

SVETISLAV JOVANOV

Corto Maltese, avagy a rejtélyes vitorla és a rejtélyes kert

Magas, lezser figura; tengerész-zubbonyát hanyag eleganciával viseli; sűrű, fekete haja és hosszú oldalszakálla van; arca élesre szabott, az orrát mintha kőből csiszolták volna; tekintete látszólag álmatag, (talán) szürke szemeit félig elrejtí a hajóparancsnoki sapka; bal fülét egy igen egyszerű fülbevaló díszíti. Egy cigány jósnő és egy brit tengerész gyermekeként látott napvilágot a máltai Vallettán. Előbb Antigua lakosa, majd velencei polgár, később szamarkandi lovas, de volt útvezető a perui fennsíkokon, és bennszülöttek társa a déli tengereken, aztán provánszi turista és szibériai kém is. Nem más ő, mint Corto Maltese, az *Álom tengerésze* (vagy ahogy Omar Calabreze nevezi: „eternauta”), aki Hugo Pratt jóvoltából 1887 egy őszi reggelén a három velencei csodakert egyikéből lépett ki a világba, hogy tartósan itt is maradjon mindmáig, a múlt századi képregények egyik legizgalmasabb figurájaként, akiben kalandvágó képzelődésünk öltének testet.

„Aki a múltban kódorog, nem tesz mást, mint amit a temetőcsősz” – mondja eltűnődve Corto Maltese kapitány a *Ballada a sós tengerről* című képregény-eposz egyik kulcsfontosságú jelenetében, olyasféle bonyodalom közepette, amilyenben ennek a nyughatatlan tengerésznek az alakja is megszületett. Kvantitativé ő is csupán egyike Pratt sok-sok különös figurájának, akárcsak Raszputyin, ez a nyomorult féreg, vagy Kranio kapitány, a német tengeralattjáró-hadnagy, avagy éppen Monah, a déli tengerek rejtélyes uralkodója; mindazonáltal Corto Maltese már a *Balladában* is egy olyan hősként jelenik meg számunkra, akinek a sorsa a *legkevésbé függ* a múltjától. Pratt egy 1913-14-ben készült, kalózkodásról, fondorlatokról, az Új-Guinea és a Fiji-szigetek között dúló titkos háborúról szóló képregényének a sötét tónusú, izgatott, megtörtén költői rajzain válik Corto fokozatosan a lehangsúlyosabb szereplővé: meglehetősen rejtélyes figura lévén (aki kevés szavú, távolságtartó, ugyanakkor öironikus) hamarosan a *határtalan Kalandozás archetipikus megszemélyesítőjévé válik*. Hugo Pratt a maga kalandokban bővelkedő történeteire egyébként olyan alkotóktól meríthetett ihletet, mint Hermann Melville, Robert Louis Stevenson és Joseph Conrad, valamint egy teljesen elfeledett ír szerző, Henry de Vere Stacpoole (*A kék lagúna*).

A világgjáró kapitányról szóló, tizenkét képregény sajátossága, hogy Corto Maltese kalandvágójában már nyoma sincs sem Tarzan erkölcsi dilemmáinak, sem az erőszak Batman-féle felelősségre vonásának. Amiről itt szó van, az Umberto Eco szavaival élve nem más, mint „a bizonytalanság szigetvilágában” tett – *képzeltbeli* – utazás. A további képregényekben Corto alakja áll a figyelem középpontjában: legyen szó akár *A pénz zászlaja alatt* tett, vagy épp egy *Télközép-éji álomban* lejátszódó utazásról, olyan hősként jelenik meg ő, aki *nyitott szemmel álmodik*. Ami ugyanakkor egy cseppet sem akadályozza meg abban, hogy a helyes oldalon vegyen részt – vagyis *mindenkitől távol és függetlenül, sebezhető, ám elégedett magányosként* – az IRA harcaiban, az inkák kincse utáni hajszában, az első világháború amazóniai dzsunglek közelében játszódó tenger-

alattjáró-ütközeteiben, vagy a spanyol polgárháború összetűzéseiben. Pratt korántsem naiv illuzionizmus a Corto Maltese figuráján keresztül képes ábrázolni azt, amit csak kevesen tudnak bemutatni manapság: hogy még a zsákmányszerzésen alapuló nemzetközi „testvériség” is jobb, mint az egész világra kiterjedő nemzetközi népirtás.

Ami nem jelenti persze azt, hogy Pratt kapitánya visszariadna attól, hogy ez utóbbi játékokban is részt vegyen, mégpedig megalkotójának, Hugo Prattnak a történelem körös ismétlődését és a csodát illető tapasztalataival felvértezve. A csoda pedig úgy jön létre, hogy egy szabványos hős egyáltalán nem szabványos körülmények között találja magát. „Borges nagyon fontos dolgot mutatott meg; azt tudniillik, hogy hogyan lehet a hamisat úgy ábrázolni, mintha igaz volna. Ebből tanultam meg én azt, hogy hogyan ábrázoljam az igazat úgy, mintha hamis volna” – mondja Pratt. A *Corto Maltese Szibériában*, ez a történelmi tényeken (Mandzsúria, Szibéria és Mongólia 1919-es kaotikus állapotain) alapuló imaginárius nyomozás nem csak a cári kincsek elrablásáról szól; nem csak afféle „keleti western” ez páncélozott vasúti kocsikkal; és nem is csupán a főhős, valamint Mongólia eszelős meghódítója, a történelmileg is létező Alexander von Ungern-Sternberg báró találkozásának története. Pratt hősének, az „emlékek kiválasztottjának” ebben a képregényben is a sors számtalan megpróbáltatását kell kiállnia, melyeknek mintegy nagyvonalúan felajánlja magát, ezzel egyidejűleg viszont ki is gúnyolja őket, mint például a Shanghai Lilly-epizódban, melyben a kínai titkos társaságok mögött különböző ideológiai szervezetek kémjei rejtőzködnek; ugyanakkor meg a látszólag pusztán ideológiaiának tűnő erők mögött szintén valamiféle *mélyebb misztériumok* körvonalai rajzolódnak ki... Ebben a kontextusban pedig „az örökké rossz oldalon álló” *femme fatale*-okkal való találkozások sem mellékesek: a női princípium egyrészt bevezetőt képez a rejtélyek alapelveihez, másrészt a viszontagságos kalandok egyik legfőbb ösztönzője is a nő – például akkor, amikor Corto a feledés és az emlékek közötti kacskaringós ösvényen ered szökésnek; az pedig már jelképes értékű, hogy ez a szökés csak az utolsó képregényben, a *MU*-ban ér majd véget (1989–91).

Corto paradox titokzatosságát mindazonáltal egyedül a kultikussá vált *Télközépjéji álmok* révén tudjuk igazán megközelíteni. A mitológiából és a Shakespeare-dramából ismert Oberon, a tündérek királya összehívja a fantomtanácsot – Morgan tündért és Merlin varázslót –, hogy megakadályozzák a németeknek a brit vezérkar ellen tervezett merényletét. Ez az epizód Cortót a történelem és a képzelet határán kavargó legmélyebb örvénybe ragadja; olyan térségekbe, ahol a múlt lényegtelenné válik – *mivel folyton-folyvást a jövőbeli képzeletből ered*. A jelen egyébként sem „főszereplő Pratt világában”, írja Claudio Bertieri. A fantomtanács segítségével véghezvitt hőstett után Corto eltávolodik az álmodástól és a valóságot elválasztó keskeny határtól – és ekkor kerül a maga *igazi kertjébe, ahol remek szél dagasztja bolyongó vitorláit*... Könnyen lehet, hogy a világ csak nevet rajta, ahogy rajtunk is, akik hiszünk neki. Am ahogy a magát vidám hollónak álcázó Puck mondja: „A világ ugyan kit érdekel?”

Csavargó Charles, avagy az amerikai álom s az ébredés

Midőn Charlie Chaplin, az akkor már régtől fogva hírneves filmmágus találkát adott a jachtján Szergej Eizensteinnek, egyik pillanatban a következő szavakkal fordult az „ attrakciók montázsának” nagymesteréhez: „Emlékszik-e *A kölyök* című filmnek arra a jelenetére, amelyben az ágrólszakadt gyerekek elé úgy szórom az ételt, akár a kicsirkék elé?” Majd így folytatta: „Ez azért volt, mert nem szeretem a gyerekeket, ki nem állhatom őket.” Eizenstein pedig imígyen elmélkedett magában: „Dehát kicsodák is azok, akik nem szeretik a gyerekeket? – Hát maguk a gyerekek...”

Éppen ez a képesség, vagy ahogy Eizenstein mondja, „a gyermeki látásmód adottsága” az, ami a filmművészet legnagyobb nevetetőjének alkotásait jellemzi; és ebben rejlik Chaplin egyik legfontosabb figurája, Csavargó Charles jellemének, viselkedésének lényege is egyben.

Csavargó Charles alakja a kaliforniai Esseny filmstúdióban született meg, Chaplin filmes pályafutásának a legelején, 1915-ben, *A csavargó* című film főhőseként. Ez a szeretetreméltóan képtelen figura, ez a keménykalapos, rövid bajszerű, sétatotos alak (túl méretezett nadrágjával és agyonhasznált cipőjével együtt) éppen a „gyermeki paradoxon” révén lopta be magát a sok millió néző szívébe: naiv, hiszékeny, ábrándozó, előzékeny, és persze ágrólszakadt lévén ugyanis Csavargó Charles egyedül a gyermeki (és egyben gyerekes) világlátásának segítségével tud védekezni az emberi elvetemültség és a (többször rideg) társadalmi konvenciók ellen. Ezt a paradox image-et Chaplin – előadóként, forgatókönyvíróként és rendezőként – akkora meggyőző erővel és annyi fantáziával tudta feltölteni, hogy mindenki számára úgy tűnhetett, Csavargó Charles és a Világ erőviszonyainak komikus egyensúlya örökké fennmarad. Egy idő után azonban Charles változni kezdett: az erőviszonyokat valami megzavarta, az említett egyensúly bomlásnak indult.

Mielőtt még ez bekövetkezett volna, Csavargó Charles alakja világraszóló jelenséggé vált. Chaplin messze túlhaladta a néma burleszkfilmekben, Mack Sennettnél végzett színészi és rendezői inaséveinek tapasztalatait, a kifigurázott rendőröket, a gépies ide-oda szaladgálásokat és az egymás arcába nyomott tortákat; a 20-as években készített, kiforrott alkotásaiban (*A zarándok*, *Kutyaélet*, *A katona*, *A kölyök*) Csavargó Charles már jól ismert, mindenki számára érthető „antihősként” jelenik meg. Őrá ismerhetünk a „kisember”, a romantikus, ám esetlen udvarló, a kiszolgáltatottak oltalmazója, a szegénylős tisztviselő, ritkábban a szeszélyes hivatalnok alakjában. A csínytevésai minden esetben egy autonóm szellemnek az emberi elvetemültségre, a társadalmi előítéletekre, az államrend (és tágabb értelemben a tradíciók) elnyomására adott hiteles és sziporkázó válaszait jelentik. Csavargó Charles bájosságához és kalandor szelleméhez az *Aramylázban* (1925) újabb adottság járul: a társasági élethez, továbbá a társadalmi sikerekhez való érzék. Az illúziók komikus világát meggyőzően, egyetemes érvénnyel mutatja be a *Nagyvárosi fények* (1931), még akkor is, ha a kerettörténet meglehetősen érzélgős: Charles egy vak virágáruslány szerelmét óhajtja elnyerni, mindezekelőtt azonban arra tesz erőfeszítéseket, hogy elegendő pénzt teremtsen elő egy műtetre, amely visszaadhatná a lány látását. A történet valódi alapja azonban a humor,

amely egyesíti magában a képzeletet, a pátoszt és a komikumot. Az a nagyszerű jelenet például, amelyben Charles lebeszéli a dúsgazdag Rodot az öngyilkosságról, azt sugallja, hogy Charles jósága, nemeslelkűsége már *eleve* bajba sodorja őt. Szintén lényeges mozzanata a történetnek az, hogy Charles egyedül azért áll munkába, hogy kifizethesse a vak virágáruslány lakbérhátralékát; neki ugyanis pusztán önmaga miatt nem volna szüksége munkahelyre. Csavargónak lenni: ez világnézet és élethivatás is egyben.

Az erőviszonyok fentebb említett egyensúlyát jelentősen megbontja a *Modern idők* (1936): az industrializált kor gépei, az automatizált szörnyek olyan ellenfelet képeznek, melyekkel szemben Csavargó Charles pusztán átmeneti sikereket könyvelhet el; és ez a pirruszi győzelem őrá magára is visszahat. A kor követelményeinek és a művészi öntudat elvárásainak együttes ereje végezetül egy korszakalkotó filmet eredményezett, *A diktátort* (1940), melyben Csavargó Charles alakja egy zseniális vizuális és pszichológiai mesterfogásban – egy gettóbeli, jelentéktelen kis borbély, valamint Hinkel diktátor felcserélésében – emésztődik fel. Az egész világot behálózó, egyetemes, aktuális Gonosz itt lelepleződik, nevetségessé válik; ugyanakkor azonban a fájdalmas módosulás során, amikor is „Charles átalakul Chaplinné” (Guido Aristarco), a figurából kivesszik a kulcsfontosságú naivitás, a komikus illúziók frissessége megszűnik, s helyükre az ironia, a gúny, a moralizálás és az utalás komolyabb tónusai lépnek. A világháború árnyai, majd a mccartyzmus üldöztetései mind komolyabb és mind sötétebb álarcok felöltésére kényszerítették Chaplint: ilyen volt például Verdoux, a perverz gyilkos, vagy Calver, a kiábrándult bohóc... Mégis, Chaplin újra és újra győztesként tért vissza a képernyőre és a szívünkbe – ahogy a kiváló francia teoretikus, André Bazin írja, „magát a filmet jelenti ő továbbra is” –, a leginkább talán azért, mert minden új álarc mögött ott derengett Csavargó Charles romantikus, nagyszerű, gyermekien elbűvölő képmezeje, aki magányos álmodozóként akkor sem veszíti el a reményt, ha körülötte már az egész világ szét is hullik.

DANYI ZOLTÁN fordításai