



Nincs okunk panaszra: bár a hazai képregénykiadás még csak most jön ismét lendületbe, máris jó pár klasszikus látott napvilágot magyarul. Hugo Pratt *Velencei meséje*¹, Frank Miller *Sin City*-történetei, Scott McCloud *A képregény felfedezése* című munkája, Marjane Satrapi *Persepolis*a vagy Art Spiegelman holokauszt-memoárja, a *Maus* talán a legelismertebbek – és még folytathatnánk a sort, igaz, már nem túl hosszan. A magyarul is olvasható kiemelkedő művek közé tartozik a Paul Karasik író és David Mazzucchelli rajzoló által készített *Tükörváros* is. Ám két dolog élesen elkülöníti a fentiekől: az előbb felsoroltak egytől egyig szerzői művek (ráadásul az alkotójuk minden esetben egyedül jegyzi őket), valamint mindegyik természetes megjelenési formája a képregény. A *Tükörváros* azonban nem, ez ugyanis adaptáció: Paul Auster *New York trilógiájának* nyitódarabjából, az *Üvegváros*ból készült (angol címük meg is egyezik: *City of Glass*). Az, hogy ennek ellenére a huszadik század száz legfontosabb képregénye közé választotta a Comics Journal, azt jelzi, hogy nem csak adaptációként, hanem önálló műként is megállja a helyét.

Art Spiegelman először egy új képregény-forgatókönyv megírására kérte fel Austert, ám az író nem vállalkozott erre, helyette egyik műve adaptálását javasolta. Így esett a választás első regényére, az 1985-ben megjelent *Üvegváros*ra. Auster azonban a szövegek megírását sem vállalta magára: vélhetően tisztában volt vele, hogy a képregény formanyelvének ismerete nélkül a projekt akár el is hasalhatna (mindeközben mégis kacsintgatót egy másik médium felé: 1993-tól kezdve több film forgatókönyvét is jegyzi, egyebek mellett a kritikailag is elismert *Füstét*). A feladatot végül Paul Karasik, Spiegelman egyik tanítványa kapta. Karasik láthatóan jól ismeri a képregény működését, és ügyesen formálta képregénnyé a vizuális adaptációra első pillantásra (sőt másodikra is) alkalmatlannak tűnő regényt.

A rajzoló, David Mazzucchelli ekkor már elismert művészenek számított, hiszen ő rajzolta a Frank Miller által jegyzett, a Batman-mítoszt újragondoló *Az első évet*. Mikor megtalálta a felkérés, már jó ideje szakított a mainstream (szuperhős-) képregényekkel, amelynek realista ábrázolást használó főszereplője eleve nem állt túl közel a szívéhez. Az első év rajzai is némiképp leegyszerűsítettek, stilizáltak, főként ahhoz képest, hogy a trend ekkor (azaz az 1980-as évek második felében) éppen az ellenkező irányba, a realisztikus ábrázolásmód felé mutatott. A *Tükörváros*ban, illetve a *Fekete-Fehér Képregényantológia* ötödik számában megjelent *Stop the hair nude* című rövid képregényében már némileg absztraktabb képi világot használ.

A *Tükörváros* végül 1994-ben, a Spiegelman által szerkesztett *Neon Lit* sorozat nyitódarabjaként jelent meg, amely a tervek szerint nagyvárosi, komor hangulatú krimiket mutatott volna be, ám mindössze három kötet került az olvasók elé. A magyar változat nem ez, hanem a 2004-ben megjelent második kiadás alapján készült. Mielőtt azonban görcső alá vennénk, ejtsünk pár szót Auster eredetijéről.



Paul Auster *Üvegvárosa* posztmodern detektívregény vagy antidetektív-történet – jobb híján érjük be ezekkel a meghatározásokkal, annak ellenére, hogy e címkék nem egészen fedik a valóságot. A történet bonyolítása kezdetben krimire vall, és a történet is jó ideig a zsáner keretei között mozog. A főhőst, Daniel Quinnt összekeverik egy Paul Auster nevű magán-detektívvel. Azt a megbízást kapja, hogy védje meg Peter Stillmant annak édesapjától, az idősebb Peter Stillmantól, aki korábban egy minden külső ingertől elzárt, sötét szobában tartotta fiát, azzal áztatva magát, hogy a gyermek így majd Isten nyelvén fog megszólalni. A nyelvész emiatt börtönbe zárták, és tizenhárom év után épp most szabadul. Quinn feladata szemmel tartani az öreget, és megóvni a fiút. Azonban éppen a krimi műfaj lényege, a lezárás, a rejtély megoldása hiányzik: a detektívregény szintjén Quinn nem boldogul a Stillman-üggyel. Az eset és a nyomozás csak alibi a szerző számára, hogy élénk tárja, miként vergődik főhőse az általa felöltött személyiségek bonyolult hálójában. Quinn a regényben számtalan személyiségbe bújik bele: egyrészt ő William Wilson krimiíró, emel-

lett olykor Max Workként, saját regényei fiktív alakjaként jelenik meg, és persze ő lesz Paul Auster magán-detektív is, de álcaként a nem létező Henry Darkként, valamint az ifjabb Peter Stillmanként is mutatkozik. Az író Paul Austerrel való találkozásától fogva már a nem létező ügyet hajszoló Don Quijoteként tekint rá az olvasó, bár ezt a szerepet nem a főhős ölti magára, hanem a szerző osztja ki rá. Nem véletlenül írja Hegyi Pál, hogy az *Üvegváros* „skizofrén” szöveg². Egy idő után Quinn számára is csak ürüggyé válik a megfigyelés, hogy megszabadulhasson „a rendszerszerűség valamennyi ideológiájától”. Elkezd levedleni eleve felcserélhető személyiségeit és pusztítani önazonosságát³.

Emellett az ügy fokozatos ellehetetlenülésével párhuzamosan a valóság leírhatóságának kételye kerül egyre inkább a mű középpontjába. A nyelvész Peter Stillman szerint a szavak és a velük leírt tárgyak eltávolodtak egymástól. „A név levált a tárgyról”⁴, és ahhoz, hogy rátaláljunk Isten nyelvére, újra összhangba kell hoznunk a szavakat az általuk leírt dolgokkal. Az olvasó a keresés során azonban mindössze a világ megismerhetőségének lehetetlenségével szembesül.

A regény sokrétűsége miatt attól függően, hogy mely elemeket találjuk benne fontosnak, kaphatunk: egy, az eredeti bonyolaltnál is nagyobb rejtéllyel végződő detektív-történetet; egy önreflexív, életrajzi elemekkel telítődött, identitásproblémákkal foglalkozó regényt; egy, a valóság megismerhetetlenségét hirdető esszét; illetve az örület, az utcára kerülés és az önpusztítás anatómiáját. Ez a középpont nélküli regény ugyanis mindez egyszerre. Auster szándékolt többértelműsége miatt az olvasónak erőfeszítéseket kell tennie, hogy összeálljon a történet. És ezen a ponton érdemes visszatérni az adaptációhoz, mert annak legnagyobb érdeme éppen az, hogy egyetlen szálát sem domborít ki vagy mellőz, hanem ugyanazokkal a hangsúlyokkal adja vissza az eredeti művet. „Minden lényeges, a regény középpontja változhat, bárhol lehet, és a regény végéig nem rajzolható köréje kör” – szerepel az *Üvegváros* egyik kulcsmondata némileg sűrítve az adaptációban is⁵. Tegyük hozzá, ez esetben a történet lezárását követően sem.

Ez a hozzáállás idegen lehet számunkra, hiszen a magyar hagyomány mindig is másként viszonyult a feldolgozandó művekhez. A hazai adaptációs képregények az ötvenes évektől kezdve három évtizeden keresztül többnyire Cs. Horváth Tibor forgatókönyvei alapján készültek. Cs. Horváth szinte kivétel nélkül lebutította az eredeti műveket: a több száz oldalas, sok szálon futó regényekből mindössze pár eseményt és történetvonalat emelt ki, és azok köré építette fel az adaptációt. Az ily módon született képregények csupán vázlatai voltak az alapul szolgáló alkotásoknak, azok összetettségét Cs. Horváth meg sem próbálta visszaadni. Az utóbbi években viszont hazánkban is történt változás ezen a téren: a Korcsmáros Pál-féle Rejtő-képregények bővített újrakiadásai például igyekeznek minél hívebben visszatükrözni az alapul szolgáló regényeket.

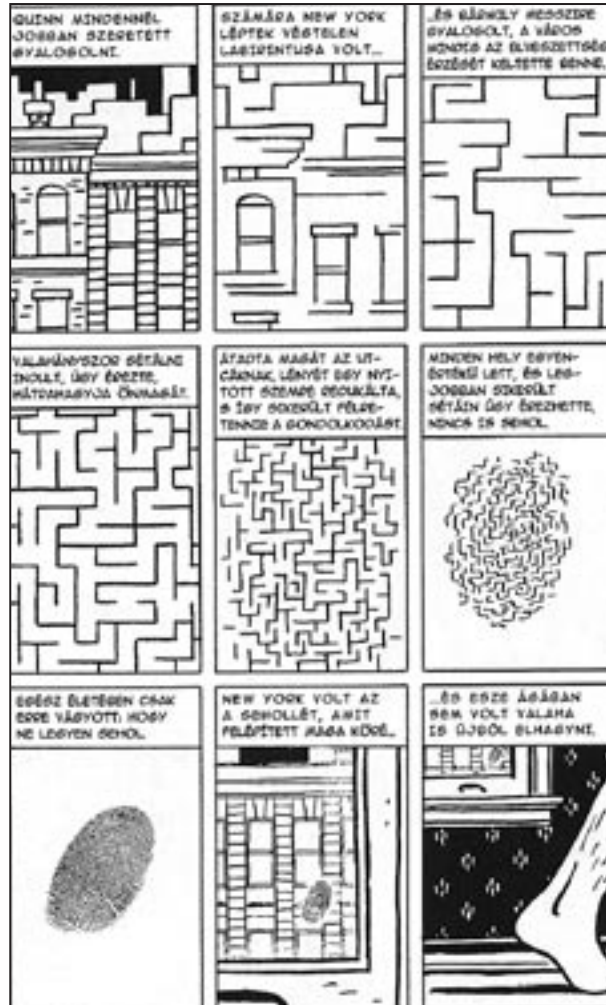
² Hegyi, 1999, 80.

³ Hegyi, 1999, 81.

⁴ Auster, 2004, 57.

⁵ Karasik–Mazzucchelli, 2006, 7.

¹ Ez a kötet némileg kilóg a sorból, ugyanis még 1996-ban jelent meg.



beszélés hatásos eszköze lehet, mert a rajzfigurák különös érzékkel irányítják figyelmünket egy adott gondolatra⁶. „A képregény a hagyományos valóságú ábrázolással a külső, a rajzfigurával pedig a belső világ ábrázolására törekszik.”⁷ Ezért is bírja el a Mazzucchelli-féle stilizált vizuális alap az *Üvegváros* gondolatgazdag, többretegű szövegét. A *Tükörváros* így rajzstílusa alapján is jól illeszkedik a bevezetőben említett, a fősodortól távolabb eső, különböző mértékben stilizált fekete-fehér rajzokat használó képregények közé, mint a *Veneczi mese*, a *Sin City*, a *Persepolis* vagy a *Maus*.

A képregény olvasását elősegítik a Mazzucchelli által használt egyszerű, téglalap formájú panelekkel operáló, háromszor hármas osztású oldalak. A panelfelosztás börtönrácsokra emlékeztet (nem véletlenül: az adaptációban is szerepel egy erre hajazó vizuális ötlet). Amíg Daniel Quinn az „ügy rabja” (a 60. oldal pontos ábrázolása az itt használt kifejezésnek), addig fennmarad ez az elrendezés, ám ahogy a főhős elkezd levedleni egykori énjét, úgy bomlik fel a hagyományos panelfelosztás is, és lesz egyre zaklatottabb a szerkesztés. Az utolsó oldalakon, ahol Quinn a szemünk láttára kopik ki a világból, az olvasó a lapok szélein túlnyújtózkodó panelek révén a végtelenbe nyúló időtlen tér érzetével szembesül.

Ez csak egy a képregényben használt vizuális ötletek tömkelegéből. Viszont jól példázta, miért működik ilyen jól a *Tükörváros*: a képek révén több helyütt új részletekkel, illetve rétegekkel bővül a szöveg. Precíz, okosan mérlegelt, átgondolt adaptáció. Sőt, egy olyan jelzöt is megkockáztatnék, amivel sokan talán nem értenek egyet: akadémikus. Miért? Mert itt-ott szinte már olyan érzésünk támadhat, mintha Karasik a forgatókönyv írásakor a(z Amerikában egy évvel korábban megjelent) Scott McCloud-könyvre támaszkodott volna. Ami persze nem baj, mert ha így is van, ügyesen használta az ellesett trükköket, és az, hogy az eredetiségnek híján van, egy adaptáció esetében nem feltétlenül probléma. Paul Auster is azután publikálta a regényt, miután már megjelent az amerikai irodalomtudományban az önreflexió és a metafiktív irodalomelméleti szakirodalma⁸ – amit feltehetően olvasott is.

A *Tükörváros* szövegközpontú: ritkán viszik előre a képek önállóan a történetet, az írott szöveg viszont annál gyakrabban. Ez lehetőséget ad arra, hogy ott, ahol a szöveg kellően egyértelmű, a képek szabadon szárnyalhassanak – és ez egy olyan pont, ahol a képregény elbeszélőrendszere képes többet nyújtani a prózánál. Rengeteg ilyen példát találunk a képregényben. Legalább három atipikus történetmesélési módszer figyelhető meg ezekenél a részeken. Az első a visszaemlékezések, valamint a múltban történt események leírását jellemzi. Mazzucchelli itt elhagyja az enyhén stilizált képi világot, és magasabb fokú ikonikus absztrakcióval ábrázolja a jeleneteket. Néha egészen a piktogramok szintjéig leegyszerűsíti a rajzokat, ezek ugyanis többnyire (de nem minden esetben) kettős hangsúlyú képkockák, ahol a kép és a szó ugyanazt fejezi ki, és a rajzoló ezen eszköz segítségével ad

⁶ McCloud, 2007, 39.

⁷ McCloud, 2007, 49.

⁸ Balcsik-Tamás, 2006, 29.

nagyobb nyomatókat a leírt eseményeknek. A hangsúlyozáson túl viszont nem sokat tesznek hozzá a képek az írott szöveghez.

A második csoport főként az eseménytelen (cselekvésmentes) párbeszédnél érhető tetten. Miközben két karakter beszélgetése zajlik, de kettejük között semmi vizuálisan érdekfeszítő nem történik, a rajzok a regényben nem szereplő eseményeket mesélnek el a dialógussal párhuzamosan: olykor apró mellékszálakat láthatunk, máskor egy jövőbeni eseményt előlegeznek meg. Ilyen részletekkel például Quinn az idősebb Peter Stillmannel, illetve az író Paul Austerrel folytatott beszélgetései során találkozhatunk.

A harmadik csoportba azokat az oldalakat sorolhatjuk, amelyeken Mazzucchelli egy újabb réteget emel az elbeszélésbe. Például összetett gondolatok kifejtésére használja a rendelkezésére álló teret: rögtön a negyedik oldalon, ahol a narráció Quinn és New York viszonyát írja le, a város házait és utcáit láthatjuk, amint fokozatosan Quinn ujjlenyomatává alakulnak át. Az ujjlenyomat-motívum később újra előkerül (egy telefonbeszélgetés során, amelyben Quinn beszámol arról, hogy szem elől tévesztette az idősebb Stillmant), ám ekkor már az ujjnyom változik egy lezárt ajtajú labirintussá. Mazzucchelli sokat tesz hozzá a feldolgozás legtöbbet méltatott részéhez, az ifjabb Stillman monológjához is. A Stillman-fiú a gyermekkorában elszenvedett kísérlet miatt képtelen a helyes szövegformálásra és nehezebbre esik a beszéd. Itt a rajzoló egy ritkán alkalmazott képregényes eszközzel él. Peter kezd el beszélni, de egy idő után a rajzokon különböző jelenetek és tárgyak váltják egymást egyre gyorsuló tempóban, és ezek közt mindössze a folytatódó monológ (annak tartalma, valamint megjelenési formája: a szóbuborék és a betűtípus) biztosítja a kapcsolatot. Ezzel próbálta meg Mazzucchelli vizuálisan is érzékeltetni a zavart elméjű fiú csapongó, zavaros és széteső beszédét. Scott McCloud a képek közti ilyen váltást logikai ugrásnak nevezi, és a legritkábban használt képregényes eszközök közé sorolja, amellyel csak elvétve találkozhatunk⁹.

A *Tükörváros* számos ponton különbözik eredetijétől, de ez, mint láthattuk, inkább csak a próza és a képregény eltérő formanyelvéből adódó különbség, a tartalom tekintetében elhanyagolhatóak az eltérések. A legfőbb hasonlóság a kettő között minden bizonnyal az aktív olvasói magatartás elvárása. A képregény nem enged a regény komplexitásából. Sőt, míg a regényben a lineáris olvasás miatt nehezebben kerülhetik el a részletek a figyelmünket, a képregénynél számos, a képeken megjelenített mozzanat felett könnyen átsiklik a tekintetünk, így több átolvasásra is szükségünk lesz, mire minden egyes mozaikdarab a helyére kerül és valamennyi szimbólumot sikerül feloldanunk – ha egyáltalán.

Sokan féltik a képregényt. A közvélekedés szerint olyan művészeti ág, amely hiába tekint vissza jóval régebbi múltra, mint az elektronikus médiumok, mégis gyermekcipőben jár. Ha egy olyan regényt, mint az *Üvegváros*, járulékos veszteség nélkül lehet visszaadni a képregény eszközeivel, akkor a *Tükörváros* e tévhit egyik legfőbb cáfolata. Egy másik művészeti ágban született, mégis Auster eredetijéhez hasonló értékekkel bír.

⁹ McCloud, 2007, 80–82.

Irodalom:

Árva-Szabó Péter: *Tükörváros*, Buborékhámozó, 2007/3, 8–11.

Balcsik-Tamás Kinga: *Az önreflexivitás narratív stratégiái: Paul Auster regényeiről*, Studia Caroliensia, 2006/2, 21–30.

Auster, Paul: *New York trilógia*. Európa Könyvkiadó, 2004.

Hegy Pál: *Ami Austernek nem zsanere = Szövegek között III.*, JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 1999, 69–81.

Karasik, Paul – Mazzucchelli, David: *Tükörváros*. Míves Céh Kiadó, 2006.

Kertész Sándor: *Comics szocialista ábruhában*, Kertész Nyomda és Kiadó, Nyíregyháza, 2007.

Mazzucchelli, David: *Stop the hair nude = Fekete-fehér Képregényantológia 5*, 2006.

McCloud, Scott: *A képregény felfedezése*. Nyitott Könyvműhely, 2007.

Mihály István (2002): *A detektívtörténet metamorfózisai*, Korunk, 2002/9, 91–98.

Miller, Frank – Mazzucchelli, David: *Batman: Az első év*, Adoc-Semic, 2005.

