

Szupermen és a Gólem

MICHAEL CHABON: *KAVALIER ÉS CLAY BÁMULATOS KALANDJAI*, FORD. SOPRONI ANDRÁS

Nem mindegy, mikor jut el egy könyv Magyarországra. Bizonyára egészen más lett volna az eredetileg 2000-ben megjelent Michael Chabon-regény itthoni fogadtatása, ha az nem két évtizedes késéssel érkezik hozzánk. A hazájában Pulitzer-díjas mű itthoni megkésett kiadása azonban tulajdonképpen valahol logikus, még hozzá két olyan ok miatt, amelyek nem magából a regényből, inkább a hazai irodalmi és kulturális közegből adódnak. Egyrészt, a 2000-es évek első felében az itthoni irodalmi mező a kortárs amerikai prózának elsősorban a posztmodern, illetve a minimalizmusnak a posztmodern felől is olvasható vonulatát tekintette a legfontosabbnak (itt természetesen nem a hazai amerikanistákról, sokkal inkább a „mezei” irodalmárokról, alapvetően magyarországi megjelenésekből, fordításokból tájékozódó olvasókról beszélek), olyan slágerszerzőkkel, mint Paul Auster vagy Bret Easton Ellis – és persze Thomas Pynchon, akinek *Súlyszivárványát* csak 2009-ben, több mint három és fél évtizedes késéssel adták ki. Azóta persze már kissé átrendeződött e kép, a fenti három szerző továbbra is sikeres, de olyan, a posztmodernhez jóval nehezebben kapcsolható írók jelentek meg és arattak itthon sikert, mint Cormac McCarthy vagy Jonathan Franzen – és nem mellesleg már Chabon két későbbi regénye is napvilágot látott, a *Jiddis rendőrök szövetsége* [2012; eredeti kiadás: 2007] és a *Ragyog a hold* [2017; eredeti kiadás: 2016].

Vagyis ha, mondjuk, a 2000-es évek elején vállalkozik valamelyik hazai könyvkiadó a *Kavalier és Clay bámulatos kalandjai* megjelentetésére, valószínűleg egészen más diskurzusban értelmeződött volna. Jó eséllyel a posztmodern és azon belül a történelmi metafikció Linda Hutcheon-i fogalma felől, amely nagyjából ekkortájt virágzott a hazai irodalomban (gondoljunk csak Márton László, Háy János, Darvasi László vagy Láng Zsolt ekkoriban megjelent műveire), és olyan külföldi sztárszerzői voltak, akik közül nem egy azóta szinte teljesen eltűnt a köztudatból (a legjobb példa talán a brit Lawrence Norfolk). Bár Chabon regénye, ahogy a későbbiekben bővebben kitérek rá, akár e műfaji kód felől is olvasható, hiszen tematikusan és írásmódjának számos elemében megfeleltethető a történelmi metafikció jellemzőinek, azonban nem biztos, hogy ez lenne a legtermékenyebb szövegértelmezés.

A másik ok, amiért húsz éve máshogy szólt volna, és talán a nagyközönség körében kisebb érdeklődésre tarthatott volna számot a regény, maga a mű témája. Chabon könyve ugyanis egy 1940-es évekbeli fiktív szuperhősképregény, a *Szabadulóművész* [Escapist] születéséről és karrierjéről szól, illetve még inkább a [szintén kitalált] szerzőpáros, Joe Kavalier és Sam Clay életét és sorsát mutatja be, amely persze összefonódik a korszak amerikai és európai történelmével, valamint az amerikai képregény aranykorával és a médiumot ért 1950-es évekbeli politikai, ideológiai támadásokkal. Talán nem igényel hosszas kommentárt, mi változott az utóbbi időben a magyar képregénykultúrában – pontosabban, hogy tulajdonképpen a magyar képregénykultúra a regény megjelenése utáni időszakban jött létre. Jó pár példája van a képregényes közegben a „túl korán jött” műveknek. Kevesen tudják, hogy a médium nagy klasszikusának, Art Spiegelman (szintén Pulitzer-díjas) *Mausának* első kötete már 1990-ben megjelent magyarul, és gyakorlatilag visszhangtalanul tűnt el a

süllyesztőben a 2000-es évekbeli teljes (és újrarendelt) kiadásig. Vagy hasonló példa Neil Gaiman *Sandman*-je, amely mindössze négy kötetet ért meg itthon, hogy aztán az utóbbi években ismét fantáziát lánsson benne egy kiadó, és végre megjelenesse a teljes sorozatot. Két évtizede nehezen lehetett volna elképzelni, hogy patinás irodalmi lapok kritikái rovatában [például az *Alföld* idei májusi számában] képregény-recenziók is szerepeljenek. Kétségkívül mostanra már itthon is képregénydömping figyelhető meg, amelyhez természetesen a sikeres filmfeldolgozások is nagyban hozzájárultak, és manapság már a legtöbben eltérő alapossággal ugyan, de valamelyest legalább ismerhetik a különböző képregény-univerzumokat és az azokat benépesítő szereplőket. Vagyis a könyv megkésett megjelenését a témája is indokolhatja, hiszen egy olyan korszakot mutat be – az amerikai szuperhősképregények születésének időszakát ábrázolja –, amely önmagában is mitikus, számos legenda és kultikus figura övezi. Persze nem azt állítom, hogy húsz évvel ezelőtt egyáltalán nem működött volna itthon a regény, inkább mást jelentett volna [korábban talán a mű piacképességével szembeni kétely lehetett az egyik ok, amiért egyetlen kiadó sem akarta megjelentetni].

A téma szempontjából még érdekesebb az amerikai képregény erőteljes történelemben ágyazottsága, amelyet a regény minden szinten kihasznál. Bizonyára ismert a korai szuperhősképregények ellenséges viszonya a náci ideológiához, amely nemcsak abban nyilvánult meg, hogy az 1940-es években szinte az összes figurát a propaganda szolgálatába állították, és a korábbi szuperbűnözők helyett németekkel és japánokkal harcoltak [Amerika kapitány első füzetének címlapján magának Adolf Hitlernek ad hatalmas jobbhorgot]. Emellett a szuperhősképregények számos szerzője [például Jerry Siegel, a *Superman* alkotója, Jack Kirby, az *Amerika kapitány* megteremtője vagy Will Eisner, akinek többek között a *The Spirit*et köszönhetjük] zsidó származású volt. E két sajtóság a másik oldalon is erőteljesen hatott, hiszen a náci propaganda a szuperhősképregényeket elkorcsosult, zsidó kulturális termékeknek tekintette. A világháború után sem tűnt el a képregények ideológiai szerepe és megőrzettsége. Egyrészt, a hidegháború idejére változott a szupergonosz, a keleti blokk és főként a Szovjetunió vette át Németország helyét. Másrészt pedig, az 1950-es években az amerikai konzervatív, hidegháborús ideológia is nagy támadást intézett a műfaj ellen: ekkor jelent meg Frederic Wertham pszichiáter híres-hírhedt könyve, a *Seduction of the Innocent* [*Az ártatlan elcsábítása*], amely szerint a képregények beteges, perverz üzeneteket közvetítve rontják meg ártatlan olvasóikat [Batman és Robin viszonyában például egyértelműen egy homoszexuális-pedofil relációt vélt felfedezni].

Chabon könyve több szinten is reflektál a képregények első korszakának fent jelzett társadalmi-politikai vetületére. A történet szerint a Prágából kimenekített zsidó fiatalember, Joe Kavalier és amerikai unokatestvére, Sam Clay találják ki a Szabadulóművész alakját, aki részint Superman koppintása, részben pedig egy másik kelet-európai [konkrétan magyar] zsidó származású amerikai hős, Harry Houdini adta hozzá az ihletet [valamint a prágai zsidó legenda csodás erejű figurája, a Gólem]. A Szabadulóművész megteremtése nemcsak arra szolgál a szerzőpárosnak, hogy ők is meglovagolják a médium sikerét, hanem Joe Kavalier számára eleve politikai tételt bír. A fiatalember ugyanis kezdettől fogva a náccal szemben bevetendő szabadságbajnokként képzei el a szuperhőst, s az első szám címlapjára szinte pontosan ugyanazt a képet rajzolja meg, amelyet a valóságban az említett Amerika kapitány-füzet ábrázol:

a Szabadulóművész hatalmas ökolcsapást mér a legfőbb gonoszra, Adolf Hitlerre. A figurának és alkotóinak háború utáni története is összekapcsolódik a fent említett valós eseményekkel, méghozzá a másik alkotó, Sam Clay révén, aki homoszexualitása miatt többször összetűzésbe kerül a törvénnyel (mivel ez akkoriban bűncselekménynek, perverzióknak számított), és a *Seduction* megjelenése után a szexuális identitásával kapcsolatban is vádakkal kell szembenéznie.

A *Kavaliér és Clay bámulatos kalandjai* tehát történelmi regényként is kategorizálható, hiszen az 1940-es és '50-es évek világát idézi meg, fikatív szereplői mellett valódi történelmi figurákat is mozgósít (a fiatal emberek például vendégek egy Salvador Dalí házában rendezett összejövetelen, ahol maga Joe menti meg a művészt egy balszerencsés balesettől, később pedig Orson Wellesszel együtt nézik meg *Az aranypolgárt* a díszbemutatón). Sőt, bizonyos elemeiben akár a klasszikus történelmi regény műfaji kategóriáiba is beleférhet. Figurái többé-kevésbé tipikus karakterek, Joe és Sam az első és többedik generációs feltörekvő alsó-középosztálybeli emigráns zsidóság képviselői, akik kisebbségi létükben is tipikusan leképezik a korszak bizonyos társadalmi rétegeit és életformáit: a Prágából elmenekült Joe családjának sorsában ott az európai zsidóság tragédiája, Sam pedig homoszexualitása révén kénytelen elszenvadni az akkori előítéleteket és a cseppet sem liberális hatósági bánásmódot. Képregényük története pedig jól mutatja a médium két évtizedes sorsát: az aranykor sikerét, a figurák politikai beágyazottságát és az 1950-es évek mccarthysta, konzervatív támadásai után a műfaj hanyatlását. Mi több, a Szabadulóművész alakja egyszerre reprezentál több valós képregényvonulatot is. Mint utaltam rá, első korszakában leginkább a politikai, náciellenes szuperhős-képregényekhez kapcsolódik, később azonban némiképp átalakul. A regény szerint ugyanis Orson Welles filmje, *Az aranypolgár* erős hatást gyakorol a szerzőpárosra, akik Welles filmje nyomán kísérletezni kezdtek saját médiumuk narratív lehetőségeivel – e részben pedig egyértelműen felismerhető Will Eisner művészete, aki a *The Spirit*-sorozat formai-narratív világában vitt végbe hasonló innovációkat (Eisnert egyébként gyakran nevezték „a képregény Orson Wellesének”).

A könyv azonban akár a történelmi metafikció vonulatához is sorolható lenne – már csak azért is, mert a fogalmat megalapozó mű, Linda Hutcheon 1988-as *Poetics of Postmodernism* című könyve igen tág lehetőségmezőt teremtett a terminus használatához, a *Száz év magánytól A rózsá nevéig* át a *Flaubert papagájáig* sok minden belefért. Tulajdonképpen Chabon is sok olyan játékot eljátszik, amelyeket már láthatunk az utóbbi fél évszázad megannyi híres történelemábrázoló regényében: a valós, történelmi események összemosódnak a fikcionális elemekkel, szétválaszthatóságuk megkérdőjeleződik, történelmi szempontból lokálisnak tűnő témát dolgoz fel, a mikrovilág jelenségei egy szintre kerülnek a „nagy” történésekkel, valamint a mű egy kitalált műalkotás alaposan dokumentált, filológizáló, jegyzetekkel ellátott „rekonstrukcióját” nyújtja.

A szöveg egyik legfőbb trükkje azonban az, hogy bár a történelmi regény mindkét vonulatát (tehát a klasszikust és a posztmodernt is) megidézi, felhasználja, tulajdonképpen egyikbe sem illeszthető be, pontosabban nem úgy működik, mint ezek. Egyrészt nem egy korszak ábrázolását tűzi ki céljául, nagyjából felvillantja ugyan a képregény-történetet, az 1940-es, '50-es évek világát, de a korszakábrázolást saját fikciós szabály-

rendszerének és céljainak rendeli alá. Ahogy bármennyire is felhasznál metafikciós és posztmodern eljárásokat, nem a történelemre való rákérdezés, a bevett ábrázolási minták megkérdőjelezése vagy a reprezentációval való játék a tét. Vagyis *nem* valamiféle, a szuperhős-képregények születését és a korszak New York-i kulturális közegét bemutató történelmi, társadalmi regényt kapunk, Kavalier és Clay története *nem* arra szolgál, hogy rajtuk keresztül betekintést nyerjünk a korszak miliójébe – de arra sem, hogy a korszak- és történelemábrázolás lehetősége problematizálódjon vagy ironizálódjon.

A könyv sajátos műfaji és diskurzuskavalkádot alkot, rengeteg sémát, zsánert megidéz és egymás mellett szerepeltet, olyanokat is, amelyek első pillantásra nem kompatibilisek egymással. Joe és Sam sorsa először tipikus amerikai sikertörténetnek tűnik: a két szegény sorsú, ám tehetséges fiatalember ragyogó karriert fut be, és meggazdagszik. A korszak ábrázolásában (ahogy ezt a kötet angolszász kritikája gyakran kiemelte) érezhető némi nosztalgikusság is, főleg a mű első felében. Mindezt ellenpontozza az európai zsidóság sorsának felvillantása, amelyet a regény nagyon finoman adagol, magát a holokausztot csak a háttérben érzékelhetjük – Joe életének legfőbb tragédiája, öccse halála is csak közvetetten kapcsolódik hozzá, ugyanis az utasszállító hajót, amelyen sok gyermeket menekítenének Európából az USA-ba, megtorpedozza egy német tengeralattjáró. Háborús jelenet is van, bár nem egészen úgy, ahogy esetleg várnánk: öccse halála után Joe a „képregényharcot” kevésnek érezve bevonul katonának, ám nem az európai hadszíntérre, és még csak nem is Ázsiába, hanem egy antarktisi bázisra kerül, ahol egy furcsa akció végén egyetlen háborús „teljesítményként” szinte véletlenül megöl egy teljesen ártalmatlan német kutatót. A nosztalgikus múltábrázolást és a karrierregény-vonulatot szintén erősen ellenpontozza Sam figurájának homoszexualitása, szerelme egy feltörekvő színésszel és lelepleződéjük. Pontosabban Sam ekkor még nem lepleződik le, ugyanis a történet szerint egy feljelentés nyomán FBI-osok rajtaütnek azon a házon, ahol több homoszexuális pár megszállt, és Sam csak azért kerül el a letartóztatást, mert szexuális szolgáltatást nyújt az egyik ügynöknek. Ezután dönt úgy, hogy titkolja szexuális hajlamait, és megpróbál tisztességes családi életet élni, amelyből furcsa reláció lesz Joe barátnőjével: összeházasodnak, sajátjukként nevelik fel Joe gyermekét, majd a férfi visszatérése után sajátos háromszögkapcsolat alakul ki közöttük.

Ezekhez az alapvetően a realista, társadalmi, karrier- stb. regénykódokat mozgósító történetelemekhez két másik is társul: finoman, szinte csak utalásként megjelenik egy mágikus realizisztikus vonulat a prágai jelenetekben, a Gólem figurájával, ami a történet szerint még mindig létezik, és ebbe rejtőzve sikerül Joe-nak elmenekülnie a náci megszállta városból. Talán nem túl távoli ezzel az írásmóddal összekapcsolni a regény stílusát, alapvetően felstilizált nyelvezetét, amelyet igen szépen ad vissza Soproni András fordítása. E stílus látszólag szembenáll a főtémával, a képregény világával, amely szintén igen konkrétan megjelenik, hiszen maga a Szabadulóművész története is bekerül a regénybe, még hozzá többféleképpen is. Egyrészt a figura és a különféle egyéb képregényalakok megszületését leíró fejezeteket időnként megszakítják a képregények narratíváját bemutató szakaszok, a történetbe beleíródik a szuperhős saját narratív világa. Nemcsak olyan módon, hogy egymásra játszik a való élet és a képregény-narratíva, megtudjuk, hogyan születnek az egyes hősök, és például a Szabadulóművész melletti legfontosabb figura, Holdpille (Lula Moth)

alakja hogyan kapcsolódik össze Joe szerelmével (és Sam későbbi feleségével), Rosa Saksszal. Külön fejezetek mutatják be a figurák képregénytörténetét, vagyis a szerzőpáros által létrehozott narratív szint is megjelenik a regényben – méghozzá ugyanabban a nyelvi, stilisztikai regiszterben, mint a főtörténet. Emellett némi ironikus metaleptikus játékkal a való életben is feltűnik egy önjelölt szupergonosz, a Szabotőr. E gonosztevő a valóságban egy Amerikában élő náci, Carl Ebeling, aki összetűzésbe keveredik Joe Kavalierrel, majd ezután némiképp összemosva a való világot a képregénnyel, botcsinálta gonosztevéként igyekszik (sikertelenül) elpusztítani Joe-t és a képregényt. Az is szembetűnő, hogy maga a könyv címe is olyan, mintha egy korabeli képregény vagy ponyva lenne: az eredeti cím, *Amazing Adventures*, több popkulturális referenciával is bírhat. Vonatkozhat az 1920-as években útjára indult legendás science fiction magazinra, az *Amazing Stories*ra, valamint több olyan, a Marvel által a képregény ezüstkorában kiadott képregénymagazinra, amelyek mindegyike az *Amazing Adventures* címet viselte. Mi több, ahogy a regény egyik kritikus, Irmtraud Huber megjegyzi, akár saját realizmusának gyökereire is emlékeztethet, hiszen az írásmód klasszikus előképei gyakorta kaptak hasonló címeket – például Daniel Defoe híres könyve eredetileg a *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* címet viselte [Irmtraud Huber: *Literature after Postmodernism. Reconstructive Fantasies*. Palgrave Macmillan, 2014, 163].

Talán e fenti rövid felsorolás is érzékelteti, hogy a regényben egészen különböző műfaji-írásmódbeli regiszterek keverednek, ám ezek nem ellenpontoszák, ironizálják vagy kérdőjelezik meg egymást, hanem – s talán ez a mű legfőbb titka – igen jól megférnek együtt, sőt kifejezetten erősítik az összhatást. A könyv alapvetően egy kulcsmotívum és -metafora köré szerveződik, és ennek a különböző jelentéseit játssza ki. Ez pedig a menekülés, a szabadulás annak sokféle konnotációjával [szökés, szabadság, eszéképizmus stb.] együtt. Minden fontosabb szereplő menekül valami elől: Joe előbb Prágából, majd saját szökésével járó büntudatától igyekszik megszabadulni azzal, hogy mindenáron Amerikába próbálja hozatni öccsét, majd annak halála után szerelmétől és munkájától elszakadva akar részt venni a háborúban, később pedig afféle titkos árnyékfiguraként (és az általa teremtett alakkal, a Szabadulóművésszel félig-meddig azonosulva) ismerkedik meg és barátkozik össze a fiával. Sam apja emléke és saját szexuális identitása elől menekül, valamint folyamatosan igyekszik megszabadulni képregényíró énjétől és megírni élete főművét, a nagy regényt. Utóbbi, soha el nem készülő szöveg címe, az *Amerikai csalódás* (*American Disillusionment*) éppen saját életük karriertörténet-narratívájára, az „amerikai álmom” beteljesülésére reflektál, maga a szöveg pedig mintha a *Kavalier* és *Clay* műfaji kavalkádjára rímelve, vagy annak tükördarabja lenne. Egy helyütt ugyanis az elbeszélő a következőket írja Sam soha el nem készülő regényéről: „...időről időre alakot változtatott: volt keserű komédia, aztán Hemingway-szerű sztoikus tragédia, kőkemény társadalomanatómia-lecke John O’Hara módjára, és csupasz öklű, városi *Huckleberry Finn*” [Kindle verzió, 83%]. Az *Amerikai csalódás* tehát akár magára a regényre is vonatkoztatható, amelyben a realista-társadalmi vonulat mellett ott van a Mark Twain-i stílus is [főleg a mű első részében, a két unokatestvér és a hozzájuk csapódó többi képregényrajzoló kalandjainak leírásában].

A menekülés motívuma természetesen a leglátványosabban a fiktív képregényhős, a Szabadulóművész figurájában, valamint a hozzá kapcsolódó képregénykultúra

eszképista jellegében mutatkozik meg. Maga a Szabadulóművész szintén különböző elemekből van összerakva, a regény egyik jelenetében az alkotók így próbálják bemutatni és eladni újonnan kitalált figurájukat egy magazin tulajdonosának: „egy emberfeletti szabadulóművész. Semmiféle bilincs nem marad meg rajta. Semmiféle zár nem áll ellen neki. Azért jött, hogy megmentse azokat, akik a zsarnokság és az igazságtalanság láncában sínylődnék. Houdini, de van benne valami Robin Hoodból és egy csipetnyi Albert Schweitzerből” [Kindle verzió, 23%]. Mint látható, a superhősben is több figura és több diskurzus keveredik. Ráadásul kettőt itt ki is hagytak a bemutatásból, ám a történetből világosan kiderülnek, melyek ezek. Az egyik a prágai Gólem [a Szabadulóművész első vázlata még egyértelműen a Gólemre emlékeztetett], amelyet egyrészt hajdan a zsidók megszabadítására hoztak létre, másrészt pedig, ahogy korábban már említettem, e figurába bújva jut ki Joe a nácik megszállta Prágából. A másik pedig Samhez kapcsolódik, ugyanis a figura és háttértörténete megalkotásához a fiatal ember és apja, a családot elhagyó és erőművészként tevékenykedő Alphonse von Clay, művésznevén az Óriásmolekula [Mighty Molecule] szolgált ihletül. Mi több, a Szabadulóművész képregénybeli alteregójának, a való életben gyengének és nyomoróknak tűnő Tom Mayflowernek a karakterében mindkét szerző élete benne van. Ráadásul a név két utalást is tartalmaz: egyfelől az említett Huckleberry Finn barátjára, Tom Sawyerre, másfelől pedig egy másik hajdani szabadulásra: hiszen a Mayflower nevű hajón érkeztek a 17. században a hazájukból távozó puritánok Amerikába [ráadásul Joe öccsét, akinek hajóját elsüllyeszti, Thomasnak hívják].

Vagyis a Szabadulóművész-képregény többszörösen is magában hordozza a menekülés és a szabadság különböző konnotációit. Joe kezdetben a rajzolt képeken keresztül éli ki a nácikkal szembeni gyűlöletét, még az USA hadba lépése előtt vívja saját „magánháborúját”. Persze a korszakban a képregény tipikus popkulturális termék volt, amelynek eszképzimuszára is többször reflektál az elbeszélő: ahogy a szerencsétlen, örök vesztes Clark Kent titokban Superman, vagy, ahogy a nyomorék Tom Mayflower valójában a Szabadulóművész, úgy e képregények megannyi szegény vagy középosztálybeli kölyök titkos vágyait testesíthették meg. A regény szerencsére nem esik bele valamiféle „dicső múlt iránti nosztalgia” vagy a fantázia-világ felsőbbrendűségét hirdető kissé primitív romantizálás csapdájába. Tényleg van benne egy a képregények világa iránti „hommage”-jelleg, és az amerikai olvasók esetében minden bizonnyal sokkal-sokkal jobban működik, mint számunkra, akik bármennyire is belekóstolhattunk az utóbbi években a képregénykultúrába, azt a fél évszázadnál is hosszabb lemaradást és kultúrába ágyazottságot valószínűleg sohasem fogjuk tudni bepótolni. Persze közben egy percig sem állítja, hogy az „aranykor” superhősképregényei valódi műalkotások lettek volna, nem stilizálja fel e műveket. Helyette olyan önmagában álló világot teremt, ahol a képregények, a popkulturális narratívák, a történelmi események és a korszakábrázolás, a zsidó hagyomány és a mitológia elemei stb. együttműködve hozzák létre a regényvilágot, s a látszólag össze nem illő elemek mégis erősítik egymást. Mindenki menekül vagy menekülni próbál e regényvilágban, e szökések többnyire sikertelenek, kavalkádjuk mégis létrehoz egy sajátos, a kudarcba fulladt eszképzimusokat továbbvivő regényesztétikát.

Ez ráadásul nem ér véget a könyvvel, a Szabadulóművész figurája ugyanis a későbbiekben képregényként élt tovább. Apró adalék, de talán nem lényegtelen, és

jól mutatja a regény működés módját, kulturális hatását, hogy néhány évvel később képregényben is megjelent a figura, előbb antológiaként, majd 2006-ban *Michael Chabon's The Escapist* címmel külön képregényt kapott. A kötetet a többszörös Will Eisner-díjas Brian K. Vaughan írta, aki a magyar közönség számára is ismert lehet, hiszen a *Saga*, illetve az *Y: Az utolsó férfi* című képregénysorozatai itthon is napvilágot láttak. A mű nemcsak tisztelgés Chabon könyve előtt és a főfigura képregényes továbbgondolása, hanem többszörös játék, némiképp a *Kavalier és Clay* nyomán. A kötet Bevezetőjét maga Chabon írta, és inkább egy önálló novella, mint a képregény előhangja: története szerint Sam Clay 1986-ban egy képregényfesztiválon a mellékhelyiséget keresve véletlenül bent ragad egy szobában, majd kétségbeesett dörömbölésére egy fiú szabadítja ki, aki maga is a záruk mestere. A történet végén a fiú neve is kiderül: Brian K. Vaughan – ráadásul neve középső betűje egy hajdani legendás bűvészre, Harry Kellarra utal [akit Houdini saját nagy elődjének tekintett, a Harry nevet is az ő tiszteletére vette fel]. E novella egyébként a *Kavalier és Clay* későbbi, 2012-es kiadásának függelékében több másik, az eredeti történet univerzumát továbbszövő elbeszéléssel együtt újra megjelent *Crossover* címmel. Talán nem kell hosszan magyarázni a cím által konnotált utalást, hiszen a „crossover” azt a képregényekben és populáris filmekben gyakorta felhasznált megoldást jelenti, amikor különböző történetek, univerzumok szereplői ugyanabban a világban tűnnek fel [például Superman és Batman vagy manapság a Marvel-univerzum filmes crossoverjei]. Ráadásul maga a képregény sok tekintetben megismétli a Chabon-mű történetének bizonyos narratív elemeit: főszereplője egy zsidó fiatalember, aki szülei halála után két társával különös szerelmi háromszöveget alkotva megveszi a hajdani legendás Kavalier–Clay-képregénysorozat jogait, és folytatják a Szabadulóművész történetét. A képregény is több síkon játszódik: a főszereplő élettörténete, az új Szabadulóművész-sorozat létrehozásának históriája, valamint a szuperhős – természetesen az alkotó életével mélyen összefonódó – narratívája keveredik benne össze [Dark House Books, 2006, második kiadás: 2017].

A képregényválogat és a hozzá kapcsolódó novella nemcsak sajátos univerzummá tágítja a regényt [ahogy ezt a műfaj aranykorától napjainkig a szuperhősös képregénysorozatok is tették], de ugyanazt a játékot játssza el, amit a mű – talán sűrítettebben, viszont annál kevésbé innovatívan és sokrétűen. Valóság és fikció, realitás és a menekülés szabadsága, műfajok és formák kavalkádja mosódik benne egybe. A *Kavalier és Clay* bátor kísérlet, hogy a 21. század elején egyszerre legyen [poszt]modern és realista, történelmi és fikcionális, valóságábrázoló és eszképipista, újraírja és egyszersmind megalkossa egy médium keletkezés mítoszát. A szöveg talán időnként megbicsaklik, néha picit túllírt, láthatóan élvezi saját sokféleségét és monumentalitását, diskurzus-kavalkádja nem egyformán működőképes [például a személytelen elbeszélő „tudományos”, történelmi szólama, a történethez kapcsolódó lábjegyzetek „tényanyaga” véleményem szerint kissé mesterkéltné, nem kap elég hangsúlyt ahhoz, hogy a többi narratív szállal és műfajjal egyenrangúan működhesse]. Mindezzel együtt maga a regény is „eszképipista”, olvastatja magát, amelyhez, újra kiemelném, a fordítás is nagyban hozzájárul. Személyes élmény, de az eszképipizmus és a mitológiaalkotás szempontjából talán érdekes lehet: miután letettem a könyvet, kedvem támadt a „klasszikus” képregények elolvasásához, az aranykor alaposabb

megismeréséhez. Még akkor is, ha tudtam, Chabonnál érdekesebbek ezek a majd' nyolcvan éves művek, mint amilyenek valójában – vagy legalábbis amilyenek nyolcvan év távlatából látszanak.

Nehéz belegondolni, mi lett volna, ha a 2000-es évek elején kapjuk meg a könyvet. Bevallom, hozzám tizenvalahány éve jutott el először, egy kollégám ajánlotta, semmit sem tudtam Chabonról és a könyvről, amikor belevágtam. Tetszett, de kicsit furcsa volt, nem igazán tudtam hova tenni – talán azért sem, mert én magam is másféle regényeket olvastam akkortájt, kedvenc történelmi metafikcióimmal összevetve valahogy nem találtam rajta fogást. Most újraolvasva sokkal fontosabb regénynek gondolom, mint amilyenek akkor tűnt. Persze még véletlenül sem szeretném a hazai irodalomértést összekeverni a saját nézőpontommal, akkori és mai érdeklődésem különbségével. Mindenesetre szerencsére megjelent, és egy újabb jó és jelentős világirodalmi mű magyar fordításával lettünk gazdagabbak. [21. Század Kiadó]

KISANTAL TAMÁS

Pőreség és hajlékonyság

ALI SMITH: *HOGY LEHETNÉL MINDKETTŐ*, FORD. MESTERHÁZI MÓNIKA

Egy halott quattrocento festő felfelé zuhan „mint egy / hal ahogy a szájába akadt horoggal húzzák / már ha egy halat ki lehetne halászni egy / 6 láb vastag téglafalon át” [11.], és egy múzeumban találja magát. Akár így is kezdődhet Ali Smith *Hogy lehetnél mindkettő* című regénye. Ha így kezdődik, akkor a kigyózó szabadvers pár oldal után prózába csap át, és Francesco [sokszor Francescho] del Cossa reneszánsz festő egy fiúhoz kötve találja magát egy múzeumban. A fiú, akiről később kiderül, hogy egy George [Georgia] nevű lány, épp az ő képét nézi. A bravúros, testi érzetekkel teli nyitány ellenére del Cossa észrevétlen, testetlen jelenlét marad, aki George-hoz kötve, az ő életét figyelve saját, folyamatosan kitisztuló emlékeibe merül, és többé-kevésbé kronologikusan végiggondolja az életét.

Ha nem így kezdődik a regény, akkor egy halott nő, George anyja kérdésével kezdődik, egy emlékkal, a gyász másik oldaláról. Minden emlék jelen idejű. Az anyja azt kéri, képzelje el azt az erkölcsi dilemmát, hogy művész, festő, aki több pénzt kér a munkájáért, mint a többiek. A festő, akiről szó van, Francesco del Cossa, akinek ferrari freskójához, a Palazzo Schifanoia felé autóznak éppen. A harmadik személyű, sokat tudó, de nem mindenről beszélő elbeszélő George-ot kíséri, aki az anyja halálával próbál megbirkózni, szerelmes lesz, elvarratlan kérdéseire keres választ. Folyamatosan az anyja halála előtti év eseményeihez tér vissza gondolatban, különösen a ferrarai utazáshoz. A gyászfolyamat egyik fontos eleme lesz az, ahogyan George egyre többet igyekszik megtudni del Cossáról, és ezáltal megtanulja befogadni az egyetlen, Londonban kiállított képét.

A könyv azért kezdődhet akár így, akár úgy, mert két első részből áll: két különböző verzióban kerül forgalomba, de a borítójuk azonos, így esetleges, hogy olva-