

WINSOR MCCAY: LITTLE NEMO

Legendás álmok a hőskorból


 Képregény-legendák

RUSZNYÁK CSABA

A KIS NEMO AZ ÁLOMVILÁGBELI SLUMBERLAND KIRÁLYA KÉRÉSÉRE INDUL EL A VARÁZSLATOS BIRODALMON ÁT, HOGY A HERCEGNŐ JÁTSZÓPAJTÁSA LEGYEN.

1 955-ös dokumentumfilmjében, a rajzfilmek hajnaláról szóló *The Story of the Animated Drawing*ban Walt Disney az első, kezdetleges próbálkozások mellett (Charles-Émile Reynaud és J. Stuart Blackton művei) kiemelte Winsor McCayt, az 1914-es *Gertie the Dinosaur* alkotóját. Bár a népszerű tévhit ellenében nem ez volt az első igazi animációs film (maga McCay is legalább kettőt készített korábban), mégis ez fektette le annak modern alapjait, mind a technikai kivitelezés módszereit (az egyes rajzok közti folyamatosság biztosítása), mind a képek minőségét és hitelességét (súly és gravitáció figyelembevétele) illetően. Négy évvel később McCay elkészítette a világ első animációs dokumentumfilmjét is: a *The Sinking of the Lusitania* a címbeli brit óceánjáró első világháború alatti elsüllyesztéséről szólt. Mire Disney dokumentumfilmje elkészült, McCay bő húsz éve halott volt, és kezdett feledésbe merülni a munkássága. Különösen igaz ez az életműve gerincét képező képregényekre, melyek pedig még a rajzfilmjeinél is jelentősebbek – ami beszédes, tekintve, hogy az animáció területén maga Disney jelölte meg őt legnagyobb elődjének és mesterének.

Winsor McCay két főműve a *Dream of the Rarebit Fiend* (1904-1925) és a *Little Nemo in Slumberland* (1905-1927). Mindkettőnek az álom a fő témája, és mindkettő epizódjai rendre az álmodó (a kis Nemo, illetve a *Rarebit Fiend* esetében az aktuális főszereplő)

ébredésével végződnek, még fontosabb közös vonásuk pedig az, hogy az álmot, legyen akár jó vagy rossz, hétköznapi eseményként ábrázolják, mely az álmodó pszichéjében gyökeredzik, és szoros szálakkal kötődik az ébrenlét világához. Mivel 1899-ben jelent meg Freud *Álomfejtés* című paradigmaváltó munkája, mely évezredes babonákból és miszticizmusból vezette át az álmokat a tudomány területére, nagy a kísértés, hogy McCay két említett sorozatára ennek egyik kulturális következményeként tekintsünk, csakhogy ez az irány téves. Az *Álomfejtés* eredetileg mindössze 600 példányszámban jelent meg Ausztriában, és szinte senki sem ismerte a német akadémiai körökön kívül, az angol fordítás pedig csak 1913-ban látott napvilágot, amikor a *Rarebit Fiend* már kilenc, a *Little Nemo* pedig nyolc éve futott óriási sikerrel. Vagyis McCay anélkül érzett rá kora kialakulóban lévő tudományos trendjére, a tudatalatti szerepére, a vágyak és szorongások kivetülésére, hogy akár hallott volna e trend legmeghatározóbb alakjáról és munkájáról. Ez legalább olyan jól példázza gazdag képzelőerejét, mint a rajzai maguk.

Az 1866-os születésű McCay inspirációi valójában profánabbak. A film és a képregény kora előtt a vásári látványosságok és mutatványok, az ún. vaudeville-ek és dime museumok gondoskodtak a tömeg olcsó szórakoztatásáról viaszfigurákkal, táncsal és énekekkel, vadállatokkal, akrobatikával,

emberi deformációkkal, színpadi illúziókkal. McCay ezekben figyelt fel a valóság manipulálásnak vizuális trükkjeire, valamint a bizarr, az abszurd és a groteszk vonzerejére. És nem csupán nézőként: művészi pályája kezdetén ún. *freak show*-khoz, deformált emberek közszemlére tevő műsorokhoz készített reklámplakátokat (ez az időszak több későbbi képregényében is visszaköszön: főszereplői olykor különös, deformált alakok közt találják magukat, olykor ők maguk torzulnak el). 1898-ra már újságokba és magazinokba (pl. *Life*) készített egyre realiztikusabb és aprólékosabb illusztrációkat, innen pedig egyenes út vezetett a képregényhez, mely a századfordulón hatalmasat robbant Amerikában, és mindent megváltoztatott.

Richard F. Outcault *The Yellow Kidje* (korábbi címén *Hogan's Alley*) Joseph Pulitzer *New York Worldjében* debütált 1895-ben. A sárga pólót viselő kopasz, excentrikus, vaszkos szlengben beszélő, hasonlóan különöcs gyerekfigurákkal körülvett utcakölyök rövid időn belül óriási népszerűsége tette szert, és pár hónap után már a lap vasárnapi különszámában jelent meg színesben, teljes oldalon. A 20. század elejére az újságok megteltek a képregények virgonc, komisz gyerek-karakterével (pl. *The Katzenjammer Kids*), akik folyton borsot törtek környezetük orra alá, a színes vasárnapi képregény-melléklet pedig a lapok egyik legpoptensebb példányszámnövelő eszközévé vált. Pulitzer és legfőbb vetélytársa, William Randolph Hearst, akik az olvasókért vívott háborújuk során életre hívták a szenzációhajhász „sárga újságírást”, az alsóbb társadalmi rétegeket, a bevándorlókat és a munkásosztályt célozták meg, így a képregényeik is harsány, energikus, nem ritkán profán humorral operáltak. McCay viszont a New York-i újságscéna harmadik nagy alakjához, James Gordon Bennett Jr.-hoz igazolt le, akinek *New York Heraldja* a kulturálisan műveltebb és tehetősebb középosztálynak szólt – és ez meg is látszott a művein.

McCay első jelentősebb képregénye a *Little Sammy Sneeze* (1904-1906) volt, melynek kisfiú címszereplőjére a legalkalmatlanabb pillanatokban törnek rá elsöprő erejű tüsszentésrohamai. A képsorok tematikailag és formailag is ugyanazt a sablont követik: a két sor három-három paneljének első négy paneljén Sammy

arca egyre jobban eltorzul a tüsszentés közeledtével, az ötödiken elszabadul a pokol, a hatodikon a következményeket látjuk. Sammy olykor csak egy gyertyát tüsszent el (egy pince sötétjében), máskor azonban egy egész boltot dönt romba pusztító légfuvallatával. Vagyis bizonyos szempontból Sammy is illik a képregények akkori bajkeverő kölykeinek sorába, ám ő a szegénynegyedek kaotikus sikátorai helyett már elegáns polgári körökben mozog (ahogy később Nemo is), és nem szándékosan okoz kalamajkát: tüsszentése váratlanul, kontrollálhatatlanul tör rá. McCay egy másik karaktere, a Henrietta nevű kislány (*The Story of Hungry Henrietta*, 1905: a 20. század elejének egyik ritka női

főszereplője, aki az akkoriban szigorúan statikus korú képregényhősökkel ellentétben folyamatosan öregedett) kényszeres evéssel reagál a gyerekek viszontagságaira, ha pedig nem kap azonnal enni, hisztériázásba kezd. (Sammy és Henrietta találkoztak is egymással előbbi egyik 1905-ös képsorában, a képregények történetének egyik első *crossover*ében.)

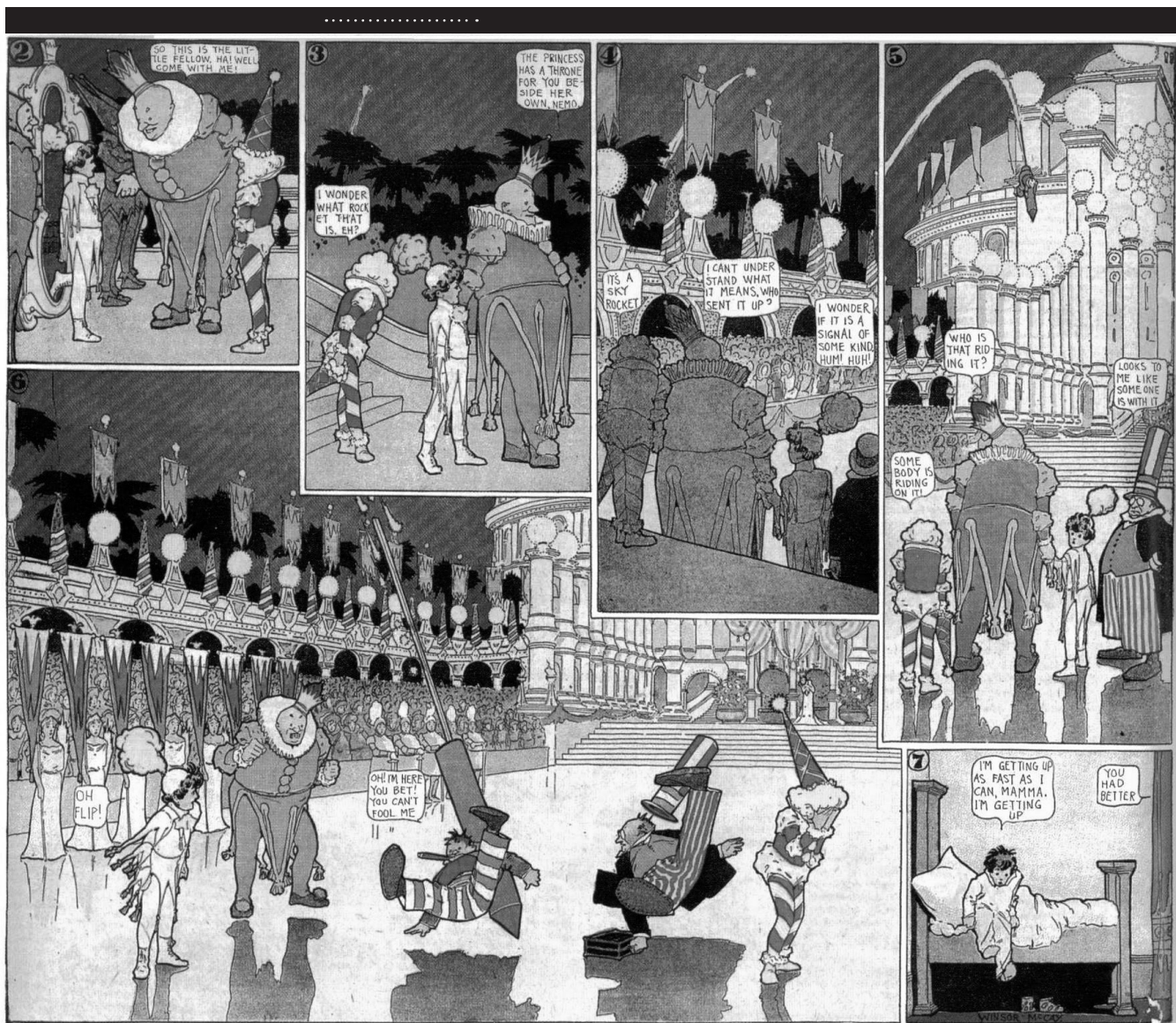
Az ugyanazon szituációra variációkat kínáló komikum mögötti pszichológia (a tüsszögés és evés leküzdhetetlen kényszere) idővel hangúlyosabb és sötétebb tényezővé vált McCay műveiben (ebben alighanem szerepe volt annak, hogy fivére, Arthur mentális betegséggel küszködött, és 1898-tól

egészen 1946-os haláláig elmeegógyintézetben élt). Az *A Pilgrim's Progress by Mister Bunion* (1905-1909) főhőse megszállottan igyekszik megszabadulni az élet bajait és aggodalmait jelképező fekete akatatkájától, mely azonban, bármit tegyen is vele (eladja, elhajtja, felgyújtja stb.), valamilyen furcsa véletlen folytán, akár kifejezetten abszurd módon mégis mindig visszakerül hozzá. *A Dream of the Rarebit Fiend* állandó eleme szerint pedig a főszereplőnek azért vannak bizarr rémálmai, mert lefekvés előtt minden józan belátása ellenére sem tudott ellenállni egy gyomrot alaposan megfekvő walesi sajtos pirítósnak (*rarebit*).

Az esti újságban megjelenő *Dream of the Rarebit Fiend* abszolút egyedülállóan számított: ez volt az első

„Egzisztencialista szorongásokra játszik rá”

(Winsor McCay: Little Nemo in Slumberland)



kifejezetten felnőtteknek szóló képregény, és (leszámítva McCay saját *A Pilgrim's Progressét*) jó ideig nem is született másik, tekintve, hogy az underground szcéna 60-as évekbeli előretöréséig általában véve gyerekek, tinédzserek voltak a célközönség. A *Rarebit Fiend*nek nem volt főszereplője vagy akár visszatérő karaktere, minden képsorában másvalaki szenvedte el az aktuális rémálomot – nő, férfi, gyerek, öreg, szegény, gazdag. A változatos, de szabályos struktúrájú oldalak első panelje többnyire még földhözragadt, közönséges situációt ábrázol, mely azonban a második paneltől eszkalálódik, hogy a sztori végére tort üljön a groteszk és a szürrealizmus. McCay hétköznapi félelmekre (élve eltemetés, ágy alatti mumus), egzisztenciális szorongásokra (szeretteink titokban megvetnek minket) játszott rá, társadalmi státusszal kapcsolatos gőgöt és diszfunkcionális házastársi kapcsolatot gúnyolt ki sötét humorral, mesteri grafikai kivitelezésben. Máskor a képregény formanyelvével kísérletezett, a negyedik falat bontogatta (a főszereplőt a rajzoló lecsöpögő tintafoltjai törlik ki a létezésből, esetleg véletlenül felgyújtja a lapot, amelyre rajzolták, és azzal együtt elég), vagy akár saját magát tette meg főszereplőnek, amint éppen a képregényt rajzolja. Ez a fajta kísérletezés és dekonstrukció különösen figyelemreméltó egy olyan médium keretei között, amely akkoriban még gyerekcípjében sem járt, inkább csak a kiságyban óbégatott. És McCay ugyanezekkel az eszközökkel és invenciózus hévvel fogott bele magnum opusába, a *Little Nemo in Slumberland*be is.

A *Little Nemo* 1905. október 15-én startolt el Bennett *New York Herald*-jának vasárnapi mellékletében – heti egy teljes, színes oldalon, lényegében a *Rarebit Fiend* családbarát verziójaként. Főhőse, a kis Nemo, akit McCay a fiáról mintázott, az álomvilágbeli Slumberland királya, Morpheus kérésére indul el a varázslatos birodalmon át, hogy a hercegnő játszópajtása legyen. McCay képzelete a legelső képsortól kezdve meglóduzott: Nemo paripaháton vágtat a csillagok között, gigantikus gombok erdejében bókászlik, Téalapó rénszarvas vontatta hintóján száguld a város fölött, óriások tartotta, imbolygó hídon kel át, erdei nimfákkal beszél-

get. Ám mindig felriad valami miatt az álomból (vadállatok üldözik, lezuhan stb.), így a következő héten újra útnak kell indulnia. Nemo csak hónapok után érkezik meg Slumberland kapujához, ahol aztán az irigy, zöldarcú Flip próbálja rendre felébreszteni – néha azazal, hogy megkéri nagybátyját, Dawnt (Hajnal), gondoskodjon a nap felkeléséről, ami az álom szertefoszlását jelenti. Miután Nemo végre találkozhat a hercegnővel, és bejárhatja a mágikus Slumberland palotáját és környékét, addigi nemezise, Flip útitársul szegődik mellé, és különös kalandok egész sorába keverednek fantasztikusabbnál fantasztikusabb helyszíneken.

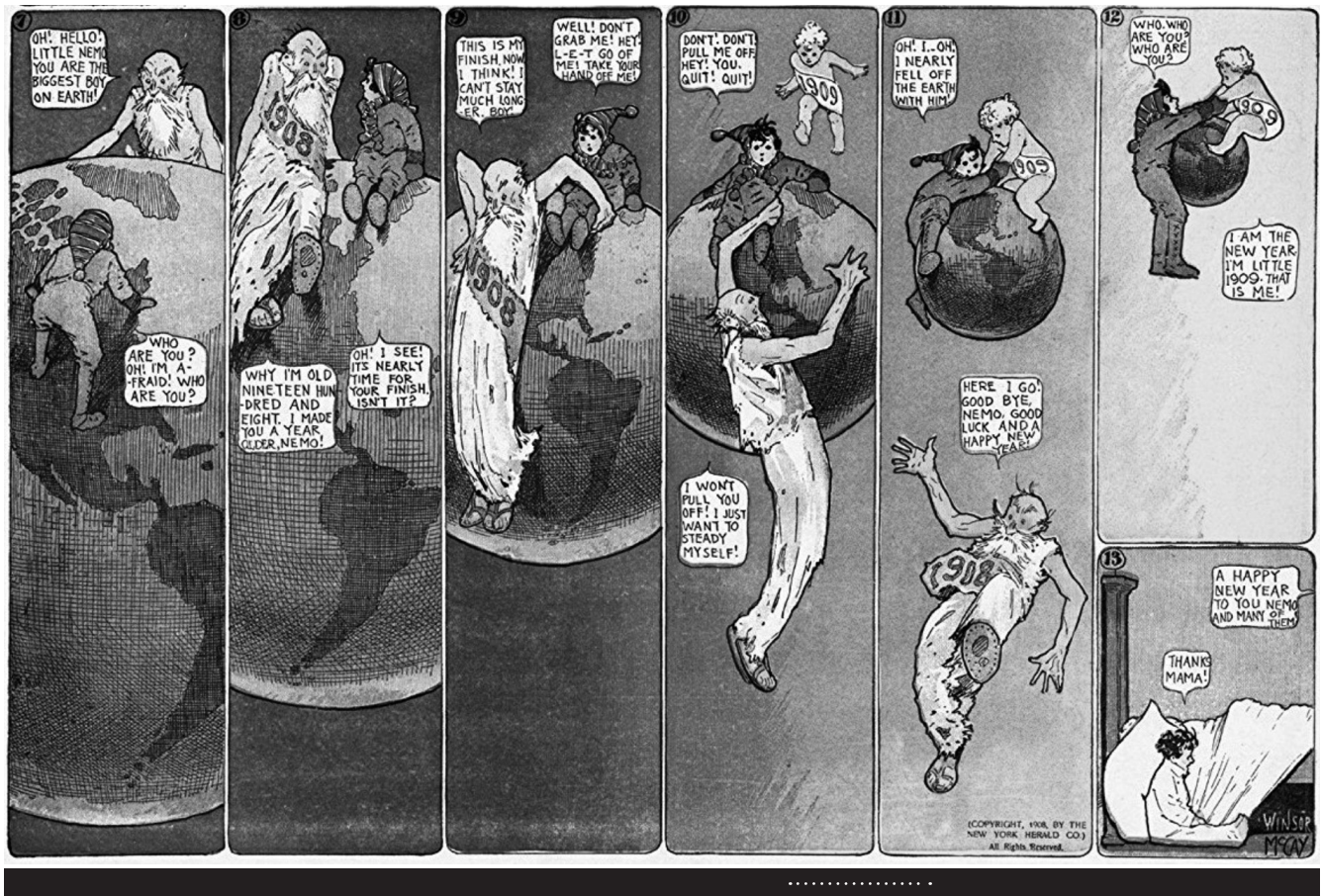
Amíg a *Rarebit Fiend* meggyötört szereplői számára áldás volt az ébredés, addig Nemo vonakodva hagyta maga mögött az álmoknak ezt a színes, szép és izgalmas világát – hacsak nem ijesztette meg valami; az első években ugyanis meglehetősen félénk, bátortalan utazó volt, csak később, a kalanddramaturgia életbe lépésekor lett némileg határozottabb figura. Ébredése, nemritkán az ágyból való kizuhanása, cliffhangerként szolgált, ami pedig akkoriban példátlanul számított – eleve nem létezett az egyes képsorok közti folytonosság, még ilyen laza értelemben sem (az egyetlen kivételt Lyonel Feininger *The Kin-der-Kids* című képregénye jelentette, de az is csak fél évvel a *Little Nemo* után indult).

A *Little Nemo* legszebb, legrészletesebb illusztrációkat is megszámlálhatatlanul sok grafikai realizmusa, kidolgozottsága, perspektívái tökéletességének közel három évtizedig, Hal Foster (*Tarzan*, *Prince Valiant*) és Alex Raymond (*Flash Gordon*) képsoraiig nem volt párja a képregényekben. McCay ceruzája alatt plasztikusan keltek életre Slumberland neoklasszikus palotái, szemképráztatóan pompás terméi, egzotikus lokáljai és színes karakterei, állatai, furcsa lényei. Íróként már kevésbé volt tehetséges, és munkájának ebben az aspektusában láthatóan nem is törekedett a tökéletességre: szövegei, dialógusai gyakran laposak, önismétlők (akár egyetlen panelen belül is), és még arra sem vette a fáradságot, hogy tisztességesen írja be őket – a mondatvégi szavak nemritkán kisebb betűkkel, hirtelen kanyarodnak el, hogy beférjenek a minden megfontolás nélkül előre megrajzolt szöveg-

buborékba. McCay eleinte narrálta is az eseményeket (e narráció is rendezetlenül folyt át egyik panelből a másikba, akár a mondat közepén megszakadva), leírta ugyanazt, ami a képekből és a dialógusokból eleve kiderült, de ezzel a gyakorlatával mindössze fél év után végleg felhagyott.

Ami a képregény nyelvezetét illeti, McCay már a legelején lemondott korábbi műveinek szabályos, általában szimmetrikus oldalstruktúráiról, és egyre szabadabban kísérletezett. Néha tíz-tizenöt, néha csak négyöt panellel operált (utóbbi nagyobb képeket és még gazdagabb kidolgozást tett lehetővé). A második epizódban, ahogy Nemo körül nőni kezdenek a gombok, a panelek is velük együtt nőnek, amikor pedig érintésére széttörnek, és összeomlanak, a panelek a zuhanásukhoz igazodva ismét összemennek. Egy későbbi, hálaadásnap epizódban McCay egy nagy, kör alakú panelt helyez az oldal közepére (egy hegynyi óriáspulyka a csőrével kapja fel a földről Nemo házát), és köréje rendezi el szabályosan a többi képkockát. Egy szilveszteri oldalon a városháttér, majd a fél világ fokozatosan eltávolodik a messzeségbe, miközben maga Nemo egy helyben marad az előtérben – ez lényegében a filmművészetben dolly zoomnak nevezett optikai illúzió képregényes megfelelője, kerek fél évszázaddal az első filmes alkalmazása előtt (ld. Hitchcock *Szédülését*, melyben a főszereplő tériszonyát érzékeltetik vele; de híres példája a trükknek Spielberg *Cápája* is). McCay virtuóz módon, akkoriban példátlanul változtatta a képkockák méretét és formáját, az aktuális témának, dinamikának és cselekménynek megfelelően, és gyakran eljátszott a színekkel is. Amikor például a Slumberlandben felkelő nap véget vet az álomnak, egyedül Nemo, az egyetlen való világbeli karakter alakja jelenik meg „élesben”, vagyis fekete tintával kihúzza, a többiek a mindnyájukat körülvevő álomhelyszínnel együtt, fekete tinta nélkül, halvány színekkel fakulnak ki. (Ez már csak a nyomdamunka szempontjából is érdekes kihívás lehetett.)

A *Little Nemo* bő féléves kreatív csúcsidezőszaka 1907 szeptemberében kezdődött. Nemo, Flip és Impie (egy korábbi kalózkaland következtében melléljük szegődő dzsungellakó) vörös óriások elől menekülve eltévednek, és többek között egy miniatűr New Yorkban kő-



borolnak (ahol proto-King Kongokként törnek-zúznak), gyémántszurdokokon kelnek át, oroszlánokon lovagolnak, hogy végül visszakeveredjenek Slumberland palotájába, mely azonban közben kiürült, ugyanis a király parancsára mindenkiket, az elveszett gyerekeket keresi. Némi bókászás után az éhező szereplők szétszedik a panel keretét, és azzal verik le az oldal tetején ékeskedő cím ededelnek szánt betűt – amikor Nemo megjegyzi, hogy a rajzoló dühös lesz rájuk, Flip azzal vág vissza, hogy akkor a rajzolónak gondoskodnia kellene róla, hogy legyen mit enniük. A negyedik falal való játék ekkorra visszatérő fogás volt McCay munkáiban (már Sammy Sneeze is széttüsszentette egyszer a képkockája kereteit), és itt csak a kezdetet jelentette: a szereplők betévednek a palota „Befuddle Halljába” (kb. Összevissza Csarnok), ahol végtelenbe nyúló lépcsőkkel találkozhatnak, összemennek, óriásira nőnek, eltorzulnak, megnyúlnak, falon vagy mennyezeten járnak – megszünnék a gravitáció, a fizika és a perspektíva törvényei. McCay szorosabbra fogta az egyes epizódok közti kapcsos-

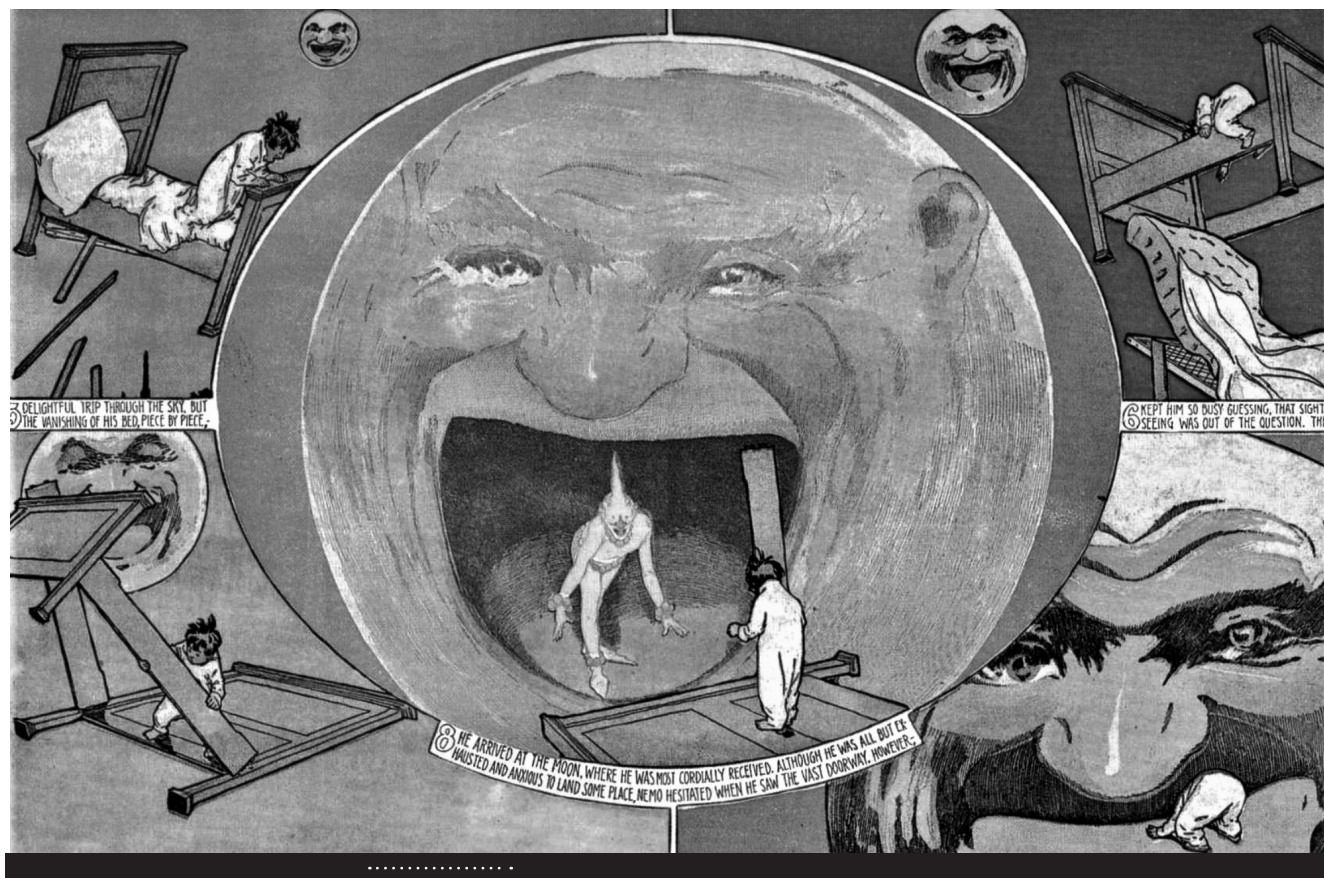
latot, hangsúlyosabb lett a sztori folytonossága, és lehetővé vált egy adott szituáció komikumának hétről-hétre való fokozása (mint a hercegnő érkezését jelző felvonulás kéthónapos megpróbáltatásai).

A következő nagyobb sztoriszakaszt egy léghajós marsi utazás jelentette (1910. április-augusztus), melynek során Nemo és társai szembesültek a vörös bolygó társadalmának zsarnoki berendezkedésével. A Mars ura, Mr. Gosh nem csak a levegőért kér pénzt, hanem vásárolhat szavakat, vagyis nem beszélhet, röviden: a szegényeknek kuss a nevük. A Mars társadalmának ez utóbbi aspektusa aligha véletlenül egy május 1-i képsorban merült fel, miközben Amerikában egymást követték a nagyszabású sztrájkok, a munkások és a rendőrök gyakran erőszakos összecsapásai. Lehetséges, hogy McCaynek ezt az éles kapitalizmuskritikáját a munkaadója iránti elégedetlensége is fűtötte (Bennett nem engedélyezte McCaynek, aki már 1905 óta

„Megszünnék a gravitáció és a perspektíva törvényei” (Winsor McCay: Little Nemo in Slumberland)

vállalt élő rajzolásos vaudeville-fellépéseket, hogy európai előadókörútra induljon), de hasonlóan satirikus elemek korábban is felbukkantak a sorozatban. 1907 márciusában egy nagy jégvállalat lebontotta Jack Frost mágikus jégkastélyát, hogy darabokban elhurcolja és eladja, 1908 áprilisában pedig Nemo döbbsen érkezett meg Slumberland egy düledező nyomornegyedébe. A szegénység és a kapzsiság még a fantázia és az álmok birodalmában sem ismeretlen.

A marsi epizódok után lassan megkezdődött a *Little Nemo* hanyatlása – bár az alacsonyabb minőség csak a sorozat korábbi éveinek kontextusában értelmezhető, összességében a legvégsőig kiemelkedett az akkori képregényes kínálatból. Nemo és társai léghajóval utazzák végig Amerika keleti partvidékét (illetve annak álombeli megfelelőjét): minden héten meglátogatnak egy nagyvárost, ahol a nép ujjongva fogadja őket, mire ők hálálkodnak, megcsodálják a látnivalókat, majd továbbindulnak. Ezt a repetitív történetet csak viszony-



lag kevés érdekes ötlet dobta fel (mint az óriásszúnyogok inváziója vagy az összeütközés a karácsonyi ajándékait szállító Téalapóval), és Slumberland egzotikuma is odalett.

1911-ben McCay átigazolt Bennett riválisához, Hearsthoz, így Nemo kalandjai három évig utóbbi újságjaiban jelentek meg – *In the Land of Wonderful Dreams* címen, mert az akkori jogi gyakorlat szerint ugyan a képregény karaktereit és stílusjegyeit továbbvihette a szerző egy másik munkaadóhoz, az eredeti címet kizárólagosan birtokolta az a cég, amelynek lapjában a mű először megjelent. A sikersorozatok esetében az újságok a művész elvesztése után egyszerűen leszerződtek egy másik szerzőt, és vele folytatták a képregényt a már ismert cím alatt, miközben az eredeti szerző a versenytársnál szintén folytatta ugyanazt a képregényt egy új címen – így fordulhatott elő például, hogy 1896-tól két *The Yellow Kid*-képsor futott egyszerre. McCay rajztehetségét és invenciózusságát jól demonstrálja, hogy Bennett senkit sem tudott találni a helyére, aki akár közel olyan színvonalon tudta vol-

„A kapzsóság az álmok birodalmában sem ismeretlen”
(Winsor McCay:
Little Nemo in Slumberland)

na továbbvinni a *Little Nemo in Slumberland*et, mint ő.
A következő években a *Little Nemo* mellett McCay több korábbi képregényét is folytatta (így a *Rarebit Fiend*et, több új cím alatt), illusztrációkat készített a Hearst lapjaiban megjelenő cikkekhez, vadueville-előadásokat tartott, és ekkoriban kezdett komolyabban foglalkozni a bevezetőben már említett, rendkívül időigényes rajzfilmjeivel is. A gigászi munkamennyiséget megszenvedte a *Little Nemo*. Bár a grafikai színvonalból McCay egy jótányit sem engedett, a tematikai és formai kísérletezések lelkes és bátor időszakának leáldozott. A sorozat epizodikusabbá, az oldalstruktúra szabályosabbá, a történetmesélési eszköztár hagyományosabbá vált. Hearst végül 1914-ben ukázba adta McCaynek, hogy álljon le a *Little Nemóval* (amennyire tudni lehet, addigra minden más képregényét befejezte), és koncentráljon az újságokban megjelenő írások, különösen a politikai (később pedig a háborús) anyagok és vezércikkek illusztrálására. *Little Nemo* közel tíz évre elbúcsúzott a közönségtől.

Amikor 1924-ben újra felbukkant, ismét az eredeti címmel, miután McCay nem újította meg a Hearstnél lejárt szerződését, és visszatért a *New York Herald*hoz, alig több mint két évig húzta. McCay ekkorra a hatvanhoz közeledett, nem volt energiája további innovációkra, és a koncepcióját egyébként is meghaladta az idő. Más témájú és stílusú képregények voltak felemelkedőben: az egyszerű, jobbára középosztálybeli amerikai családok hétköznapi, ügyesbajos dolgairól szóló sztorikat kínáló *The Gumps* (melynek sikere nyomán filmadaptációk is készültek), *Gasoline Alley* és *Bringig Up Father*. Az újjáélesztett-felmelegített *Little Nemo* ebben a közegben nem tudta elnyerni az olvasók kegyeit, így a sorozatnak ez az utolsó szakasza bukással végződött. McCayt mindennek ellenére szó nélkül (sőt fizetésemeléssel) visszavette illusztrátornak Hearst, és bár amennyire tudni lehet, soha többé nem jelent meg új képregénye, élete végéig dolgozott, és jólétben élt a családjával – hátrahagyott öröksége pedig két területen, a képregényeken és a rajzfilmekén is felbecsülhetetlen értékű. •