

BRIAN K. VAUGHAN – FIONA STAPLES: SAGA

Apa, anya, űrháború



SZÉP ESZTER

VAUGHAN A HETVENES ÉVEKBE SZÜLETETT KÉPREGÉNYÍRÓI NEMZEDÉK TAGJAKÉNT KÖVETI AZ ALAN MOORE ÉS NEIL GAIMAN ÁLTAL KITAPOSOBT ÖSVÉNYT.

Amerikai képregénydíjból már nem sok férhet Brian K. Vaughan polcára: tizennégy Eisner-díjjal, ugyanennyi Harvey-díjjal, és 2013-ban kapott Hugo-díjjal az egyik legsikeresebb képregényíró napjainkban. Elismeréséhez egyfelől írói ötletei, megoldásai vagy alkotótársaival való aktív együttműködése járult és járul hozzá, másrészt a Vaughan által írt képregények megszületése elképzelhetetlen az amerikai képregényipar kétezres évekbeli alakulása és a korábbi írógenerációk munkája nélkül.

A Vaughan mellett Matt Fraction (*Sex Criminals*, *Hawkeye*), Marjorie Liu (*Monstress*), Joe Hill (*Locke & Key*), Robert Kirkman (*The Walking Dead*) nevével fémjelezhető, hetvenes években született generáció írói (és természetesen a sorozatok elkészítéséhez társukul szegődő rajzolók) karrierje ellentmond annak a leegyszerűsítő szembeállításnak, amely ellentétet tételez fel a fordista módszerrel, szigorú határidőkkel, csapatban készülő folytatásos szuperhőstörténetek és

az önéletrajzi-filozofikus alternatív képregénykiadás (a skála a magánkiadású füzetektől a Fantagraphics és a Drawn & Quarterly kiadóig terjed) között. Vaughan és társai egyaránt írnak történeteket a szuperhősös főszór számára, és készítenek a hősiesség toposzait más oldalról megközelítő folytatásos történeteket az Image és a Vertigo részére. Zsánerképregényekben a szerzőiség más regisztereit használják, mint a hetvenes évekből eredeztethető amerikai underground örökösei, például a Hernandez testvérek, Daniel Clowes, Adrian Tomine (és a listát a végtelenségig lehetne folytatni). Az X-men sorozatok, Amerika kapitány füzetek, vagy Pókember kalandjainak íróiként a Vaughan-generáció tagjai sikeresen maradnak talpon a képregényiparban és alakítják ki egyéni profiljukat cselekményközpontú zsánersorozataikkal.

Vaughan olyan sorozatokba írt epizódokat, mint a *Batman*, a *Zöld Lámpás*, az *X-men* vagy a *Mocsárlény*, miközben a DC Vertigónál sikeres címeket indított. Ilyen az *Ex Machina* (rajzolta Tony Harris, 2004-2010), az *Y, az utolsó férfi* (rajzolta Pia Guerra, 2002-2008), és a *Pride of Baghdad* (rajzolta Niko Henrichon,

„Folyamatos reflexió tárgyát képezi”

(Brian K. Vaughan-Fiona Staples: Saga)



2006). Ezzel párhuzamosan kezdte díjazott sorozatait az Image Comics-nál, a *Sagát* (rajzolja Fiona Staples, 2012-) és a *Paper Girls*-t (rajzolja Cliff Chiang, 2015-). Az *Y-ért* rajongó producerek meghívták a *Lost* tévésorozatba először story editornak, majd írónak (2007-2009). Vaughan jelenléte a kortárs képregénykultúrában nem pusztán visszhangozza a nyolcvanas évekbeli írók karrierjét, de betetőzni is látszik azt: mintha most érne be az az évtizedes alkotói és sokszor jogi küzdelem, amelyet Jack Kirbytól kezdve (sőt még korábban is) a képregényalkotók vívtak.

A BRIT INVÁZIÓ ÉS AZ IMAGE COMICS

Az úgynevezett „brit invázió” tagjai, Alan Moore, Neil Gaiman, Grant Morrison és mások, ma már képregényírói legendának számítanak. Moore, Gaiman és Morrison szintén írtak a fősodornak és alkottak a képregénygyáraknak. Munkájuk nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a szuperhősös képregénytörténetek profilváltáson átesve a kiskamaszok helyett a felnőtteket célozzák meg. Emellett Moore és Gaiman, a DC Vertigónak és Karen Berger szerkesztőnek köszönhetően saját történetvilágokat alkottak meg, amelyekben utaltak a szuperhősökre és kalandjaikra, de a cselekmény logikáját és fő kérdéseit már nem azok határozták meg. Moore *Mocsárlény*-sorozata vagy Gaiman *Sandman*-sorozata nem csak a további Vertigo-kiadványok (*V mint vérbosszú*, *Hellblazer*, *100 Bullets*, *Preacher*) számára készítették elő a talajt, hanem tágabb értelemben a képregényes történetmondás megújítóinak tekinthetők.

A „brit invázió” szerzői nagyrészt a fordista képregénygyárak keretein belül újították meg a képregény médiumát, vagy ha ezek a keretek szűknek bizonyultak, kicsi magánkiadóknál publikálták. Idővel azonban Gaiman elfordult a képregényektől és szépiróként folytatta karrierjét. Moore szintén közeledett az irodalom, valamint a színház felé. Az irodalomban kívülállónak számít utalások szövevényéből álló ezernél is több oldalas, mitologizáló regényével, a *Jerusalemmel*. A képregények terén pedig kompromisszumok nélkül meséli lovecrafti és misztikus témákat feldolgozó történeteit a független Avatar Pressnél: a díjak azonban elmaradnak.

Az, hogy a DC Vertigo szellemiségéből táplálkozva 1992-ben megalakult az Image Comics, nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a hetvenes években született képregényírói generáció kevesebb kompromisszummal tud alkotni. Az Image-nél felgyülemlett kreativitás titka az, hogy az alkotók megtartják a jogokat, és nagyobb beleszólásuk van saját sorozatuk alakításába, mint a DC-nél vagy a Marvelnél. Ugyanakkor

a füzetek kiszámítható rendszerességgel jelennek meg, részeseülnek a marketing-kampányok pozitív hozadékából, és a terjesztéssel is profi csapat foglalkozik. Az Image legsikeresebb sorozatait, például a tizenkét Eisner-díjat begyűjtő, jelenleg kreatív feltöltődés céljából szünetet tartó *Sagát*, gyakorlatilag egy pár fős csapat készíti, a történetek meseszövésebe és vizuális megjelenítésébe pedig senki sem szól bele.

„Testet öltött szubverzió”

(Brian K. Vaughan-Fiona Staples: *Saga*)



POLITIKA ÉS METASZÓLAMOK

Vaughan kedvezőbb körülmények között dolgozik ugyan, mint a brit invázió írói, de sorozataiban hasonló írói szemléletet képvisel. E hasonlóság három fontos tényezője: a politikai és társadalmi témák a képregények cselekményének fontos elemét képviselik; egy metaszólam folyamatosan reflektál az olvasásra és a történetmesélésre; a képregény médiuma és anyagszerűsége (legyen az papír vagy bitek folyama) szintén folyamatos reflexió tárgyát képezi.

Az egyik legfontosabb kapcsolat, ami Vaughant Moore-hoz köti, történeteinek politikai jellege. Moore *From Hell*-je a hatalomról, a *V mint vérbeszű* a diktatúráról, a *Mocsárlény* egyes epizódjai pedig a toxikus környezetszennyezésről beszélnek. Vaughan pedig a szeptember 11-i terrortámadás Amerikáját analizálja az *Ex Machina* sorozatban, amelyben egy gépekkel kommunikálni képes szuperhős lesz New York polgármestere. A *Pride of Baghdad* című minisorozat (DC Vertigo) főszereplője négy oroszlán, akik Bagdad 2003-as amerikai bombázása után megszöknek az állatkertből. A *Saga* pedig úgy mesél az érdekből fenntartott (intergalaktikus) háborúról és a rasszizmusról, hogy közben érinti a szexuálpolitikai viták valamennyi témáját: a szexuális aktusok ábrázolása miatt az olvasók kezébe ajánlják, és felbukkan még meleg újságírópáros, egy prostitúcióra és szexrabszolgaságra szakosodott, de titokban gyerekprostitúciótól sem visszariadó bolygó, Sextillion, valamint ennek részben paródiájaként egy abortusz bolygó. A cselekmény mozzanatait pedig időről időre megszakítják a fegyverhasználat és az erőszak mint eszköz jogosságáról szóló elmélgedések, amelyek tétje a karakter aktuális helyzetétől függően óriási is lehet.

A *Saga* története családi konfliktusként indul: az időben és térben végtelen háborúban ellentétes oldalon álló felek, sőt fajok képviselői, Alana és Marko találják egymásra, és hamarosan gyerekük születik. A konfliktus azonnal politikaivá alakul, amikor kiderül, hogy az új család és az általuk képviselt békeeszmény a háborús felek politikai érdekeit sérti, és ezért egy csapásra minden fél likvidálni

szereplőket. Vaughan elmondása szerint a *Saga*ban saját szülővé válásról és annak kihívásairól szeretett volna mesélni, ám a gyerekevelős sztorik senkit sem érdekelnek, ezért kénytelen volt a fantasztikum eszközeivel tálni, milyen bonyolult is szülnének lenni. Minden fantasztikum, például varázsló népek, űrkütyüs népek, szellemek, fából készült űrhajó, luxusvilla űrhajó ellenére a *Saga*ban a hatalomhoz való viszony alakítja a cselekményt. A hatalomért folytatott harc miatt szerveződnek át a karakterek párosai és hármasai, a legszövevényesebb felállásokat produkálva: a középpontban álló család tagjai hol összefognak, hol egymás ellen harcolnak; az őket üldöző dühös volt menyasszony és bérgyilkos hol bosszút forral, hol egyenesen Marko segítségét kéri; a családot szintén üldöző száműzött robotherceg (egyesen a robotkirályság uralkodói családjából) egyszerűen az ifjú apával találja magát szövetségben.

A *Saga*-beli szülők nem kívánatosak, mert egy végtelen háborúban átlátanak annak rendszerszintű hazugságain, és egyszerűen kilépnek a fennálló hatalmi rendből. Láadásuknak azonban nem csak ideológiai vonatkozása van, hanem biológiai is: megszületik a gyerek, akinek nem lett volna szabad világra jönnie. Egyrészt, mert mindenki úgy hitte, a két harcban álló nép biológiailag képtelen közös utódot létrehozni, másrészt pedig az egész egymás ellen uszító háborús életérzés értelmetlen, ha van lehetőség közös útra. (Igen vitatható írói döntés, főleg a modern, szexuális erőszakot eszközként használó háborúk ismeretében az, hogy a történet szerint a kis Hazel születése előtt még nem született a két fajnak közös utódja.) Mivel az ideológia hajlamos kisajátítani a biológiát (eldönti, ki alacsonyabb rendű, ki übermensch), Alana és Marko gyereke a testet öltött szubverzió.

Ákár csak a nyolcvanas évek írói számára, Vaughannak is fontos az, hogy történeteiben az olvasásra, egy papírközpontú kulturális örökségre, és a könyvekkel, képregényekkel való foglalatosságra reflektáljon. Talán nem véletlen, hogy Moore, Gaiman, Vaughan sokat beszélnek Shakespeare dramaturgiájáról és konfliktus-építéséről: Gaimannél Shakespeare

szereplőként is feltűnik, Vaughan pedig gyakran Shakespeare-i lendülettel kaszabol. Míg Moore *Watchmen* tartalmazza egy olyan képregénynek az oldalait is, amelyet az egyik karakter olvas (ahogy a *Szentivánéji álom* tartalmaz egy egész színdarabot), addig a *Saga* cselekményének kiindulópontja egyetlen könyv, G. Oswald Heist *Éjszakai köd* című regénye. Ez a szerelmi történet (amelynek nagyon színes címlapján ölelkező pár látható) olyan rebellis politikai nézőpontot kínál olvasói számára, amelyből fölfeslik az emberemlékezet óta tartó háborús szembenállás szemfényvesztésének szövedéke.

A harmadik fontos téma, amely közös Vaughan képregényeiben és a „brit invázió” műveiben, a képregény médiumhoz kötöttségének hangsúlyozása. Moore rendre elhatárolódik az általa írt képregényekből készült filmektől. Vaughan és Staples belefoglalták az Image-dzsel kötött szerződésükbe, hogy a *Saga*ból nem készülhet film, mivel a történet elmesélésére olyan eszközöket használnak, amelyek csak képregényként működnek hatékonyan. A képregény médiumspecifikus jegyeinek hangsúlyozása nem jelenti azt, hogy Vaughan ne kalandozhatna el más médiumok felé is: a *Lost* forgatókönyvírójaként a televíziózásba is beletanult, a médiumokat azonban – némileg ellentmondva a Henry Jenkins által leírt konvergencia-kultúra jelenségnek – nem tekinti átjárhatónak. Nem írt a *Lost*-ból képregényt, nem lett a *Y, az utolsó férfitől* sorozat (legalább is egyelőre).

Természetesen Vaughan nem a korábbi írógenerációk epigonja. Az általa írt képregények egyedi módon mesélnek egyedi történeteket. A *Paper Girls* a nyolcvanas évek anyagi kultúrájának és a hétköznapi tárgyakkal (ipod, hokiütő, napilap) egyszerre több idősíkból állít emléket. Igen érdekes a *Saga* retrospektív narrációs technikája, amellyel Vaughan különböző helyszíneken játszódó történet-szálakat egymás variációinak állít be. Vaughan és a mai sikeres képregényírók nem csak követik nyolcvanas években aktívvá váló nagy generáció által kijelölt utat, a képregény-universzum eddig ismeretlen lehetőségeit is felfedezik. •