenne elég, az indiai kultúra elfogadásával/betartásával is szembe kell néznie. A sorozat – ahogyan a képregény is – reflektál a kulturális különbségekre, a hagyományokra, a nyelvre.

Az *Ánya kísértete* egy jól megkomponált, pörgős, egész estés graphic novel. Főszereplője Ánya, aki egyszerre próbál beleolvadni a tömegbe és kitűnni is belőle. A műben megjelennek a jól ismert tinifilmek toposzai, mind a főszereplő szerelmi élete, mind pedig barátságai, önkeresése, önmegvalósítása tekintetében. Ánya egy átlagos lány, aki próbál megfelelni valamilyen ideálnak, amit a társadalom, a családja, a környezete állít elé, leginkább azonban saját maga. Próbál kilépni, lázadni (cigizés, iskolából való lógás), amit Brosgol remekül összesűrit egyetlen oldalba (14). Története azonban akkor válik igazán érdekessé, amikor kilép a tinédzser-toposzrendszerből, és elkezdi magát keresni (habár ez is egy kissé klisészerű). A történetbe viszonylag hamar beleszökken egy szellem alakja, aki kezdetben segít Ányának (iskolai feladatokban és a szerelmi élete tekintetében is), majd ez a különös barátság teljesen megváltozik, és rossz irányt vesz. A szelleműzés toposza azonban nem

a már ismert eszközökkel (elűzés, harc, varázslat) történik, hanem a kommunikáció segítségével. A szellem és Ánya kapcsolata metaszin-ten ábrázolja a kamaszkort és annak fő kérdéseit, buktatóit, ahogyan Ánya végre meg meri fogalmazni a problémáit, képes értük tenni, mind-  
ezt a szellemmel folytatott „harca”, beszélgetése szimbolizálja a képre-  
gény végén. A lány végül a kommunikáció erejével lesz úrrá problémáin:  
a szellem a külső látásmód megteremtésében segít neki, aminek meg-  
találásával Ánya képes „megoldani” a problémáit. Ezzel Brosgol remek  
kapaszzkodót kínál a befogadóknak, és újító megoldással is él.

Bár a képregényben megjelennek a young adult műfajra jellemző  
beállítások, helyzetek, helyszínek, mégsem a buta, amerikai tinifilmek-  
kel találjuk szembe magunkat. Nincsenek előtérbe helyezve a sportolók,  
nincsenek szurkolólányok vagy egyéb szubkultúrát képviselők – Brosgol  
képregényében csak gyerekek vannak. Ugyan előfordul, hogy bántják  
a helyi okostojást, de az ügyeletes jó csaj sem egy elszállt, beképzelt va-  
laki, ahogy azt megszokhattuk, sőt láthatjuk az ő gyenge pontját is. Ez  
már nem az az amerikai gimi, amit a filmekből megszokhattunk, ez már  
egy másik hely. Brosgol karakterei egytől egyig szerethető figurák, jó és  
rossz oldalukat egyaránt láthatjuk: önzők, esendők, de képesek belátni  
a hibáikat. És újrakezdeni.

Ánya családja Oroszországból települt át az Egyesült Államokba,  
ezért eleve megkülönböztetett státuszba kerülnek, a főszereplőnek  
a tinédzserkor kihívásai mellett ezzel is meg kell küzdenie. Érezhető  
a szülői nyomás is: anyja egyedül neveli Ányát, öccsével együtt hárman  
élnék egy fedél alatt. Egy tini számára, akinek a teste elfogadása éppen  
elég nagy kihívás, az anyja megjegyzése csak olaj a tűzre: „Odahaza  
Oroszországban a háj a vagon jele!” (5) A lány vallásos családban él, az  
ortodox gyülekezet tagjai, de már jó ideje nem vesz részt a szertartáso-  
kon. Ez is a lázadás része. Sokat tesz azért, hogy ne tűnjön ki egy ame-  
rikai iskolában, menő ruhákat hord, cigizik, nincs akcentusa, bár a nevét  
továbbra sem tudják pontosan kiejteni a társai. Brosgol történetfelépítése  
pont ezt a lázadást helyezi új fénytörésbe azzal, hogy Ányát egy gödör-  
be hajítja, így csavar egyet főszereplője sorsán. Ánya karakterfejlődése  
rendkívül látványos: kezdetben egy önző tinilányt láthatunk, aki fele-  
sel, senkivel sem törődik, a történet végén viszont – a szellem hatására  
– belátja tévedéseit, és sikerül megbékélnie az identitása generálta ket-  
tősséggel is. Mindez már Gyimával, a másik orosz diákkal folytatott  
beszélgetésében is felfedezhető, akinek tanácsot ad: „Gáz, ha csak annyi  
a célod az életben, hogy lenyűgözz egy rakás beképzelt tinit” (153).

A főszereplő karaktere mellett a család többi tagja nem annyira hangsúlyos. Ánya anyukája állampolgársági vizsgára készül, de még mindig érződik rajta, hogy hiányzik neki a hazája. Öccse, azonkívül, hogy néha elássa Ánya ékszereit, szereti az orosz szokásokat, szívesen megy templomba, és élvezettel eszi a szirnyikit (orosz túrólepeny) is. A suliban Ánya sokszor lóg együtt Siobhannal, kapcsolatuk mégsem érződik igazán mély barátságnak. Ennek ellenére Siobhan egyfajta rezonőrként funkcionál a történetben, sokszor rátapint a lényegre: „Haver. Mintha egy rossz tinifilm főszereplője lennél” (88) – mondja például egy alkalommal Ányának. A tinifilm másik főszereplője Sean lehetne, a kosárcsapat játékosa, a jó csaj Elizabeth barátja, és Ánya „szerelme”. Ez a buborék azonban hamar kipukkan egy házibuli során, amikor kiderül, hogy Sean Elizabeth mellett más lányokkal is kavar. Ebben a képregényben nincs kidolgozva a szerelmi szál, és amit bemutat, az sem egy átlagos tinifilmes kapcsolatról szól. Fontosabb szerepet kap a „barátság” ábrázolása, ami két szinten jelenik meg; egyfelől Ánya Siobhannal való barátságára mondhatjuk, hogy a realitást képviseli, azt a barátságot, melyet eddig nem becsült meg; másfelől Emilyvel, a szellemmel való barátsága egyfajta kapocs a túlvilággal, metaszinten pedig a ki nem mondott gondolatok gyűjtőhelye. Ez a két szint inkább csak megkülönböztetésre szolgál, semmilyen módon nincsenek elválasztva, hangsúlyozva a képregényben, azért sem, mert Ányának nincs kimondottan szüksége senkire, jól elvan egyedül, nehezen nyílik meg mások előtt. Emilyvel sem alakul ki szoros kapcsolata, mintha Ánya számára mindennapi dolog lenne, hogy az egyik barátja egy szellem (79).

Már kapcsolatuk elején leszögezi, hogy nem fogja kinyomozni, hogyan halt meg, nem az ő stílusa (38). Később mégis ehhez kell majd folyamodnia. Emily mindenáron segíteni szeretne neki, és csak fokozatosan derül ki, hogy mi is végső célja. A képregény rendkívül jól építkezik, éppen ezért lesz olyan hatásos a zárás és a feloldás is. A rózsaszín tinibuborék kipukkan, hogy aztán egy elgondolkodtató kamasz nézzen szembe felnőtt tükörképével.

Brosgol végig a kamaszkori problémák és a megoldásuk jelentette kettősségen egyensúlyoz. Kissé kicsavart, ahogyan a szellem mindebben szerepet vállal, nem egyértelmű, mi a célja, mi a motivációja. Meg akarja óvni Ányát attól, hogy hibát kövessen el, segíteni akar a lánynak, vagy csak élvezi, hogy újra élhet? Saját álmait akarja ráerőltetni Ányára, amelyek nem teljesültek annak idején? De mi is volt az ő álma: szerelem vagy bosszú? Egy flashback jelenetből nagyjából fény derül Emily

múltjára, de motivációja így sem elég világos. Ányán „keresztül” szeretett volna „élni”, de kissé ködös, hogy miért akarta olyan görcsösen Sean felé terelni őt. Netán a saját szerelmi életét próbálta rávetíteni Ánya életére? Ez talán a saját múltjára reflektál, de ez a szál nem teljesen kiforrott. Helyre akar hozni mindent, és „megadni [Ányának] az életet, ami-re vágyott” (167) – mondja egy helyen Emily, de „amire vágyik, az nem is létezik” (213). A cselekményben tehát vannak buktatók, főleg a szellem története és motivációja nem eléggé lezárt, nem elég hangsúlyos.

A graphic novel műfaja és annak formai jegyei első olvasatra nem tűnnek megfelelőnek ehhez a történethez, jobban illett volna hozzá egy lazán strukturált sorozatmegoldás, rövidebb részekkel, hogy még többet megtudjunk Ányáról, a problémáiról és az élete folytatásáról. Így a fontosabb témák (testképzavar, elfogadás, kulturális különbségek) még több szerepet kaphattak volna. Másrészt talán vontatottá vált volna a szellemmel való kapcsolata. Második olvasatra meggyőztem magam, hogy ez a forma ideális, a képregény pörgős és komplex, bár néhol kissé gyors ütemben halad, talán kapkod is – ennek oka részben a hagyományos panelelrendezés, nincsenek nagyon kirívó oldalak vagy kidolgozott rajzok, nincs sok szöveg. A képregénynek jót tett volna a fejezetekre osztás, ez kissé strukturálta volna a kötetet, időt hagyott volna egy-egy téma befogadásához (főleg, ha részletesebb lett volna), de végeredményben a figyelmet végig leköti ez a több mint 200 oldalas mű.

Fontos még Brosgol színkezeléséről is néhány szót ejteni: a lila összes árnyalata megjelenik a képregényben, mely egyszerre frusztráló és nyugtató hatású. Számos jelentése van a lilának (a királyság színe, hatalmat, luxust sugároz, de nőies és romantikus is, valamint egyensúlyt is jelképez), ezeket a kötet ki is használja, főleg a szellem jelenlétének hangsúlyozására. Emily kontúrja kezdetben nagyon halvány, a történet végére viszont egyre erősebbé válik, majd végleg elszáll, és talán megnyugvást talál.

Vera Brosgol képregénye egy klisékkel átítatott, agyonhasznált eszközökkel telezsúfolt zsánerhez próbál csatlakozni a maga humoros és könnyed módján; mégis képes egy új perspektívát mutatni a tinik nem mindennapi életéről. Az *Ánya kísértete* a legjobb átmenetet képezi a tinifilmektől a szellemhistóriákon át a morális problémáig, igazán beleváló tükörképet mutat.



José Muñoz – Carlos Sampayo

## Billie Holiday

Fordította Bayer Antal

Nero Blanco Comix  
Budapest, 2020

Pinczési Botond

## FEKETE, FEHÉR

Kétségtelen, hogy a 20. század első felének kulturális életében a dzsessz volt az egyik leginspiratívabb tényező. Kiváltképp az Egyesült Államokban, ahol nemcsak a zenei, de az irodalmi (beatnemzedék), képzőművészeti és a kialakulóban lévő hollywoodi művészvilágra is nagy hatást gyakorolt. Innen nézve talán nem is olyan meglepő, hogy egy ikonikus blues- és dzsesszénekesnő életéről szóló történet épp a képregény médiumában manifesztálódik, amely a maga szövegiségében, képiségében és (amennyiben elfogadjuk azt a hermeneutikai hagyományt, mely szerint minden írást legalább annyira hallunk is, mint látunk, akkor) zeneiségében egyaránt képes értelemképző teljesítményre. Azonban a Muñoz–Sampayo szerzőpáros alkotása jóval túlmutat az ismeretterjesztő jellegen. Mondhatni éppen az ismeretterjesztést, egy koherens, valóságos élet elmondhatóságát problematizálja. A következőkben ezt a dilemmát próbáljuk felvázolni a két elbeszélői szöveg elemzése révén.

A történet egyrészt egy újságírói hang által bontakozik ki. A történet szerint a szerzőnek memoárt kell írnia egy New York-i magazin számára. Az újságíró arra hívja fel a figyelmet, hogy a lap olvasói a „burkolt tálaláshoz” (10) vannak hozzászokva, valamint Billie Holiday kapcsán megjegyzi, hogy „A bulvársajtó életének ezekre a vetületeire helyezi a hangsúlyt, nem pedig a zenéjére” (10). Bár nincs egyértelmű jel arra nézvést, hogy milyen típusú magazinnak készül a cikk, minden-

esetre az információgyűjtés során – amely mentén Billie Holiday életének eseményei jelenetездődnek – a droghasználat, a prostitúció, a verbális és testi erőszak világába nyerünk betekintést, így az olvasó újból „csak” a Holiday-mítosz életeseményeivel szembesülhet. A mítoszt tehát nem lehet kivonni a művek értelmezése alól, a tragikus életrajz nemigen engedi megszólalni a képregényben a zenét. Ráadásul a burkolt tálalás valóban tetten érhető, mivel Muñoz és Sampayo kötete nem újságcikként olvasható, hanem az íródás folyamatából mesél, ezért az átfogalmazás, csúsztatás, burkolás tapasztalatában részesít („Az első szenvedély gyorsan hozta maga után a többi”; [12] „élete utolsó éveiben hangjában megmutatkozott az alkohol romboló hatása.” [12]), amit még a szövegkép kettős jelölési rendszere is tovább bonyolít. Tehát az újságírói szólalm egyrészt magáért az elbeszélésért, másrészt a történet fogyaszthatóvá, eladhatóvá, storyként működővé tételéért, harmadrészt a jelenetekre adott – helyenként szájbarágós – reakciókért is felelős.

Ezzel szemben a másik elbeszélői hang Billie Holiday túlvilágról való visszaemlékezését rögzíti. A képregény eleje inverz invokációként működik, ahol a múzsa megszólítása annak megszólalásával esik egybe, vagyis az előadó önmagát szólítja fel a történet megéneklésére, mely mitizáló gesztus Billie Holidayt azok közé emeli, akik a földi életük hőstetteivel gondoskodtak halhatatlanságukról. Azonban erre rácaffolva lép be a már elemzett újságírói hang, méghozzá a következőképpen: „Billie Holiday... miért ilyen későn szóltak? Én meg még azt sem tudom, hogy ki az” (7). A narrációban tehát a két szólalm ütköztetése által keletkezik feszültség, hiszen bár Billie Holiday a dzsessz megkerülhetetlen művészeként reprezentálódik egyfelől, napjaink dzsesszvilágát azonban (így a Holiday-féle zenét is) hanyatló szubkultúráként viszi színre a képregény. Ráadásul a műben a hanyatlás nem csak arra vonatkozik, hogy a dzsessz vesztett a népszerűségéből. A történet ugyanis olyan összefüggéstelen jelenetekre fragmentálódik (ezáltal nincs semmiféle fejlődésíve), amely a műfajt éltető fogyasztók amorálisáról, bűnösségéről tanúskodik, tehát Billie Holiday művészete, sőt élete annak esik áldozatul, hogy az őt körülvevő Amerika alkalmatlan egy fekete bőrű nő alkotásait az esztétikai tapasztalat befogadói horizontjában részesíteni, a művészt és művészetét megbecsülni. Az amorális korrajzra ráerősít, hogy a képregény a kor filmes világára jellemző módon a noir stílusában mesél. A dohányfüsttől homályos szobák, a sikátorüvöltések, a ballonkabátba bújtatott Colt, a kalapok alól kikandikáló szúrós tekintetek bűnnel teli, maszkulin világa ez. Ha a képregényt

a noir felől olvassuk, akkor egy gyilkosság utáni nyomozást mesél el, ahogy az újságíró ezt ki is nyilvánítja: „Áldozatul esett... Hogy is halt meg?” (12) Így tulajdonképpen minden jelenet egy olyan számvetés, amelyben a főhősnőt körülvevő világ megpróbáltatásai nevezhetők meg a halál okaként. Ekképpen egy fekete-fehér logikát követő betekintést kapunk az énekesnő életébe, ahol Billie Holiday mint csak énekelni akaró művész, mint jószívű nő, mint megerőszkolt prostituált, mint a rendőri razzia rendszeres áldozata, mint meghurcolt színes bőrű jelenik meg, aki a kor és a társadalom áldozata lett. Bár ez az olvasat nagyon leegyszerűsítő képet adhat (ami nagyjából lefedi a képregény narratológiai teljesítményét), a grafika, a nyelvezet és a zenei elemek interferenciája valamelyest árnyalja a történetet.

Az egyik jelenetben például Billie Holiday egy öngyilkossági kísérlet és egy pénzért végrehajtott nemi aktus után a heroinhoz nyúl. Ebben a részben kérdésként merülhet fel, hogy a nyelv figurális teljesítménye mennyiben működhet valóban figurálisan egy képregény esetében, és ha igen, akkor milyen módosítást hajt végre a narráción? Továbbá, hogy mindez milyen életvilágbéli tételekkel szolgálhat? A narkotikum megnevezésének beszédaktusában egy eufemizmussal él a szöveg („Nagyon hamar megismerkedett a fehér halál adta gyönyörrel...” [11]), míg a képen egy megfeszített könyökhajlat felé közeledő fecskendő láthatunk. Ez esetben a szer nem pontos megnevezése nem implikálja a referencia valamiféle elhomályosítását, hiszen az nagyon is megjelenik a képen, így a kontextus megfosztja a beszédaktust annak eufemizáló jellegétől. A kép és a szöveg ebben az esetben egyrészt arról ad számot, hogy az elbeszélő ismeri azt a névcserén alapuló, a kábítószeres alakját, valamilyen hatását kiemelő droggkultúra nyelvét, amibe éppen bevezet, tehát egy hitelesítő gesztussal él. Másrészt egy életről való visszaemlékezés esetében az, hogy a nyelv teljesítőképessége a referencializálásra korlátozódik, azzal a narratív következménnyel jár, hogy az emlékezés nem képes a „valóságábrázolásoktól” elszakadni, például a heroin okozta látomás, egy másik életről való álmodozás vagy akár a zene tapasztalatában részesíteni a befogadót. Harmadrészt ne feledjük, hogy itt egy önmaga halálának körülményeiről számot adni képes szöveget olvassunk, így az elemzett részlet előretalásként hat, hiszen a történet végén, az életmentésre irányuló kórházi beavatkozás során a következő hangzik el: „Hogy néznek ki a vénái!” (47) Ez pedig egyfajta értelmezési lehetőséget kínál fel a halál okára. Különösen szignifikáns, hogy a „fehér halál” kifejezés egyszerre konnotálja a drogot gyilkosságra alkalmas

szerként, és nevezi meg a heroin por állagú színe által a fehér bőrű embertársakat gyilkosként. Utóbbi a grafikus megalkotottság is színre viszi a képregényben, hiszen a fekete-fehér grafika nemcsak a noir stílus megidézésében érdekelt, hanem a rasszista hangsúlyokat is felerősíti. A képregény beszédaktusairól általában elmondható, hogy a fehérek gyakran illetik sértő, rasszra utaló jelölésekkel a tőlük eltérő bőrszínű embertársaikat, a feketék esetében például gyakran élnek a „néger”, „nigger” megnevezésekkel. Fontos megjegyeznünk, hogy a névtől mint az individualitás jelölőjétől való megfosztottság mechanizmusa gyakran nehezen felismerhetővé teszi a karaktereket, ráadásul mintha Jose Muñoz rajzoló is törekedett volna a mellékszereplők beazonosíthatóságának megnehezítésére, ezzel bevonva a bőrszín alapú megkülönböztetés stratégiájába az olvasót. Igaz, ez a kettős elbeszélői szólam és a jelenetezéstechnika miatt inkább zavaróan hat. Például napjaink idősikjában az újságíró egyik idős munkatársa nagyon hasonlóan van megrajzolva, mint a Billie Holidayt prostituáltként futtató Rufus nevezetű figura, kettejük azonosságára való utalást azonban nemigen találni, ha csak azt nem számítjuk annak, hogy előbbi ismeri, dúdolja az énekesnő dalait.

A dalokat kizárólag ilyesfajta, tehát szituációteremtő módon használja a képregény, így tovább erősítve az életrajzi vonalat a zene-élmény tényleges közvetítése helyett. A legszemléletesebb példa erre Billie Holiday és Lester Young színre vitt közös koncertje. Az ő együttműködésüket a zenetörténet kétségkívül nagy hatásúként tartja számon, hiszen ezáltal Holiday nemcsak az első nő, de az első dzsesszénekes lett, akinek a zenéjében különösen nagy hangsúlyt kapott a „cool” tenorsaxofon, ami a későbbiekben észrevehetően befolyásolta a műfaj hangzásvilágát. A képregényben viszont mindez nem jelenik meg, hiszen Lester a címszereplő egyetlen barátjaként artikulálódik, akit szintén tönkretesz a diszkriminatív társadalmi működés a bőrszíne és az állítólagos homoszexualitása miatt. Holiday és Lester utolsó közös fellépése után a férfi meghal, ezt követően pedig a képregényben Holiday kinézete is megváltozik, az arca például felpuffad. Ezután már csak egyetlen dalt énekel halott barátjának, majd a kórházi ágyában látjuk. Így – a nyomozási történetbe beágyazva – Lester halála szintén megnevezhető az énekesnő halálának egyik okaként.

Összességében elmondható, hogy a *Billie Holiday* a művész azon életeseményeit mutatja be, amelyek felélesztik a befogadás beleélő jelleget, és túlzóan rájátszanak az olvasó empátia- és toleranciaképességére.

Bár izgalmas kísérletnek ígérkezik a kettős narrátori diszpozíció, hiszen komolyan problematizálja egy élet elmondhatóságát, a képregény mégis mintha abban lenne inkább érdekelt, hogy a Holiday-zenék életrajz felőli megértését segítse a korrajz és az énekesnő szenvedéstörténetének ismertetése által. Azonban érdemes felhívni a figyelmet, hogy a klasszikussá vált művek klasszikus mivolta a relevancia időtlen megtartásában rejlik, ilyenformán Billie Holiday zenéi nemigen szorulnak magyarázatra, ráadásul a napjaink Amerikájában zajló közéleti események még mindig relevánssá, aktuálissá teszik például a *Strange Fruit* című dalt, még ha ez utóbbi figyelembevétele nem is kérhető számon egy eredetileg 1991-ben megjelent képregény esetében. Így a mű egyértelműen legszuggesztívabb pontja a képregény végén található úgynevezett *Jazz Sessions*, amely szövegdoboz nélküli grafikák a „halhatatlanok” zenéinek közvetítésére tett atmoszférikus kísérletekként olvastatják magukat. José Muñoz és Carlos Sampayo alkotása mindenképpen kedvcsinálóként hat a zenék meghallgatásához, azonban egyáltalán nem biztos, hogy többet tudunk meg ebből a képregényből az elnyomásról, a rasszizmusról, a barátságról, a szerelemről, az ember(i)ségről, mint Billie Holiday dalainak meghallgatását követően.