

JAMES O'BARR: A HOLLÓ

Lángolva buknak alá az angyalok

Képregény-legendák

GÉCZI ZOLTÁN

AZ ÉPÜLETEK PORIG ÉGNEK, AZ EMBEREK MEGHALNAK, DE A LEGENDA ÖRÖK.

James O'Barr éveken át marad adós a válasszal *A holló* eredetét firtató kérdésre. Vonakodás nélkül nyilatkozott a zenei, irodalmi és képregényes hatásokról, de a történet gyökerét nem tárta fel a maga teljességében. Ha kitartóan faggatták, egy újságcikket emlegetett, amelyben egy detroiti kettős gyilkosságról olvasott: egy fiatal párral végeztek ismeretlen elkövetők (zsákmányuk egy 20 dolláros eljegyzési gyűrű volt), a gyilkosok személyazo-

nosságára sosem derült fény, törvény előtti számonkérésre nem kerülhetett sor. A fenti magyarázat azonban bajosan elégíthette ki mindazon olvasók fantáziáját, akik alaposan beleásták magukat a képregénybe, s miután az eredeti *A holló* minden idők legnagyobb sikerű független kiadásban megjelent műve (12 nyelvre fordították le, az értékesített példányszám pedig meghaladja a 750 ezret), a rajongóknak volt okuk a kétkedésre. Merthogy O'Barr története

„Az evangélium antitézise”

(James O'Barr – John Wagner: The Crow: Dead Time)



egyfelől szokatlanul ténszerűnek tűnt, létező helyek és személyek, megtörtént események képezték a narratíva alapját, másrészt a képregény olyannyira személyes, a szerzői jegyek annyira erőteljesek, hogy nehezen lehetett elhinni az újságcikkre vonatkozó, távoli referenciát. O'Barr csak a filmadaptáció bemutatását követően tárta fel a valóság másik, meghatározó jelentőségű felét: 1978-ban egy részeg sofőr elgázolta menyasszonyát, Beverly-t, aki a baleset helyszínén életét vesztette.

SÖTÉTBEN IZZÓ JELENÉS

O'Barr 1981-ben kezdett el dolgozni a képregényen, de csak 1988-ban talált kiadót (Caliber Comics) az anyagra („Senkinek se kellett: az egyik kiadó szerint túl erőszakos volt, a másik szerint meg több erőszak kellett volna bele.”), amely 1989-ben füzetek, majd 1992-ben gyűjtemény formában került kiadásra. „Ugy véltem, hogy ha a felhalmozódott gyűlöletet és dühöt papírra rakom, akkor kipurgálom magamból ezeket az érzéseket. Valójában az történt, hogy a folyamat során csak intenzívebbé vált minden – csak a negatívumokra fókuszáltam. Ahogy haladtam a munkával, minden egyre rosszabb lett és sötétebb. Szóval nem értem el a kívánt célt – valószínű, hogy elbaszottabb alak voltam, amikor befejeztem, mint amikor neki kezdtem.” *A holló*, mint terápiás projekt megbukott, ugyanakkor megszületett egy popkulturális klasszikus.

A hosszadalmas, éveken átívelő alkotófolyamat világosan lekövethető a fekete-fehér lapokon: a szerző technikája folyamatosan csiszolódott, a rajzok és a történet hangvétele egyre komorabbá és erőszakosabbá vált. O'Barr nem volt kiemelkedő grafikus; bár a tengerészgyalogságnál harcászati kézikönyveket illusztrált, *A holló* indításakor technikai és anatómiai szempontból egyaránt akadtak hiányosságai, saját korlátait lapról-lapra haladta meg. Az, hogy a képregény mégis egységesnek hat, a következetesen végigvezetett, megingathatatlan szerzői koncepció brávrja.

A holló a klasszikus narratíva szemérmetlen megtagadása. O'Barr ott indítja a cselekményt, ahol a görög tragédiák végződnek: a hős már az exozicció előtt elbukott, szerelmével együtt halt erőszakos halált, mindkettőjüket elhantolták, a végzetes események menetét semmi sem fordíthatja vissza. Minden remény

elveszett; az élőhalott Eric Draven nem azért kel ki sírjából, hogy bűnbocsánatot gyakoroljon és megbocsátást hirdessen, hanem hogy megtorolja az ellene elkövetett bűnt, erőszakkal hajtsa be a rettentés számlát. Annak ellenére, hogy *A holló* telis-tele van keresztény szimbolikával, O'Barr meséje az evangélium antitézise. A gondviselés által cserbenhagyott, a holló által megszállt Eric Draven karaktere elborzasztó, koromfekete árnyék, bosszúszomjas pogány isten, az áradó keserűség és bosszúvágy manifesztációja; morális és fizikai felsőbbrendűsége tudatában, szenttelen szörnyként pusztít az élők világában. Ám az O'Barr által megalkotott szörnyeteg kérelhetetlen céltudatossága mellett is komplex karakter, akinek fájdalmát, érzéseit, belső vívódásait kifinomult eszközökkel ábrázolta a szerző. A karakterekhez előszeretettel használt zenészeket modellként (Iggy Pop, Ian Curtis, Daniel Ash), a párbeszédekben, fejezetcímekben és inzertoldalakon klasszikus irodalmi műveket (William Thackeray, Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, Rose Amy Fyleman) és dalszövegeket (Joy Division, Bauhaus, The Cure, Big Black, Velvet Underground) idéz, melynek köszönhetően a szövegyenes bosszútörténet árnyalatokban gazdag balladává nemesül. Amíg a jelen idejű cselekmény egzaltált tuszajzok folyamatában zajlik, a retrospektív kitekintések szürkeárnyalatos képeiben rengeteg a világos felület, tágasabb a panelezés, sokkal több a levegő – szerelem és veszteség, élet és halál, jin és jang egysége valósul meg ezáltal.

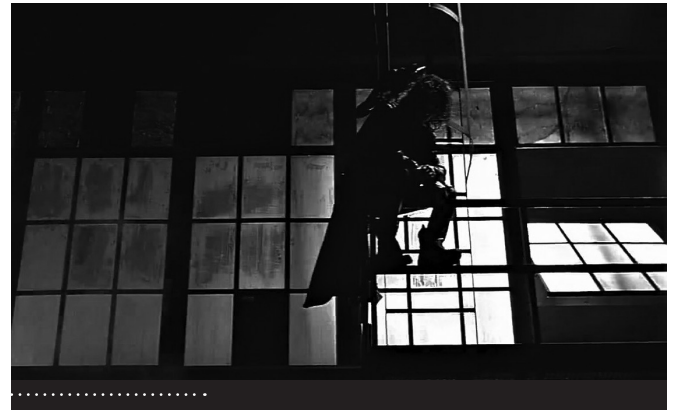
ELKÉPEDVE ÁLLT AZ ÖRDÖG

Konszenzuális álláspont szerint *A holló* oly mélyen személyes, szenvedélyes és markáns karakterű alkotói teljesítmény, oly irgalmatlanul masszív gyászmunka, hogy szélesvásznú történő reprodukciója szükségszerűen reménytelen törekvés, egyszerűbben mondva: kétségkívül zseniális, ám megfilmeshetetlen alapanyag. Elrettentően hatott hát a hír, hogy a Paramount Pictures által felkért Alex Proyas nagyjátékfilmek terén igen csekély tapasztalattal rendelkezett, korábban mindössze egyetlen alacsony költségvetésű mozit (*Spirits of the Air*, *Gremlins of the Clouds*, 1987) forgatott, tehetségét videóklipek terén kamatoztatta. Elkötelezettségét azonban nem érthette kritika: az ő meggyőzőképességének volt köszönhető, hogy a stúdió

nagy nehezen letett arról a pénzügyi szempontból roppantmód kecsegtető elképzelésről, hogy Michael Jackson főszereplésével készítsen musical-változat a képregényből. Proyas olyannyira ragaszkodott O'Barr tusba oltott víziójához, hogy fekete-fehérben akarta forgatni a filmet, csak a flashback jelenetknél használt volna színes nyersanyagot (belegondolni is hátborzongató, mennyire hatásos lett volna ezen formula a vásznon). Ezt az elképzelését nem hagyták jóvá, ellenben sikerült átmentenie a képregény javát, így a forgatókönyvben szereplő jelenetek közül belül fele egyenesen a képregényből származott.

A casting még gyilkosabb vitákat gerjesztett. James O'Barr Johnny Depp személyéhez ragaszkodott körömszakadtáig, a stúdió Joaquin Phoenix, Proyas pedig általános megrökönyödéssre Brandon Lee mellett érvelt. Lee ezt megelőzően tévésorozatokban és jelentéktelen akciófilmekben szerepelt csupán, de az első próbafelvételek olyan átütő erővel bírtak, hogy maga O'Barr is visszakozott. A kisminkelt arcú Lee valóban nem evi-lági jelenség a vásznon, hanem arisztokratikus pokolfajzat, hangja Shakespeare-színészeket, mozgása butoh-táncosokat idéz. Proyas a 18 millió dolláros költségvetést meghazudtoló látványt alkotott, amelynek legfontosabb eleme – ha már a fekete-fehér formátumot nem sikerült megvalósítania – az erősen szaturált, szinte monokróm képvilág.

A képregény genetikai kódjának kulcsfontosságú része a zene; O'Barr legfőképpen a késő 1970-es, kora 1980-as évek new wave, gothic és dark wave zenekaraitól merített inspirációt a kreatív folyamat során. A filmzene kérdését roppant körültekintéssel kezelték a producerek, kiváló ízléssel válogattak a kortárs alternatív rock, industrial és metál színtér előadói közül, a soundtrack pedig maradéktalanul fel tudott nőni a mozihoz, zene és kép egységének ritkán tapasztalható színvonalát születte meg. A mozifilm kultuszához hatalmas hozzájárulást tett az album, ami 3,8 milliós eladással kereskedelmi szempontból a mozgóképet is lelépte.



„A kreatív pokol csak ezt követően bontakozott ki”
(Alex Proyas: *A holló*
– Brandon Lee)

„BRANDONNAK ÉS ELIZÁNAK”

1993. március 31-ére a forgatás a végső szakaszába lépett; a stáb az utolsó jelenetek egyikére készülődött, amelyben Funboy lelövi a

hazatérő Eric Dravent. Kamera indult, Brandon Lee benyitott az ajtón, Michael Masee pedig a forgatókönyvnek megfelelően ráfogta a Smith & Wesson Model 629 Magnumot, és meghúzta a ravaszt. Aznap a fegyvermester személyes okokból szabadságot vett ki, és a jelenetet megelőzően nem ellenőrizték megfelelően a kellékeket; Masee egy érthetetlen módon éles löszerral töltött fegyvert süttött el. Brandon Lee a nagy kaliberű revolverből, közlőről leadott lövés következtében végzetes sebesülést szenvedett, és a helyszínen meghalt.

Három hét múlva lett volna az esküvője Mexikóban.

Brandon Lee halála után a film reménytelen zsákutcába került. Végül egy direkt e célból felállított cég, az Entertainment Media Investment Corporation vette át leforgatott anyagot és a vonatkozó kreatív és disztribúciós jogokat; a befektető ugyanis birtokában volt egy akkoriban úttörőnek számító CGI technológiának, amellyel lehetőségessé vált a hiányzó hat jelenet pótlása. Így 1994 május 13-án, némi utóforgatást és nem kevés digitális machinációt követően végül moziba került *A holló*.

A promócióban sem Proyas, sem O'Barr nem vett részt. A szerző honoráriumát jótékony célra ajánlotta, a rendező pedig teljesen eltávolította személyét a tragikus sorsú filmtől, bár sem morális, sem büntetőjogi szempontból nem tartozott felelősséggel a végzetes incidensért. A ravaszt meghúzó Micha-

el Massee egy évre elvonult; elveszett New Yorkban, mozis felkérést nem vállalt, nyilvánosság előtt nem mutatkozott, a filmet 2016-ban bekövetkezett haláláig nem nézte meg.

BUKOTT ANGYALOK VÁROSA

O'Barr hollywoodi viszonyok között járatlan outsider volt, a filmgyári rutin hiánya pedig a Paramounttal kötött kontraktusban is megmutatkozott. A szerző megtartotta a karakterrel kapcsolatos jogokat, a filmes jogok azonban a stúdióra szálltak, ennél fogva boldog-boldogtalan szabadon kereskedhetett velük; a jogi dokumentum ezen része három további nagyjátékfilmre terjedt ki. „Megkaptam a pénzem azokért az istenverte szörnyű folytatásokért, de tényleg semmi közöm nem volt hozzájuk.” – nyilatkozta később keserűen.

A *holló* sikerét követően Bob Weinstein cége, a Dimension Films szerezte meg a jogokat, és rögvést neki is láttak a folytatás előkészítésének. Bár a második mozi (*A holló 2: Az angyalok városa*, 1996) totális katasztrófaaként értékeli a közönség, a startvonalra álló stáb korántsem volt reménytelen csapatnak mondható. A producerek nem tértek le a kitaposott útról: rendezőnek az angol Tim Pope-ot szerződtették, aki az 1980-as évek videóklip-géniuszaként számos new wave és dark wave zenekar számára készített korszakos ötperceseket. A főszerepet játszó Vincent Perez és Mia Krishner mellé szerződtették Iggy Popot, valamint filmzene kérdését is kellő gonddal kezelték: olyan befutott és feltörekvő zenészekről, zenekaroktól kértek dalokat, mint PJ Harvey, a Filter, a White Zombie, Tricky és a Hole.

A második film meghatározó eleme Tim Pope hihetetlenül gazdag, senki mással össze nem téveszthető stílusa: *Az angyalok városa* reneszánsz festményekhez hasonlóan, aranyban, barnában és skarlátvörösben úszik a vászon. A pazar *visual design* azonban nem képes érdemben ellensúlyozni Davod S. Goyer bátoratlan forgatókönyvét és az elsőfilmes rendező szembeszökő szakmai hiányosságait. O'Barr, miután áttekintette a scriptet, megpróbálta menteni a helyzetet: beadott egy treatmentet, amelynek főhőse egy esküvőjén meggyilkolt fiatal nő volt, aki a feltámadás követően menyasszonyi ruhában ered gyilkosai nyomába, de a stúdió szerint a közönség nem fogadta volna jól a női

igazságosztó karaktert (ironikus, hogy nyolc évvel később Weinstein különösebb akadékoskodás nélkül finanszírozta Tarantino negyedik filmjét, a *Kill Billt*). A legnagyobb gond abból eredt, hogy a videóklip terén vitathatatlanul zseniális Tim Pope egyszerűen nem érezte a nagyjátékfilm ritmusát, nem tudta kézben tartani az anyagot, kiváltóképpen nem értett az akcióhoz, így a film narratív szinten duplán megbukott (a brit direktor soha többé nem is rendezett mozifilm).

A franchise a következő években egy tévésorozattal és két további mozifilmmel bővült (*Stairway to Heaven*, 1998; *The Crow: Salvation*, 2000; *The Crow 4: Wicked Prayer*, 2005), ám ezekről a szándékoltan direct-to-video színvonalú télelekről csupán kegyeleti okokból sem érdemes ennél bővebben nyilatkozni.

Az igazi kreatív pokol csak ezt követően bontakozott ki. 2005 után elképesztő filmes káosz alakult ki a képregény körül, amely sorra emésztette el azon rendezőket, színészeket és producereket, akik egyébiránt nemes szándékkal közelítettek *A holló* univerzumához. Rob Zombie 1999-ben nekilátott egy eredeti forgatókönyvnek (*The Crow: 2037*), de a projekt sosem valósult meg. Az elmúlt húsz év során Stephen Norrington, Juan Carlos Fresnadillo, Javier Gutiérrez után Corin Hardyra öröklődött a rendezés joga, a főszereplőként pedig Channing Tatum, Ryan Gosling, James McAvoy, Tom Hiddleston, Alexander Skarsgård és végül Jason Momoa neve egyaránt felmerült, de egyetlen cégnek vagy rendezőnek sem sikerült kirángatni a produkciót a development hell ragacsos bugyrából.

JAMES O'BARR MÍTOSZA

Mindeközben *A holló* eredeti médiaformátumában tovább fejlődött, bár a sorozatos licenzelés miatt a megjelent címek igen változatos minőséget mutatnak. James O'Barr 1996-ban jelentkezett új képregénnyel (*Dead Time*), amely a Kitchen Sink Press kiadónál megjelenő sorozat nyitódarabja volt (további címek: *Flesh & Blood*, *Wild Justice*, *Waking Nightmares*, *Resurrection*, *Touch of Evil*). Szerencsére a filmes átok, miszerint a folytatások minősége hanyatlak, nem feltétlen érvényes a képregény világára: a példásan fekete-fehér kivitelezésű széria első és második részét az Eisner-díjas Alexander Maleed rajzolta, így

ezek a címek valóban fel tudtak nőni a kultikus eredetihez.

1999 és 2000 között az amerikai Image Comics (amely a *Spawn* képregények sikerének köszönhetően ekkora a legtőkeerősebb független amerikai kiadóvá nőtt) publikált egy saját fejlesztésű, színes kivitelű sorozatot (*The Crow*, *In the Skin of Angel*, *Touch of Evil*, *Ashes to Ashes*), amelynek első négy füzeté az eredeti történet adaptációja, ám ezek a címek legfőképpen a Kent Williams által rajzolt borítók (Issue 1-6) miatt érdekesek a gyűjtők figyelmére. Költői igazságszolgáltatásként is értelmezhető, hogy az IDW Publishing által megjelentetett *Death and Rebirth* (2012) sorozat főszereplője Iggy Pop polgári neve után a Jamie Osterberg nevet kapta, ám jóval érdekesebbek az egy évvel később megjelent O'Barr által jegyzett *Skinning the Wolves*, amely egy Holocaust-dráma, illetve a jellegzetes film noir narratívát követő *Curare*. Ezek a kötetek mutatják meg *A holló* narratív koncepciójában rejlő történetmesélési potenciált, amit a forgatókönyvírók sajnálatos módon sosem tudtak kibontakoztatni. Merthogy *A holló* dramaturgiájában nem a maszk és a megtorlás a lényeg, hanem a karakter és a kontextus, az antagonisták viszonya, a konfliktus morális és érzelmi természete, ami messze túlmutat a nagyvárosi bűnözés keretein. A koncentrációs táborban játszódó *Skinning the Wolves* vagy a *hard boiled* krimi *Curare* egyaránt brutális, érzelmi- leg megterhelő történetek, amelyekben nem a halálból visszatért főhős természetfeletti képességeinek kényszeres és erőszakos demonstrációja, hanem az elszenvedett igazságtalanság, a lélektani trauma tartja mozgásban a cselekményt. Ugyanakkor az IDW kiadványai sem feltétlenül tartják ezt a színvonalat: az utóbbi évtizedben megjelent képregények között éppúgy akadnak gyatra címek (*Pestilence*, 2014) és az átlagot éppen csak meghaladó anyagok (*Memento Mori*, 2018; *Lethe*, 2020).

A sokszínű és változatos minőségű képregény-univerzum legfontosabb üzenete a szerzői látásmód szükségességére. James O'Barr világában csak azon alkotók számára van hely, akik szenvedélyes történetmesélők, és a személyes traumák exponálásától sem rettennek vissza, mert *A holló* mitológia megköveteli az eredeti látásmódot és a markáns narratív koncepciót. •