

GRANT MORRISON: THE INVISIBLES (1994-2000)
NEMES Z. MÁRIÓA superkontextus
eufóriájaKépregény-
legendákGRANT MORRISON KILENCVENES ÉVEKBE KIVIRÁGZÓ KÉPREGÉNYMŰVÉSZETE
EMBLEMATIKUS PÉLDÁJA VOLT AZ EUFORIKUS POSZTMODERN SOKASÁGÖRÖMÉNEK.

Úgy tűnik, hogy az ezredforduló után alapvető átalakulás kezd kibontakozni a kultúraszemléletben, mely a korszaktudat megváltozását, a posztmodernitással kapcsolatos gyanakvás megerősödését jelzi. Thomas Pynchon *Kísérleti fázis* című regényének egyik New York-i szereplője arról számol be, hogy az irónia posztmodern kultusza áldozatul esett a 9/11-es tragédiának, mert kikezdte a társadalom „valóságérzetét”, mely a politikai immunrendszer meggyengüléséhez vezetett. Pynchonnál az irónia eltemetése maga is ironikus gesztus, ugyanakkor jól reprezentálja a társadalmi-kulturális mentalitásba beálló fordulatot, mely az amerikai irodalomban a poszt-posztmodern „új őszinteség” (David Foster Wallace) megszületését eredményezte. Mintha a posztmodern vélelmezett kimúlása új életre keltett volna azokat az entitásokat (Történelem, Politika, Ember stb.), melyeket a posztmodern korábban ujjongva halottnak nyilvánított. Persze azt se állíthatjuk biztosan, hogy „túl” vagyunk a posztmodernitáson, hiszen, ha már születésében is sokan kételkedtek, hogy lehetnének biztosak a halálában? Az átmenetnek ez a közties állapota egy Scooby-Doo epizódra hasonlít, ahol a kísértetek egymást kísértik, mert senki nem tudja ki él, és ki hal, bár lehet, hogy ez a hasonlat túl sok posztmodern ironiát mutat, mely nem engedi poszt-posztmoderneket a helyzet komolyságához mérten kétségbeesni.

A posztmodern szentháromság (paranoia, pastiche, paródia) megrendülésének folyamatát végigkövethetjük

Tarantino életművén is. A különbség a *Kill Bill 1.-2.* (2003, 2004) és *Volt egyszer egy... Hollywood* (2019) szembeállításában ragadható meg a legkönynyebben, miszerint az előbbi filmek a popkulturális utalásokban tobzódó „rekombinációs delírium” (Steven Shaviro) megtestesítői, addig az utóbbi már egy nosztalgikus retrokultúra (ön)kritikus reflexiója, melyben az intertextuális paródia helyett a kulturális ismétléskényszer és az alternatív történelem közti feszültség analízise dominál. Több elemző alapján ez az átrendeződés összekapcsolható a digitális kapitalizmus globálissá válásával, mely a nyolcvanas-kilencvenes évek technoutópiája helyett középpont nélküli (ön)ellenőrzésen, algoritmikus vágyprogramozáson és adatbáziskultúrán alapuló hálózati valóságot eredményezett. Mark Fisher szerint ebben a „kapitalista realizmusban” kimerül a jövő előállításának fantáziabázisa. Vagyis egy olyan sztázis-állapot jön létre, mely produkál ugyan mozgalmasságot, trendek és kódok cseréjét, de a boldog Bábel helyét átvevő digitális Pompejít a formák nosztalgiája, illetve a modernitás romjainak kibergótikus esztétikája határozza meg. A technokultúra adatbázisainak kiépülésével egyre jobban megerősödő kísértetidézés abban különbözik a Fredric Jameson szerint még libidinális energiával feltöltött intertextuális posztmodernről, hogy a sokaságöröm felforgató energiája kimerül a remake, reboot és relaunch ismétléskényszerében, mely a remix-kultúrát egyre inkább a retrokultúra irányába mozdítja el

Grant Morrison tekinthető a képregényművészet egyik olyan zsenijének, akinek a kilencvenes években kivirágzó életműve (és különösen a *The Invisibles* magnum opusa) emblematis példája volt az euforikus posztmodern sokaságörömének. Steven Shaviro nem véletlenül idézte meg a posztmodern és a popkultúra összefüggését kutató „teória-fikciója”, a *Doom Patrols* (1997), címében Morrison legendás superhősdékonstrukcióját. Habzsolj képeket, és engedd magad elfogyasztani általuk, hangzik a kapitalizmus logikáját túlhajtó imperatívusz, mely a képregény érzékiségét a cut-up káoszelve felől próbálja elgondolni. Morrison *Doom Patrolja* (1989-1993) Arnold Drake és Bob Haney ezüstkori „freak-superhős”-konceptiójának abszurdista továbbgondolása. A régi sorozat groteszk karekterei (karambolt szenvedett autóversenyző, akinek agyát átültették egy robottestbe, alakváltó képlékenységgel küzdő színésznő stb.) már eleve a társadalmi normalitáson „kívüli” Másságot képviselték, amit hőssé válásuk inkább kihangsúlyozott, mintsem kompenzált. Ez a bizarr báj Morrisonnál extravagáns camp-katalógussá fokozódik, mely egy metafikciós, fraktálszerű, multilineáris történetszövevényben jelenítődik meg. Ennek a stabilitásellenes attitűdnek a legjellemzőbb képviselői a Dada Testvérisége nevű superbűnöző társaság, akik a konszenzuális valóságot a vágy és a nevetés nevében akarják felforgatni: „Nézzetek ránk! Mi vagyunk a végső bizonyíték, hogy nincs jó és rossz, igazság és értelem. Mi vagyunk a bizonyítéka annak, hogy az univerzum egy divatérzék nélküli idióta. Ettől a naptól kezdve az élet totális abszurditását, a létezés gigantikus hókuszpókuszát ünnepeljük! Ettől a naptól kezdve az értelmetlenség uralkodik! A Gonosz Testvérisége halott! Éljen a Dada Testvérisége!” A *The Invisibles* ebbe az esztétikai-ideológiai kontextusba érkezik meg. Az *Anarchy for the Masses* (2002) című kommentárkötetben Morrison úgy nyilatkozik róla, hogy ez volt az ő „testrablási eseménye” (abduction moment), vagyis az a transzcendentális kapcsolatfelvétel, amire minden addigi munkája kifutott, és minden azután visszautal. Ennek a különleges pozíciónak a megértéséhez persze tisztázni kell az életmű külső és belső kontextusait.

Morrison első komoly szakmai sikerét a 2000 AD magazinban közölte *Zenith*-tel (1987-1992) aratta, mely a nyolcvanas évek revizionista trendjébe illeszkedett. A képregénytörténeti „sötét kor” – döntően angol szerzőkhöz, az ún. brit invázióhoz (Alan Moore, Dave Gibbons, Peter Milligan és mások) társított – reprezentatív irányzata az ismerős szuperhőskonvenciókat egy realisztikus és szkeptikus irányba tolta el. A realizmus igénye nemcsak a pszichológiailag és morálisan ambivalens karakterábrázolást jelentette, hanem politikai-szociális témák társadalomkritikus felvetését, illetve a szex és erőszak provokatív bemutatását. Vagyis itt a szuperhősvilágnak a valóságreferencia irányába való elmozdulásáról, a képzelet autonómiájától a társadal-

mi lét felé tett lépésről beszélhetünk. Morrison kritikusan viszonyul ehhez a profanzáló törekvéshez, ugyanakkor a *Zenith* médiafüggő szuperhősei mégis inkább nárcisztikus celebekhez hasonlítanak leginkább, a szerző szavaival: „dizájner hősök egy nietzschei szappanoperában.” Ami már ebben a műben is nagyon sajátos, az a kultúra archeológiai szemlélete, mely a populáris, kanonikus és avantgárd források remixelésében nyilvánul meg. Az angol romantika (Shelley, Byron, Coleridge, Blake stb.) közös horizontba rendeződik Nicolas Roeg filmjeivel, Philip K. Dick regényeivel, Philip Larkin költészetével, illetve a hatvanas-hetvenes évek

kozmosz szuperhősképregényeivel és brit tévésorozataival.

A Dave Mckeannel készített első nagy áttörést hozó *Batman: Arkham Elmegyógyintézet* (1989) ugyancsak társítható a revizionizmushoz, de már itt is nyilvánvaló, hogy Morrison mítoszrombolás helyett vagy mellett sokkal szívesebben hoz létre új mítoszokat. (Ebből a szempontból beszédes, hogy a Batman-figura pszichoanalitikus dekonstrukciója során egy ezoterikus-misztikus Jung-olvasattal dolgozik.) Vagyis nem a szuperhős bálványának ledöntése izgatja, hanem popkulturális reanimálása, mely a pszichedelikus kreativitás szubjektumot meghaladó formáival próbál kivezetni a sötét kor neurozisaiból. Morri-

„A modernitás romjainak kibergótikus esztétikája”

(Grant Morrison – Phil Jimenez: *The Invisibles*: Gideon Stargrave in Entropy in the UK)



son ennek kapcsán egy egész spekulatív kultúraelméletet épített ki, mely lain Spence *Sekhmet hipotézis* (1995) című könyvén alapszik. Eszerint a Nap mágneses mezejének tizenegy évenkénti átalakulása nyomot hagy az emberi idegrendszeren, és közvetve a popkulturán is. A hatvanas-hetvenes évektől kezdve ez a folyamat két kulturális alaptípus dialektikája mentén értelmezhető. Az egyik egy punk-karakter lenne, mely-

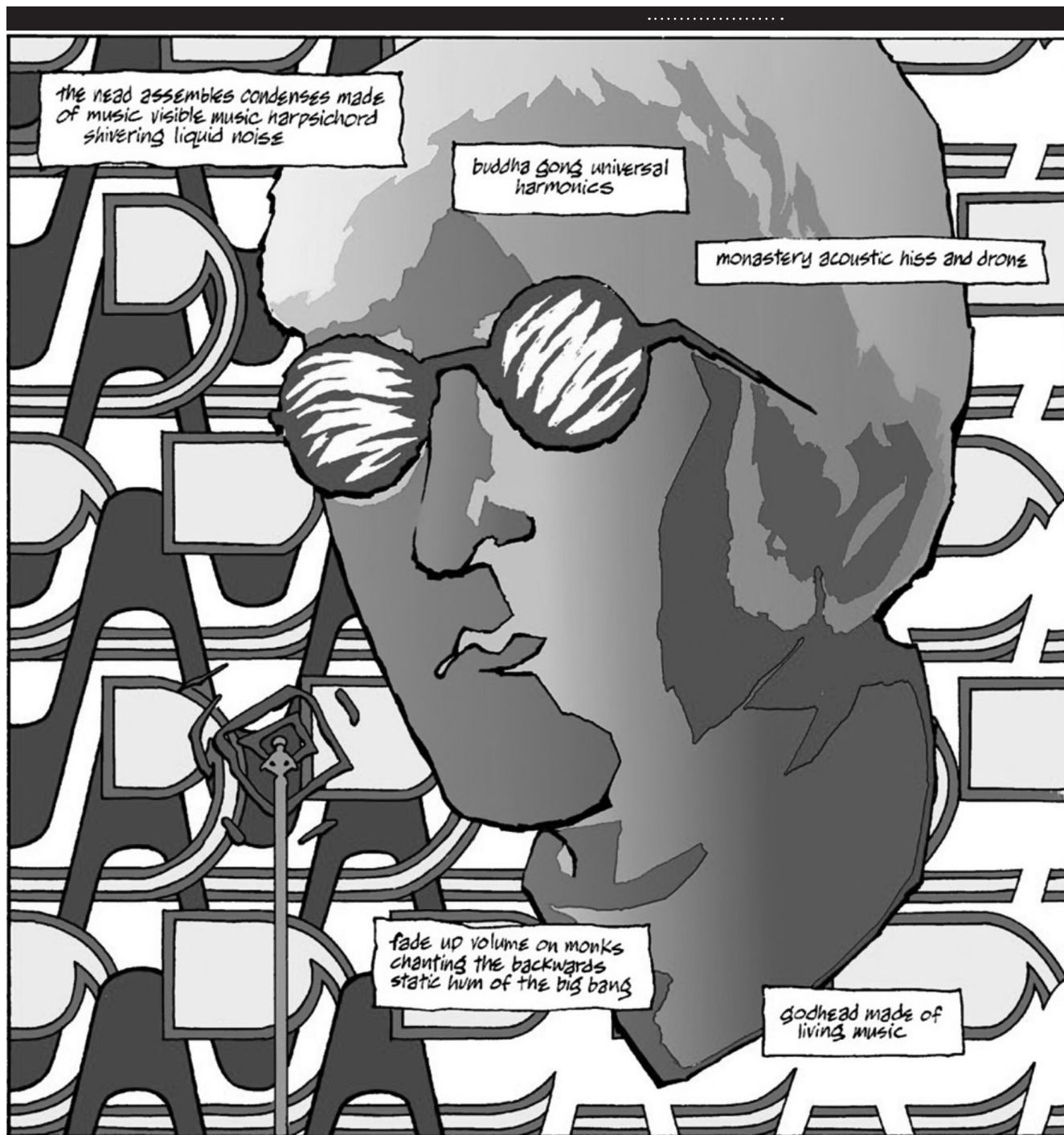
hez agresszió, gyorsaság és materializmus társul, míg a másik a hippi-karakter, amit a lassúság, pszichedelicia és spirituális érdeklődés jellemez. Ezek az attitűdök minden korszakban különböző kulturális kontextusban jelennek meg és kevert formákat is létre tudnak hozni. A szuperhősök esetében ugyancsak a punk-hippi ciklusok fényében értelmez-

hető a „realista” és a „pszichedelikus” olvasat váltogazdálkodása.

A *The Invisibles* felfogható a ciklusváltás dokumentumának, hiszen hordoz punk elemeket, de alapvetően a kozmikus pszichedelicia győzelmét hirdeti. A Karen Berger DC-szerkesztő irányítása alatt létrehozott Vertigo kiadó, ahol a brit invázió első- és második generációs szerzői megva-

„A kozmikus pszichedelika győzelmét hirdeti”

(Grant Morrison – Steve Yeowell: *The Invisibles: Dead Beatles*)



lósíthatták legvadabb elképzeléseiket, ideális keretet jelentett Morrison számára is. Ugyanakkor őt nem egyszerűen a popkultúra vagy magas kultúra közti határsértés izgatja, ennél nagyobb a tét, mert egy mágikus praktikák által meghatározott „aktív popmetafizikát” akar létrehozni, mely átformálja fikció és realitás viszonyát. Mégpedig a legszemélyesebb értelemben, hiszen a *The Invisibles* számos autofikciós elemet tartalmaz, a történet emblematisz szereplője, King Mob, Morrison avatárjának tekinthető. A szerzői perszóna „beleírása” a műbe már az *Animal Man* (1988-1990) esetében is megjelent, ahol Buddy Baker felfedezi saját fiktív mivoltát, azt, hogy ő egy képregény főszereplője, és teljesen ki van szolgáltatva egy szadisztikus „külső” erőnek, a történet írójának, magának Morrisonnak. Ugyanakkor ez a posztmodern metafikciós megoldás, a művön „kívüli” és „belüli” valóság keresztezése, nem csupán esztétikai játék, hiszen Morrison világképének lételméleti szerkezetét is feltárja, miszerint társadalmi létezésünk maga is fikcionális. A posztmodern paranoid ontológiának ezt az alapvetését többféleképpen meg lehet közelíteni. Morrison Philip K. Dickkel ellentétben nem az idegen erőknél való passzív kiszolgáltatottság krízistapasztalatát hangsúlyozza, hanem a delírium felszabadító aktivitását, melyet mágia és a művészet egysége visz színre. Mindebből az következik, hogy a képregény nem ábrázolás, leírás vagy kifejezés, hanem a fikciós létezést „reálisan” alakító mágikus akció.

Beat Wyss művészettörténész *A láthatatlan ikonológiája* című tanulmányában az avantgárd vizsgálata kapcsán próbálja kritizálni azt az elképzelést, hogy a modern művészet a tiszta esztétika jegyében kizárólag saját formái újraértéséből fejlődne. A világképek ugyanis „interdiszciplináris felhőkép-ződmények”, és a művészet nem tudja kivonni magát ezen felhőrendszerek közvetett hatásából. Ennek egyik példája, hogy az avantgárd absztrakciós törekvéseinek hátterében ezoterikus megfontolások is jelen voltak, melyeket a felvilágosodott modernitás jegyében el kellett leplezni: „Magától értetődőek azok az okok, amelyek miatt az avantgárdot a II. világháború katasztrófája után „felvilágosító” megvilágításba kellett helyezni. A nemzetiszocializmus és sztálinizmus kultúrpolitikájának ál-

dozatait nem lehetett úgy rehabilitálni, hogy egyidejűleg obskurantizmussal vádolják őket. A háború utáni művészettörténet elfojtotta az avantgárd ezoterikus oldalát, ott pedig, ahol ez tagadhatatlan volt, a zsenialitás gyerekbetegségének minősült.” A nyugati magasművészet misztikus felhőfoslányai a II. világháború után az ellen-és popkultúrában találtak új otthonra, talán azért is, mert ezt a területet az emancipatorikus elitkultúra már eleve magára hagyta és stigmatizálta. Ugyanakkor ebben az ellenőrizetlen zónában szabadon tevékenykedhettek olyan alkotók, mint például Alejandro Jodorowsky, aki a szürrealisták és Antonin Artaud mágikus gondolkodását a science-fiction képregények kozmikus fantáziájával kötötte össze.

Morrison a nyolcvanas években fedez fel a káoszmagiát, mely történetileg is angol fejlemény és az okkultista Austin Osman Spare-hez vezethető vissza. A káoszmagiát posztmodern magiának is szokták nevezni, ugyanis elutasítja az abszolút tudás lehetőségét, illetve egyik meghatározó eszköze a William S. Burroughs és Brian Gysin által kidolgozott cut-up, mely a különböző mágikus rendszerek hibridizálásában is megnyilvánul. Morrison számára mindez egyfajta „punk mágia” lehetőségét jelenti, a viktoriánus okkult hagyományok színadiasságának elutasítását, a szubjektum olyan kulturális technológiáját, mely alternatív valóságok felfedezésére vagy megszerkesztésére invitál, miközben a társadalmi viselkedés-programozásból is kivezet. A képregény úgy kapcsolódik ide, hogy a médium térítő poétikája egyfajta mágikus szabadságot rejt magában. Ennek egyik vetülete Morrison munkáiban a narratív immerzió, melyet egy, a szerzőt képviselő „beavató figura” (például King Mob) vezérel, a másik a narratívaellenes rekurzív struktúrák megjelenése, melyek az ismétlés és ciklikusság hangsúlyozásával a kép-szóveg teret labirintusjellegűvé alakítják. Ez a labirintus a lineáris időszemlélet felszámolását célozza, kihasználva a képregényolvasásnak azt a Thierry Groensteen által hangsúlyozott multiframe-jellegét, hogy a különböző panelek közötti kapcsolatok nem vonalszerűek, hanem fonat- és hullámjellegű mutatnak. Így egyfajta szinoptikus „egybelátás” jöhet létre a történet téridejében, mely a *The Invisibles* ese-

tében a valóság holografikus jellegét, lét- és idősíkok vizuális egymásba hatoltságát fejezi ki.

Morrison számára a vizualitás és a mágia összekapcsolódását a mágikus pecsétek, vagy „szigilek” iránti érdeklődés is jelzi. A pecsét szimbolikus tömörítés, adott információ jelszerű leképzése, melynek performatív karaktere van, vagyis mágikus parancskódként működik. Morrison szerint a kapitalista logók is pecsétek, olyan elmeprogramozó vírusok, melyek a pszichopolitikai ellenőrzés eszközei. A Burroughs virális nyelvvelméletére visszautaló gondolatmenet alapján a művészet is képes ellenvírusok létrehozására, az ellenőrzés kijátszására, vagyis itt a francia szituacionizmus *détournement* („eltérítés”) mágikus verziójával van dolgunk. Ebből az elképzelésből táplálkozik a *The Invisibles* „hiperpecsétként” való felépítése. A hiperpecsét a térítő holografikus jellegét, a fikció és nem-fikció közti viszszacsatolási hurokrendszer tömöríti és közvetíti. A *The Invisibles* számos ponton követi ezt a „parancsot”, hiszen az egyik metafikciós fordulat szerint az egész cselekmény egy időutazási kísérlet eredménye, melynek során Ragged Robin egy alternatív jövőben olvassa a *The Invisibles* című könyvet, majd visszautazik a múltba, hogy megvalósítsa azt.

Ebben a múltban a Láthatatlanok egy okkult ügynökhálózat, mely a Külső Egyház nevű szervezet ellen küzd. A „titkos háború” tétjeiről keveset tudunk meg, csak annyi bizonyos, hogy a Külső Egyház egyfajta háttérhatalomként irányítja a társadalmi-politikai folyamatokat és az arkhónoknak nevezett démonikus entitások eljövételét készíti elő. Elsőre úgy tűnik, hogy a meghatározó műfaji kontextus a paranoia thriller és a gótikus horror felől képződik meg, ugyanakkor az általunk követett Láthatatlan-sejt mind-egyik tagjához más-más zsáner rendelhető. A már említett Ragged Robin a posztumán science-fiction, King Mob a kémfilmek, az ex-zsaru Boy afrofuturista fantáziák, a brit Dane a társadalmilag érzékeny kisrealizmus, a gender-fluid Lord Fanny sámánisztikus tradíciók kódjait hordozza. Vagyis a *The Invisibles*-nek szigorú értelemben nincs műfaji identitása, ahogy a szereplők is használt ruhaként cserélgetik a magukét. Talán a szuperhős-képregény lenne a legtágabb kategória, noha a Láthatatlanok csapata megsért egy olyan műfaji konvenciót,



melynek még a *Doom Patrol* freak-hősei is megfeleltek. Ez pedig a status quo fenntartása, hiszen a szuperhősök felülbírálhatják a törvényeket vagy a viselkedési normákat, de legitimitásukat annak köszönhetik, hogy védelmezik a társadalmi rendet, nem pedig reformálják azt. A Láthatatlanok áthágják ezt a központi elvet, ugyanis „forradalmi” tevékenységük minden szinten autoritás- és hierarchia-ellenes.

A hősök anti-ideológiájának elemzése során megint csak egy jellegzetes posztmodern alakzattal találkozunk, a már emlegetett sokaságörömmel. A hierarchia, autoritás, és (ön)azonosság felforgatása abban a formai döntésben is megnyilvánul, hogy Morrison – a narrátorokhoz hasonlóan – a rajzolókat (Steve Yeowell, Jill Thompson, Chris Weston stb.) is végig váltogatja, tehát a sorozat vizuális identitása se egységes. A pluralitásnak ezt a tapasztalatát Phil Jimenez munkái adják át a leghívebben, például azokon az oldalakon, ahol egy karakter megsokszorozva mozog egy egységnek tűnő térben, vagyis egy panelen belül láthatunk szinoptikusan „egybe” különböző időpillanatokot. A holografikus tér-időszemlélet már említett koncepcióján túl mindez Morrison individualitással kapcsolatos székszisét is kifejezi, hiszen az Én ugyanolyan autoritásként értelmeződik, mint a hatalom más megnyilvánulásai. Tehát annak ellenére, hogy a szerző sűrűn megidézi a romanti-

„A hibriditással folytatott felhőtlenül kéjes viszony”

(Grant Morrison – Phil Jimenez: *The Invisibles – The Sound of the Atom Splicing*)

ka individuális utópiáját (Shelley és Byron maguk is a Láthatatlanok ügynökei), a kollektív elnyomásvíziókkal szemben az Énbe való visszahúzóds sem szölgál menedékül. A Morrison-féle posztmodern spirituális forradalom egyaránt elutasítja a „külső” és a „belső”, a „tudatos” és a „tudattalan”, illetve az

Egy és a Sok megkülönböztetését. Az identitás „meghekkkelése” központi motívum ebben az életműben, mely később a *The Filth* (2004) „paraperszónái”, illetve a *Batman: Nyugodjék békében* (2008) Zur-En-Arrh figurája kapcsán is visszatér. A *The Invisibles: Gideon Stargrave in Entropy in The U.K.* című fejezetében Sir Miles (a Külső Egyház egyik vezetője) megkínozza a foglyul ejtett King Mobot, melynek során telapatikus eszközökkel próbálja feltárni az ügynök „valódi” személyazonosságát, ugyanakkor fedőszemélyiségek palimpszesztusába ütközik. (A Michael Moorcock Jerry Corneliusára utaló Gideon Stargrave egyike ezeknek az identitásprotéziseknek, miközben itt önidézetről is szó van, hiszen Stargrave Morrison egyik korai munkájának szereplője.) King Mobnak, a többi ügynökhöz hasonlóan, nincsen rögzített Énje, de a helyzet valójában még összetettebb, hiszen, ahogy az a képregény végére világossá válik, a Külső Egyház és a Láthatatlanok identitása sem elkülöníthető. Szembenállásuk csupán egy fedőnarratíva, mely a világ forradalmi átalakítása során, a „külső” és a „belső”

felszámolásával párhuzamosan megszűnik, hogy a gnosztikus kozmológia is felszívódjon ún. szuperkontextusba.

A szuperkontextus a *The Invisibles* talán legrégejtélyesebb fogalma. A Láthatatlanok forradalmának túlvilága, mely már mindig is „itt” volt és „készsülődött”. Ezt a látens kommunikációt jelképezi a képregény során többször feltűnő Barbelith, mely egy műholdszerű objektum a Hold sötét oldalán. Barbelith Philip K. Dick *Valisára* utal, ezzel is összekapcsolva Morrison Katmanduban átélte és a *The Invisibles*-t „ihlető” misztikus revelációját Dick magánmitológiájának hasonló eseményével, a „74-2-3-as feltámadással”. A szuperkontextus egy olyan ötödik dimenziós tudat, mely feloldja az általunk ismert realitás dualizmusait. Azokat a negatív erőket is, melyek az individualitás határán működnek: ezeket testesíti meg a képregényben a Külső Egyház. Vagyis egy azonosságon és differencián túli organizmusról van szó, mely a hiperpésséttel is kifejezett hermetikus axióma („Ahogyan fent, úgy lent, s ahogyan lent, úgy fent.”) jegyében működik. Barbelith felrobban, de az apokaliptikus szuperkontextus nem a vég, hanem rekurzió, ahogy a képregény utolsó kockája is üres, mely az információ újrabetöltődésére utal és a történet első mondatához irányít: „Lám, így térünk vissza és kezdjük újra.” A poszt-posztmodern agóniája felől visszanezve Morrison alapművének talán legérdekesebb vonása felhőtlenül kéjes viszonya a hibriditással. Valójában nem a szuperkontextus eljövetele tűnik kétségesnek a mai perspektívából, hanem annak forradalmi természete. A globalizáció mint apokaliptikus már „megtörtént” és az individualitás protézis jellege is egyre nyilvánvalóbb, de mindennek úgy tűnik több köze van a digitális kapitalizmus pszichopolitikájához, mint Hermész Triszmegisztoszhoz. Ugyanakkor a sokaságöröm mágiáját se becsülném alá. Végtére is lehet, hogy a poszt-posztmodern kísértetüldözés csak a punkok és hippik küzdelmének egyik újabb fordulója. A legfontosabb, amit Morrisontól tanulni lehet, hogy a művészet szempontjából nem szabad egyetlen világnézetet se kizárólagosnak tekinteni, mert a jövő előállításának képessége nem az „igazság” nevében, hanem az unalom ellenében nyerhető csak vissza. •