

WIRÁGH ANDRÁS

Adaptációs vonások a Batman-képregényekben

viragh.andras@abtk.hu
ORCID: 0000-0001-5051-8877

HELIKON

Adaptation Features in the Batman Comics

Abstract

This study analyses the adaptations (or adaptation-like processes) in Batman-related comic book series. Over the past century, numerous adaptations of superhero adventures have been produced (based on well-known novels or short stories), but not many have become part of the canonical story line due to their adaptive nature. However, some adaptations have not conflicted with the canon. The study focuses on these cases. Special attention is given to the case of a comic based on an unrealized movie, and the travelling illustrations that were a gesture of homage. These illustrations also extend the intermediate playing field.

Keywords: adaptation, appropriation, comics, seriality, continuity

Adaptáción hagyományos értelemben *intermediális* transzfert értünk, de mindez, vagy egy ehhez hasonló művelet szűkebb kontextusban is megvalósulhat: gondoljunk csak a Kleist-kisregény, a *Kohlbaas Mihály* és Hajnóczy Péter *A fűtő* című novellája, vagy a *Robinson Crusoe* és a *Péntek vagy a Csendes-óceán végvidéke* című Tournier-regény közötti viszonyra. Hajnóczy és Tournier parafrázisként vagy paródiaként is felfogható szövegei egyértelműen meghaladják az intertextualitás olyan alapeseteit, mint az idézet vagy az utalás, hiszen különböző hatásfokkal és eltérő terjedelemben, de mindkét szerző újraírta és újrakontextualizálta, vagy ha úgy tetszik, kiforgatta a *teljes* alapcselekményt, ráadásul oly módon, hogy történeteik a „forrásszövegek” behatóbb ismerete nélkül is érthetőek és élvezhetőek.

Julie Sanders elgondolásában¹ a nem kizárólagosan, de többnyire intermedialis jellegű adaptáció nagy vonalakban megkülönböztethető a jobbára egy-egy médiumon belül alkalmazott kisajátító-eltulajdonító mozzanatoktól [appropriation], amely utóbbiak az adaptációs műveletekénél jóval nagyobb játékkeret nyitnak az adott műalkotások között. Az adaptáció Sanders szerint egyértelműbb, sőt, reflexívebb művelet, míg a kisajátítás nagyobb és – sokszor észrevétlenebb – távolságot implikál a forrás és az output között.² A fejezetcímekben rejlő utalásai révén Joyce *Ulyssese* az *Odüsszeia* adaptációjaként, de a *Péntek vagy a Csendes-óceán végvidéke* Defoe őseredetijének kisajátításaként kerül elő Sanders értekezésének gazdag példatárában (ennek nyomán *A fűtő* is az utóbbi alapesethez sorolható).³ Ez az elképzelés, bármennyire is hordoz elemi ellentmondásokat,⁴ hozzásegíthet az intermedialis áttétel fokozatainak differenciálásához.

Az idén 85. születésnapját ünneplő Denevéremler figurája az elmúlt évtizedekben fontos popkulturális vonatkozási ponttá, „ikonná” nőtte ki magát.⁵ Az először képregények oldalain feltűnő, majd tévésorozatok, mozifilmek,

¹ Julie SANDERS, *Adaptation and Appropriation* (London–New York: Routledge, 2016), 21–53, doi: 10.4324/9781315737942.

² Sanders terminológiájának értelmezéséhez és más elgondolásokkal való ütköztetéséhez lásd Pascal NICKLAS és Oliver LINDNER, „Adaptation and Cultural Appropriation”, in *Adaptation and Cultural Appropriation: Literature, Film, and the Arts*, szerk. Pascal NICKLAS és Oliver LINDNER, 1–13 (Berlin–Boston: De Gruyter, 2012), doi: 10.1515/9783110272239.1.

³ SANDERS, *Adaptation and Appropriation*, 7–10, 136–138.

⁴ Például az adaptáció eredendően kisajátító jellegének tapasztalatát. Vö. NYÉKI Gábor, „Kohlhaas Mihály az irodalomórán? Így férhetünk hozzá egy klasszikushoz”, in *Transzmédia*, szerk. FEJES Richárd és GREGOR Lilla, 65–83 (Budapest: Kijarat Kiadó, 2020), 74–75.

⁵ A magyar szakirodalomhoz lásd a *Prizma* folyóirat kilencedik, 2012 végén megjelent számának tanulmányait, illetve a közelmúltból: BARTHA Ádám, „Nevetés a sötétből: Joker és a kozmikus idegenség”, *Helikon* 66 (2020): 240–256.

rajzfilmek és videójátékok központi alakjává váló szuperhős eredeti kontextusában is számtalan változáson ment keresztül, de fejlődéstörténetének alapelemei, illetve az őt körülvevő barátok, ismerősök és gonosztevők panteonjai jórészt változatlanok maradtak. Metamorfózisai, illetve kontinuitásának (a figura – alapesetben – koherens történetláncolatának) változásai részben a szerialitás megkövetelte újraértelmezésekből, részben pedig a jogtulajdonos, a Detective Comics piaci dinamikájából fakadtak, de a kiadó és ennek szerkesztői az utóbbi 30–35 évben megpróbálták visszaszorítani a történetvezetés korábbi protokolljaiból fakadó ellentmondásokat. Ennek a tudatos határszabásnak az volt az egyik első fontos mozzanata, hogy az 1980–90-es évek fordulóján, néhány évvel a képregényhősök multiverzumaiból fakadó paradoxonokkal leszámoló epizód, a *Végtelen világok krízise* után elindították a *Másvilágok (Elseworlds)* című sorozatot, amelyben kifejezetten a hivatalos kontinuitással, a kánonnal szembemenő történetek jelentek meg.

A *Másvilágok*ban a hősök kikerülnek megszokott környezetükből, és furcsa helyeken, furcsa időkben bukkannak fel. Ezek között vannak olyanok, amelyek egykor léteztek vagy létezhetek volna – és akadnak olyanok is, amelyek nem léteztek, nem létezhetek volna és nem is szabadna létezniük.⁶

A sorozat első, még nem hivatalos darabjában, a *Gotham gázlámgfényben* című történetben (1989) olvasható paratextus bizonyos értelemben nyílt felhívás az adaptációs jelleg szabadjára engedéséhez. Nem csoda, hogy Batman az említett darabban Hasfelmetsző Jack nyomába eredhetett, a széria egyes képregényeiben pedig Drakulával küzdött meg (és maga is vámpírrá vált), Victor Frankenstein bőrébe bújva egy szörnyszülöttet szabadított a világra, illetve egy lovecrafti díszletekkel tarkított közegben küzdhetett meg a természetfelettel.⁷ Ezek a – későbbiek folyamán szorosabban is – bemutatott történetek más és más pozíciót foglalnak el azon a skálán, amelynek két végpontján az adaptáció és a kisajátítás található. Szóba kerül még továbbá három olyan ismert történet, amelyek az éppen aktuális kontinuitásokban kaptak helyet, de

⁶ A képregény belső borítóján olvasható szöveg Benes Attila fordítása.

⁷ Néhány további, a tanulmányban részletesebben nem elemzett történetben Batman és segítője, Robin az amerikai polgárháborúban, illetve a második világháborúban harcolnak, Tazsannal bonyolódnak közös kalandba, illetve Edgar Allan Poe-val együtt nyomoznak egy gyilkossági ügyben. Néhány történet pedig olyan klasszikusokkal áll szoros kapcsolatban, mint *Az Operaház fantomja*, a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete*, *A Vörös Pimpernel* vagy a *Nosferatu* és a *Dr. Caligari* című filmek.

eltérő mértékben szépirodalmi szövegekre támaszkodtak. A tanulmány zárórészét végül két speciális „jelenség” (egy konkrét képregény és egy intermediális eljárás) prezentációja alkotja. Végeredményben annak bemutatására töreksem, hogyan váltak bizonyos ikonikus mozzanatok (adaptációk, illusztratori értelmezések, panelek) megkerülhetetlenné a Batman-figura hosszú története során, amely így szorosan egymás mellett futó, bizonyos pontokon elválaszthatatlan, de egymástól mégis élesen elkülönülő képi narratívák szekvenciáiként fogható fel. Miközben végig ugyanarról a figuráról beszélünk, a – számos esetben ideológiailag motivált – képi átértelmezéseknek köszönhetően már régóta nem feltétlenül egyértelmű, hogy a figura számtalan „klónja” közül melyikről is esik szó.

Ahogy egy szépirodalmi szöveg is létező betűsorok ideális esetben újszerű kombinációinak sorozata nyomán születik meg, úgy átvitt értelemben a Denevérember alakját sem üres papírra rajzolták meg először. A hagyomány elsősorban a Johnston McCulley által megálmodott Zorro figurájához köti a szuperhőst (a genealógia a társadalmi igazságtalanságokat kiigazítani kívánó alak szempontjából Robin Hoodig is visszavezethető), de a korai idők, az ún. aranykor történetváltozataira minden bizonnyal komoly hatást gyakoroltak a két világháború közötti észak-amerikai hard-boiled ponyvairódalom műfaji kliséi, ahogyan tágabb értelemben a képregények médiumának felfutását is elősegítette a ponyvafüzetek újabb reneszánsza. A Denevérember „műveleti helyszínét”, Gotham Cityt New Yorkról mintázták, a főellenség, Joker alakját pedig *A neveztő ember* 1928-as filmváltozatában megjelenő Gwynplaine-ről – a sor hosszan folytatható.

Batman világa és kalandjai természetesen már az első időszakban túlmutattak a meglévő elemek sematikus újrendezésének aktusán, de, ahogyan ez az egy-egy műfajban rövid időn belül tömegével előállított szövegeknél szokás, narratív, vagy ha úgy tetszik, mesei alapsémák és motívumok ismétlődtek és variálódtak bennük – a szereplői panteon bővítésével és a Denevérember eredetmítoszána részletesebb kifejtésével, árnyalásával párhuzamosan. Nem volt meglepő, hogy a képregényolvasók otthonosságérzésének növelése érdekében a szerzők már az első időszakban olyan imaginárius világ kimunkálásán igyekeztek, amelynek képkockáin valós szereplők és események is helyet kaptak, és amelynek dialógusai a közelmúltban vagy a régmúltban elhangzott vagy leírt szövegekből merítettek. Bár Sherlock Holmes vagy Khomeini ajatollah ilyen jellegű beépítése eltérő narratív motivációkból eredt és különböző jellegű értelmezési irányokat nyitott, a hasonló indíttatású aktusok mindmind metaleptikus hatást gerjesztettek, egyenesen az általunk ismert világ és/

vagy a közvetlenül ebből származó kultikus alakok benépesítette kontextus szereplőjévé avatva a Denevérember figuráját. A most következő négy történet messze túlhaladta ezt a tapasztalatot, igaz, a legelső esetet leszámítva „csak” különféle fiktív világok keresztezésének útján vezették ki olvasóikat a szuperhős elsődleges univerzumából.

A *Gotham gázlámgfényben* két ok miatt semmiképpen sem nevezhető adaptációnak: ahelyett, hogy *behelyettesítene* egy „forrásszövegbe” Batmant és társait, velük *egészíti ki* egy máig felgöngyölítetlen viktoriánus korabeli sorozatgyilkosság akár hitelesnek is tekinthető krónikáját, viszont az áthelyezés révén egyúttal fiktív folytatást kreál az események eredeti krónikájához. (Mindezt jól jelzi a felvezető szöveg, Robert Bloch, a *Psycho* írójának *A pokolból* című levele, amelyet a szerző a sorozatgyilkos egyik eredetinek vélt levelének mintájára kreált.) A történet szerint Hasfelmetsző Jack londoni gyilkosságsorozata Gotham Cityben folytatódott, sőt, a rendőrség Bruce Wayne-t tartóztatta le gyanúsítottként, majd ítélte halálra a gyilkosságok miatt. Bruce a cellában deríti ki, hogy a valódi gyilkos a család régi barátja, Jacob Parker. A városi temetőben játszódó végső jelenetben elkapja Hasfelmetsző Jacket, aki bevallja, hogy Bruce anyja, Martha Wayne korábban kikoszorúzta őt, és ez a trauma készítette őt a londoni és gothami nők meggyilkolására, sőt, ő gyilkoltatta meg a Wayne-házaspárt is. Parker a tanúvallomása után megpróbál végezni a Denevéremberrel, de Gordon felügyelő golyója leteríti.

A képregény számos elemében mutat regresszív, ha úgy tetszik, konzervatív jegyeket (például Frank Miller *Az első év* [1987] vagy Alan Moore *A gyilkos tréfa* című korabeli darabjaihoz [1988] képest). Mike Mignola rajzai nem stilizálják a szereplőket, a panelek is szabályos rácszatokba rendeződnek, a visszaemlékezések hangsúlyosan monokróm stílusban reprezentálódnak, a hagyományos szövegbuborékok mellett a megszokottnál gyakrabban kapnak helyet különböző műfajú szövegkivágatok (újságcikkek, naplótöredékek). Ebbe a korhűnek is nevezhető képi világba helyeződik át a Denevérember eredetmítosza, ráadásul ennek egy lehetséges megfejtésével együtt (a Wayne-házaspár meggyilkolásának története mellett az elkövető személyét is megismerjük), így ebből, de csakis ebből a szempontból a korlátozott lehetőségekhez mérten akár adaptációról is beszélhetünk. Ebben a fénytörésben is kiemelhető jelentőségű Mignola frappáns megoldása, hiszen a Sigmund Freudnak (!) újramesélt trauma utolsó képkockája (a telihold előtt elrepülő denevérraj) megegyezik a képregény utolsó paneljével. Ahogyan Bruce Wayne sem képes soha túltenni magát a metamorfózisát előidéző eseményen (szuperhős-alteregóját ez az állandó újraértelmezés tartja életben), az olvasó is egy

koncentrikus történetben, egy saját maga által keretezett és újraolvasandó képsorozatban találja magát.

A bő egy évtizeddel későbbi *A végzet Gothambe érkezik* (2000–2001) készítési folyamatában Mignola íróként vett részt. A szuperhős eredeti kontextusához képest ezúttal is egy alternatív múltba transzponált történetet a *Gázlángfény*hez hasonlóan összesűríti és kevésbé megnyugtatóan, de lezárja az „alapcselekményt” (Bruce Wayne győzedelmeskedik szülei gyilkosa felett), viszont a terjedelmi különbségekből is fakadóan itt sokkal több, a Denevérembert körbevevő szereplővel találkozhatunk. A cselekmény 1928-ban játszódik, Bruce Wayne peregrinációja már két évtizede tart. Egy antarktisi expedíció során, a gothami egyetem elveszett professzorát keresve felrobbant egy barlangot, amelyben természetfeletti jelenésre lesz figyelmes. Igyekezete hasztalan, hiszen az egyetemi kutatócsoport egyik életben maradt tagjának hazaszállításával, illetve hosszú idő után történő visszatérésével elindít egy láncreakciót, amely egy évszázadokkal korábbi szertartáson megidézett lényhez, illetve saját felmenőihöz és azok ismerőseihez (és mai utódaihoz) kötődik. A szövevényes történet során itt is leleplezi szülei gyilkosát, majd végül győzedelmeskedik ellenfelein, de örökké denevérré változik.

Ez az alkotás elsősorban azért nem tekinthető adaptációnak, mert nehéz meghatározni, pontosan mit is kívánna adaptálni. A forrás ugyanis ezúttal egy, a számtalan H. P. Lovecraft-történetből összeállított szöveg- és utalás-mozaik, amelynek átültetése során nem is feltétlenül a történetben vibráló allúziók sorozata, hanem az optikailag kódolt hangulati mozzanat, a „forrásvilág” sajátos atmoszférája válik jelentőssé. A narratíva egészének szempontjából a tiszteletadásnak is felfogható allúziók⁸ elsikkadnak a lovecrafti formanyelv képpanelekké formálásának feladata (és sikere) mögött. Troy Nixey illusztrációi formabontó panelrendezés részeivé váltak. *A végzet Gothambe érkezik* készítői érzékletesen elkülönítették a visszaemlékezéseket (amely során szabályos rácsozatot alkalmaztak), a történet jelen idejű történéseit (kétrétegű panelekkel, szabálytalan oldalpárokkal), valamint az akciójeleneteket (a panelek helyett egészoldalal, sőt, az egész oldalpárt elfoglaló képekkel). Ezen kívül leginkább az oldalakon elburjánzó motívumok (indák, misztikus kőfaragványok, természetellenesen átváltozó testek és testrészek) miatt lehet

⁸ A címmel, a történet időpontjával, valamint a főellenséggel a képregény egyértelműen Lovecraft elsődleges kontextusát idézi meg: a cím *A végzet, mely elérte Sarnathot* című szövegre (1920) reflektál, a történet 1928-ban, a *Cthulhu hívása* megjelenésének évében játszódik, míg Iog-Sotha az írónál gyakran előforduló Yog-Sothoth alakváltozata.

olyan érzése az olvasónak, hogy a képsík vagy képsíkok vizuális értelemben vett mélységet konstruálnak.

A *Végzet* az előző darabhoz hasonlóan „kicsiben” játssza újra a Denevérember alaptörténetét, de a *Másvilágok* kontextusa nyújtotta lehetőségeket maximálisan kihasználva a figura fejlődésrajzát is lezárja, hiszen a természetfeletti kalandokat követően Bruce Wayne véglegesen emberszabású denevérré változik. A visszafordíthatatlan metamorfózist szélesíti három összefüggő folytatássá a Doug Moench–Kelley Jones szerzőpáros sorozata (*Vörös eső, Vérzivatar, Bíbor kód*),⁹ amelyben Batman vámpírrá alakul – a Bram Stoker által megálmodott, de az első részben elpusztuló Drakula gróf közreműködésével. Míg ebben a történetben az átvétel csakis egyetlen fontos figura átvételére (majd az általa hordozott motívum áthelyezésére) korlátozódik, a *Denevérkasztély* (1994) szorosabban támaszkodik forrására, Mary Shelley *Frankenstein* című regényére, illetve ennek 1931-es filmadaptációjára. A felsorolt példák közül ez az alkotás áll legközelebb az adaptációhoz, még ha ezt csupán „tisztá kisajátítás” útján éri is el. Jack C. Harris ebben az 1994-ben megjelent képregényben úgy igazítja egymáshoz a forrást és a Denevérember-mítoszt, hogy – némi „amortizációt” követően – mindkettő mintázatai élesen kiviláglanak a történetből. A *Frankenstein* megjelenésének évében játszódó kaland középpontjában ismét csak a Bruce szüleinek halála, az ismeretlen gyilkos utáni hajsza, majd annak megbűnhődése körül szövődő történet áll, amely a Shelley-regény egyes kiragadott fragmentumainak újjászervező ereje nyomán alakul át hibrid történetté. Az új felállásban Bruce Wayne foglalja el Victor Frankenstein és újjáélesztett édesapja, Thomas Wayne a szörnyszülött pozícióját, aki Denevéremberként (itt Bat-Man) elvezeti fiát gyilkosához, illetve annak felbujtójához, majd utóbbival együtt a végső összecsapás után szörnyethal.

Bo Hampton festett illusztrációi gótikus-látomásos hangulatot kölcsönöznek a történetnek, de egyes panelek, valamint ezek elrendezései erősen rímelnek az alapregény 1931-es filmadaptációjának jeleneteire, továbbá a filmnyelvi megoldásokra is. (A statikus képregényolvasást megbontó többszintűségnek, mélységnek, a fókuszálás eszközét gyakran használó, halvány kontúrokkal és színátmenetekkel történő megjelenítésnek köszönhetően.) Az említett darabok közül ez áll legközelebb az adaptációhoz, hiszen amellet, hogy az eredeti kontextuson belül marad, csak csekély mértékben egészíti ki ezt új szereplőkkel, azaz a behelyettesítés különféle formuláival él. Bár ugyanúgy kisajátítja az

⁹ A trilógia harmadik része (eredeti címén: *Crimson Mist*) magyarul *Vörös kód* címen jelent meg 2024 februárjában. Az első rész 1991-ben, a második 1994-ben, a harmadik 1998-ban jelent meg az Egyesült Államokban.

alapforrást és a célszöveget (beékeli a Wayne-házaspár meggyilkolásának történetét, és ennek mentén „eltéríti” az eredeti cselekményt, illetve szétbontja Bruce Wayne és a Denevérember alakját), adaptációs mozzanatokot is hordoz, hiszen részben a film cselekményét és képkockáit helyezi át, illetve Bat-Man halálával alternatív (de nem ellentmondó) végkifejletet konstruál a Batman-őstörténethez, amely szerint az őstrauma megoldása ezúttal a Bruce Wayne-személyiség életben maradásával és a szuperhős-imagó halálával zárul.

A *Gázlámgfény* esetleges folytathatóságának csak a képregénybe kódolt koncentrikus mozzanat mond ellent, de a főhős visszafordíthatatlan átalakulásával vagy halálával a *Végzet*, a *Vörös eső* (és folytatásai), illetve a *Denevérekastély* mindenképpen megbontják a szerialitást. A kisajátított forrásszövegek teret engednek az alaptörténet újrajátszásának, de végül menthetetlenül átírják, a saját képükre formálják ezeket, így Lovecraft, Stoker és Mary Shelley szövegei tulajdonképpen maga alá gyűrik a Denevérember köré rendezhető történetfolyamot.

Más esetekben a kisajátítás nem vet ekkora hullámokat, nem véletlen, hogy a most következő példák nem is lógnak ki a kontinuitásból, hanem a kanonikus történet sor részeinek számítanak. Mivel a figurájában rejlő kettősség révén a Denevérember-történetek eredendően szoros viszonyban állnak a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esetével*,¹⁰ a szuperhős körül feltűnő gonosztevők közül különleges szerepe van a személyiséghasadás tapasztalatát valóban pszichotikus szinten hordozó figuráknak, mint például Hush-nak vagy Kétarcnak. Az előbbi Thomas Elliotként Bruce Wayne gyermekkori barátja volt, miközben irigykedett és hasonlítani akart rá. Végül maga tette el szüleit láb alól, Bruce-hoz hasonlóan hosszú tanulóútra ment, majd sebész lett. Harvey Dent Gotham City főügyészből, Batman egyik fő szövetségeséből lett gonosztevővé egy savtámadást követően, amely arca, teste és alapszemélyisége egyik felét szörnyszerűvé és szörnyeteggé tette. A különböző történetvariációkban Kétarcnak hol egyik, hol másik személyisége kerekedett felül, de az esetek java részében – rövid „gyógyulási” periódusokat követően – Batman egyik legveszedelmesebb nemeziseként tevékenykedett.

A *Hush* (2002–2003) az enumerációs történetek közé sorolható, amelyekben egy háttérben ügycsodáló ismeretlen lángelme a főgonoszok egész arzenálját indítja csatasorba a Denevéremberrel szemben (így tett Bane a *Megtörtén* című darabban vagy a Kulcsmester a *Batman Mindörökkében*). Ebben a rendkívül sokrétű, a főhőst és az olvasót is gyakran elbizonytalanító történetben

¹⁰ Ehhez lásd Andreas REICHSTEIN, „Batman – An American Mr Hyde?”, *American Studies* 43, 2. sz. (1998): 329–350.

Batman egy ponton Poe *Az ellopott levél* című detektívtörténetére reflektál, amikor arról a nyugtalanító benyomásról ad számot, hogy bár mindvégig ott lapult előtte, nem látta meg a lényegét (a megfejtést, illetve a háttérszemélyiség valódi kilétét) az események alakulásában. A szövevényes kaland összefoglalása meghaladná a rendelkezésre álló terjedelmi keretet, szempontunkból azonban azt érdemes kiemelni, hogy a csupán egyszer említett vendégszöveg több ponton is érintkezik a cselekménnyel, ráadásul annak utalásrendszere is kitér a Batman-történet értelmezési terét.¹¹ Itt tehát sem adaptációról, sem kisajátításról nem beszélhetünk, hiszen a Poe-eredeti elsődleges kontextusából legfeljebb egy narratív mintázat átpozicionálásáról van szó, igaz, ez a mozzanat végig erős kontroll alatt tartja az olvasói tapasztalatokat. A *Jekyll és Hyde* című képregény (2005) címe mellett egy Stevenson-regényből származó idézettel¹² tanúsítja, hogy ezúttal a főhős és ellenfelének kettős személyiségének, valamint a személyiségek hierarchiájának kérdésköre áll a középpontban. A hat részből álló történeten két illusztrátor, Jae Lee és Sean Phillips osztottak, de a cselekmény ennél sokkal didaktikusabb módon viszi színre a címadó szöveg implikálta kettősségeket. Kétarc egy orvos segítségével olyan vegyülettel akarja megmérgezni Gotham lakosait, amely előhossa belőlük „igazi” elnyomott személyiségüket, a Dr. Jekyll(ek) által féken tartott Mr. Hyde-o(ka)t. Kétarc fő kísérleti alanyként még a Denevérembert is foglyul ejti, hogy rajta demonstrálja a szuperhős-imágo ösztön-énként autentikus hatalmát. A katasztrófa elkerülésével záruló történet igazi érdekessége azonban abban rejlik, hogy a főgonosz eredettörténetének kiegészítésével bemutatja: a Harvey Dentet ért támadás után nem egy új, gonosz személyiség vette át felette az uralmat, hanem az általa gyermekkorban megölt testvérének énje inkarnálódott benne újra. A forrástörténet ezúttal is inkább csak halvány vonalvezetőként funkcionál, igaz, a Kétarc által sulykolt meggyőződés, miszerint Mr. Hyde nem véletlenül tudott szert tenni „hatalmára” (így az emberiség jobb közérzetét is elősegítené, ha az ösztönök felülírnák a lelkiismeret diktálta szabály-

¹¹ Egy tumblr-felhasználó a Hush-t a bizalom allegóriájaként olvasva szentelt rövid, de rendkívül izgalmas elemzést a képregénynek (*Batman Hush and the Exploration of 'Trust'*, hozzáférés: 2024.01.26, <https://geekgodness13-blog.tumblr.com/post/7927021289/batman-hush-and-the-exploration-of-trust>.) A Denevérember és Edgar Allan Poe egyéb kapcsolataihoz lásd Fred FRANCIS, „»Footnotes to Miller and Moore«: Monomyth and Transnationality in the 1986 Superhero Comics”, *Comparative American Studies An International Journal* 14, 34. sz. (2016): 289–301, doi: 10.1080/14775700.2016.1267347.

¹² „[A]z ember nem egy igaz lény, hanem inkább kettő” (az eredetiben: „man is not truly one, but truly two”).

rendszer), értelmezési szempontként Stevenson klasszikus művét is új perspektívába helyezheti.

A *Noël* (2011) egyértelműen Dickens *Karácsonyi énekének* adaptációja (a magyar fordítás a forrás címét viseli). Az alkotási folyamat egy személyben Lee Bermejo nevéhez fűződött, aki amennyire csak lehetett, hű maradt az eredeti történethez, sőt, a narrátori szöveg és a képsorozat szintjének szétválasztásával még a forrás és a Denevérember imaginárius világa közötti választóvonalat is végig fenntartotta. Az autentikus szereposztáson sem esett csorba, hiszen a narrátor, Bob Cratchit (aki egyben szereplője is a történetnek) saját modernizált szóhasználatban meséli újra a történetet fiának, miközben a képsorok a vele megesett kalandokat reprezentálják. Ezen a szinten Scrooge helyét Joker, Batman és Bruce Wayne veszik át (a gonosztevő bízza meg egy piszkos munka elvégzésével, a szuperhőst látogatják meg a szellemek, végül Bob a Wayne-vállalat jól fizetett munkatársa lesz), a három szelleméét pedig a Macskanő, Superman és Joker; a halott Robin, Jason Todd személyében pedig az őseredeti halottja, Jacob Marley látogatja meg a Denevérembert. A három szellem közreműködésének köszönhetően – akár csak a forrástörténetben – a szuperhős betekintést nyer a múltba (a részben a Macskanővel kapcsolatos bűnüldözői krónikába), a jelenbe (a karácsonyt ünneplő városlakók lakásaiba), illetve a jövőbe (mialatt Joker jóvoltából élve eltemetik, a nélküle működő, anarchiába fulladt Gotham City képsorait futtatja le), végül saját előfeltételeit újragondolva megbocsát Bobnak, és ajándékok formájában meghitté és bensőségessé varázsolja apja és fia karácsonyát (és közös jövőjüket). A fabula kirajzolódásával azonban egyértelmű, hogy a narrátori szöveg és a képek nem lehetnek teljes szinkronban, hiszen a történet „optikája” a mesélővel összeegyeztetetlen tudatszinteket érint (a Denevérember valódi kilétét, a Denevérbarlangot, a szellemeivel való találkozást stb.). Éppen ezért a *Noël* esetében a képi sík „pusztán” illusztrációja lesz egy már jól ismert (és ezáltal kissé átalakított történetnek). Ráadásul, és éppen ezért beszélhetünk többszintű adaptációról, Bermejo rendkívül sokoldalúan alkalmazta a rácsokat (a paneleket térben elforgatta, kereteiket sokszor megszüntette, egészoldalal, sőt, oldalpárokat betöltő illusztrációkat készített), és a narrátor folyamatos beszéltetése mellett viszonylag kevés szövegbuborékot használt, így alkotása illusztrált (mese) könyvként is felfogható. Bermejo jellegzetes, filmszerűen realiztikus rajzai a Denevéremberhez kapcsolódó utaláshálóhoz is gazdagon visszanyúlnak: a különböző díszletek és visszaemlékezések segítségével az olvasó végigkísérheti a figura alakulástörténetét, a főellenségek arcképcsarnokát is.

Szöveg, társmédiiumai és adaptáció összefüggésében fontos kiemelni, hogy (ha a könyvtárgy nem is) a szöveggel ellentétben egy képregény, egy színházi előadás vagy egy mozifilm elkészítésében az alkotás feladatai számos alkotó között oszlanak meg, szoros kooperációt igényelnek. Bermejo műve ilyen szempontból közelebb áll a kivételhez, igaz, a multimediális közegekre alkalmazott adaptációknál is általában egy erre kijelölt autoritáshoz, a rendezőhöz kötik a feladatok összességét és az ezzel járó felelősséget. Mindenki tisztában lehet vele, hogy bármennyire praktikus is, túlzás csupán rendezőik, azaz Tim Burton, Joel Schumacher, Christopher Nolan, illetve Matt Reeves alakjaihoz kapcsolni az ezredforduló óta készült, a Denevérember figuráját központba helyező mozifilmeket, hiszen az őt alakító színészek, Michael Keaton, Val Kilmer, George Clooney, Christian Bale és Robert Pattinson legalább annyira meghatározó részeivé váltak a filmes kontinuitásoknak, így a figura majdnem évszázados legendáriumának is. Míg az 1989-ben bemutatott mozifilm annyiban felfogható adaptációként, hogy hosszú idő után helyezett át eredetileg képregényekben feltűnő alakokat mozivásznonra (eredeti karakterjegyeik hozzávetőlegesen hű átértelmezését követően), egyértelmű, hogy egyik film sem fogható fel csupán egy-egy korábban megjelent történet újkori tolmácsolásaként. A forgatókönyvek mindegyike sajátos történetmozaikokat adaptált, hol kisebb, hol nagyobb teret adott kanonikus narratíváknak, de az értelmezés szabadságát így még a filmnyelvi átfogalmazás előszobájában kiteljesíthette. Ebben a felfogásban Batman filmadaptációi – a *Másvilágok* történeteire hasonlóan – elsősorban két célnak adhattak csak helyet: egy adott rendező irányítása alatt újramesélni a figura eredetét, illetve nyitva hagyni az esetleges folytatások lehetőségét, valamint transzponálni a figurára jellemző atmoszférát a hőst körülvevő szereplőkkel, a tér, Gotham City jellemzőivel, illetve a markáns szimbólumokkal együtt.

A filmes kontinuitások Batman esetében látványosan semmiképpen nem alakítottak ki élénk párbeszédet (Alfredot, Bruce Wayne/Batman hűségeseinél Burton és Schumacher filmjeiben is Michael Gough alakította), erre csak a Detective Comics „multiverzumában” adódott lehetőség, amikor a *Flash* című film (2023) egyszerre léptette fel Denevéremberként Ben Afflecket (a „jelenben”), Michael Keatont (a „múltban”) és George Clooney-t (egy alternatív „jelenben”). A folytatolagosságot viszont több esetben, adaptációk útján sikerült megteremteni. A mai szemmel igencsak bárgyú, 1960-as években sugárzott tévésorozatot *Batman '66* címen képregényben folytatták 2013 és 2016 között, 2021-ben pedig ennek analógiájára megjelent a *Batman '89*, amelyet a Burton-filmek forgatókönyveinek írásában különböző szerepeket vállaló Sam

Hamm írt. A képregény virtuális forrásaként így egy – tényleges vázlatokból, casting-ötletekből, jelmeztervekből összeálló – forgatókönyv adható meg, miközben a tényleges adaptív jelleget az első két mozifilmben felbukkanó, illetve egyéb, valós színészekről mintázott alakok szolgáltatják. Joe Quinones rajzai a képregény klasszikus közegébe vezetnek vissza, az alkotás pedig mentes a korábbi példákra jellemző nyomasztó, olykor brutálisan horrorisztikus hangulattól. A történet az eredeti atmoszféra virulensebb tételével látványos ellenpontját képezi az ezredforduló transzgresszívebb Batman-kalandjainak, beleértve ebbe a legutóbbi mozifilmeket is. Az ismert színészek beépítése miatt realiztikus, de ezt leszámítva optimistább, vidámabb és viccesebb térben nem mélyül el a jellemábrázolás, de az ezzel kapcsolatos elvárások tekintetében a *Batman '89* hitelesen adaptálja Tim Burton jellegzetes világát.

A Denevérember megszámlálhatatlan fel- és átdolgozása során felfedezhetőek ugyan ismétlődő alakzatok, de még a képregények kontextusában maradvák is számottevőnek nevezhetők az egyes rajzolók egyedi kéznyomához, stílusához visszavezethető változások. Csupán a szuperhős eredettörténetének kezdő momentumához rengeteg különböző képsor kötődik, de az egyre csak bővülő archívum még számos hasonló – különféleképpen kivitelezett, de egymással párbeszédbe lépő – ikonikus jelenettel rendelkezik. Mivel a képregénypanelek szerzői jogi védelem alatt állnak, de az adott illusztrátor reno-méjának is ártana, ha éppen készülő alkotásába egy eredeti képkivágot kerülne, az ismétlődő jelenetek általában az újraértelmezés (átrajzolás) „áldozatává” válnak. Sok esetben ennek a felülírásnak vagy felülrajzolásnak speciális, narratív tétje is van (hiszen nem mindegy, hogy például a Wayne-házaspár meggyilkolása hogyan és mekkora hangsúllyal kap helyet az adott képregény keretei között), bizonyos kivételezett alkalmak esetén viszont az illusztrátorok saját hóbortjaiknak is teret engedhetnek.

Nehéz textuális analógiát találni a tudatosan átvett panelek gyakorlatára, de a jelöletlen idézet mellett mindez egy tudatosan elferdített (felismerhetőnek hagyott), de mégis idézetként jelölt szövegrész esetéhez hasonlító. Ha egy versben az „itt ülök kiálló sziklafalon” idézettel találkozunk, ez úgy idézi fel József Attila *Ódájának* nevezetes sorát, hogy el is különböztődik tőle. Amikor egy-egy képregényborító vagy panel egy már megjelent ikonikus képre reflektál, ez az aktus a tiszteletadás gesztusa mellett óhatatlanul megnyitja az utat a forrás és az aktuális tapasztalat összeillesztésének, összeolvasásának mozzanata felé, éppen úgy, ahogy a fentebbi roncsolt verssor beépíti az adott szöveg olvasásába az *Óda* jelentésterét (ennek akár lehető legtávolabb eső utalásaival együtt).

Az ismétlődő paneleknek ezúttal csak a két legfontosabb típusával, és ezeken belül is csupán néhány példával illusztrálom az – elkerülhetetlenül kisajátítással is járó – intermediális újraértelmezés gyakorlatát. A Denevérember (és társai) életét végigkísérő traumák pillanatfelvételei állandó kísérői az éppen aktuális kalandoknak, a szuperhóst körbevevő univerzum bármelyik sorozatában is járunk. A *Jekyll és Hyde*-ban a leszedált szuperhős hallucinációi közben jelenik meg *A gyilkos tréfa* képsorozata által inspirált panel, amelyen a Gordon felügyelő lányát megnyomorító Jokert láthatjuk. Jae Lee azonban kissé átformálta a forrásul szolgáló illusztrációkat, hiszen Jokert az eredetihez képest keskenyebb szélű kalapban ábrázolta úgy, hogy trópusi mintás inge és fegyvere sem látszik a képen. Ardian Syaf a *Batgirl* 2011-es első számában egy álomjelenetben rajzolta újra Joker gyilkossági kísérletét (Barbara nem halt meg a merényletben, csak kerekesszékre kényszerült), de a lövést az ellenkező perspektívából rajzolta meg – Brian Bolland eredetijén az eltántorodó nőt előlről, Syafnál hátulról láthatjuk, a háttérben az autentikus ruházatot viselő gonosztevővel. A *Birds of Prey* 89. számában (2006) Paulo Siqueira szinte 99%-ban lekopírozta *A gyilkos tréfa* egyik paneljét, amelyen a Barbarát ért lövés látható. Minden apró momentumot (a kilöttyenő kávét, a vércseppeket, az esés miatt elmozduló szemüveget, a pisztolyt tartó kezét, a ruha gyűrődéseit stb.) újrarajzolt, de mivel egy árnyalatnyival kevésbé realiztikus lett a kidolgozás, illetve a színezésen is kicsit módosítottak, a panel szigorú értelemben nem nevezhető tökéletes másolatnak. Ezek a tiszteletadással felérő másolások, noha némely esetekben tudatosan eltértek az eredetitől, tulajdonképpen legalább annyira beégették Barbara Gordon történetébe az ősz-traumát, mint ennek Bolland általi ábrázolását, amely gyakori visszacsatolási ponttá vált azokban az esetekben, amikor az események újbóli átélésére került sor. (Hasonló vándormotívumnak nevezhető a halott tanítványát, Robint kezében tartó Denevérember alakja, vagy az, amikor az egyik főellenség, Bane eltöri a szuperhős gerincét – utóbbit Christopher Nolan is átültette filmtrilógiája utolsó részébe.)

Máskor az átvett-átmásolt panelek nem egy álom vagy hallucináció keretei között kerülnek be a történetekbe, hanem csupán az a gesztus vezérli őket, hogy erősen ráutaló magatartással a forrás jelentésmezőjéhez kapcsolják az aktuális panelt, illetve a befoglaló történetet. *A gyilkos tréfánál* maradván ennek egyik további jellegzetes képén a felhúzott könyökökkel kócos hajába túró Joker-ábrázolás látható. 2021-ben a Detective Comics úgy döntött, hogy 1975 után másodszor is önálló sorozatot szentel a Denevérember nemezisének. A *The Joker* első számának belső borítóján Guillem March ezt az ikonikus

képet másolta át, akarva-akaratlanul jelezve, hogy a főgonosz ezredfordulós újraértelmezésének egyik sarokkövét a klasszikussá váló forrás adja. Hasonló motivációk láthatók Greg Capullo illusztrációja mögé, aki a Denevérember-képregény 2011 és 2016 között futó (második) kontinuitását bevezető *Nulladik év* című történet egyik paneljébe – kissé átformálva – a szuperhőst ábrázoló legelső képregénycímlap (*Detective Comics* #27, 1939. május) ikonikus képét, a kötélén lógó és egy gonosztevőt a nyakánál fogó főhős ábrázolását dolgozta át. A történet egyértelműen az egész addigi cselekményfolyam újraírásának felvezetéseként szolgált, Capullo illusztrációja mindezt azonban egy egyértelmű reflexió segítségével is nyomatékosította.

A tanulmányban bemutatott példák afelé mutatnak, hogy az adaptációkkal felérő képregények (sorrendben: a *Denevérkastély*, a *Noël* és a *Batman '89*) is legfeljebb csak közel kerülnek ahhoz a fajta transzpozícióhoz, amely – kizárólag a figura áttételének és átvételének szintjén – a Batman-képregények és az ezek alapján készült mozifilmek között megvalósult. Bár a képregény olvasástapasztalatát a textuális sík és az optikai sík együttes multimediális jellege táplálja, a kettő közül az előbbi szerepe lecsökkenthető, sőt el is hagyható. A három említett „adaptációból” ebben az esetben az első kettő rögtön el is vesztené intermediális kapcsolatait (a beírásokat nélkülöző képszekvenciák sem a *Frankenstein*nel, sem a *Karácsonyi ének*kel való kapcsolatot nem engednék érvényesülni), csupán a harmadik képregény esetében lenne feltűnő a Tim Burton rendezte filmekben és a panelekben megjelenő figurák arcvonásainak hasonlatossága. A többi példában, ha Sanders *szóhasználatánál* maradunk, inkább a kisajátító jelleg különböző fokozatai dominálnak, de tulajdonképpen ez mondható el a képregény médiumán belül megvalósuló átvételekről is – igaz, ezek a kisajátítások per definitionem nem felelnek meg Sanders elképéléseinek, hiszen vagy megmaradnak az utalás szintjén (*Hush*, *Jekyll és Hyde*), vagy teljesen egyértelműek (átmásolt panelek). Ebben az összefüggésben a Batman-történetek adaptációiként (amelyekben tehát nem csak történetmozaikok, hanem teljes történetek mediális átváltásáról van szó) a 2000-es évek elejétől készülő animációs (rajz)filmek foghatók fel: ezekben, bár nem az eredeti illusztrációk felhasználásával és a történeten eszközölt apróbb változtatásokkal, de felismerhetőek az eredeti források.

Megkockáztatható a feltevés, hogy az adaptációk és a kisajátítások szempontjából a szuperhős-képregények azért is élveznek speciális státuszt, mert a régóta futó sorozatok szerzőgárdáját bizonyos időszakonként – a jégkorongból vett hasonlattal – soronként cserélik. Az új írókkal együtt általában új illusztrátorok, kihúzó, színezők és beírók veszik kezelésbe a történetfolyamot. Mi-

közben az új szerzői körnek kényszerből adaptálnia kell bizonyos alapmozzanatok, rögtön kifejezésre kell juttatniuk a korábbi kör „kéznyomaitól” való eltávolodásukat is, ezt pedig egy régi–új képi világ kialakítása útján érhetik el. Azaz, tulajdonképpen egyszerre alkalmaznak adaptív/másolási és kisajátító/újraértelmező mozzanatok. Így az egy-egy szuperhőshöz kötődő kontinuitások (narratív sík) sorai kiterjeszhetőek az illusztrátori megformálások sorozatára is (vizuális sík), ahol a koherenciát tulajdonképpen csakis a főhős jól ismert karakterjegyeinek kvázi-állandósága teremti meg.¹³ A vizuális sík primátusára épülő médiumban, a képregényben ennek folyamánaképpen sokkal gyakrabban szembesülhetünk az adaptáció sokrétű mechanizmusával, mint azt a szuperhős-figurák „klasszikus adaptációinak” vagy az irodalmi műveket transzponáló képregényfüzetek és *graphic novelek* ismeretében gondolnánk: a Denevérember állandónak hitt és gondolt környezetét ténylegesen folyamatosan újraformálódó térként és utalásrendszerként írhatjuk le.

HELIKON

¹³ Agnieszka Soltysik Monnet szerint a Denevéremberrel kapcsolatban nem lehet a figura koherenciájáról beszélni, csupán folytonosságról [continuity], amely szó azonban paradox módon éppen az egyazon szereplőt szerepeltető szövegek közötti folytonossághiányra utal. Vö. Agnieszka SOLTYSIK MONNET, „»I’ll Be Whatever Gotham Needs Me to Be«: Batman, the Gothic and Popular Culture”, in *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture*, szerk. Justin EDWARDS és Agnieszka SOLTYSIK MONNET, 96–113 (New York: Routledge, 2012), 98.