

Képregény-
legendák

SHIGERU MIZUKI: ELŐRE A DICSŐ HALÁLBA!

Életképek a halál szélén

VARRÓ ATTILA

MIZUKI VILÁGHÁBORÚS TAPASZTALAIN ALAPULÓ MANGÁJA KÍMÉLETLEN, ÁM MINDEN MELODRÁMAI PÁTOSZTÓL MENTES KÉPET NYÚJT A HÁBORÚ EMBERTELENSÉGÉRŐL ÉS TOTÁLIS ABSZURDITÁSÁRÓL.

Amennyiben elegendőnek véljük, hogy egy műfajról mindössze marknyi klasszikussá nemesedett és világhírűvé vált remekműve alapján vonjunk le általános következtetéseket – legyen szó akár csak egy történeti korszakáról, szubzsáneréről vagy nemzeti változatáról –, a második világháborúról szóló japán háborús filmek páratlanul egységes seregnak tűnnek: csupa megrázó emberi dráma, amelyek zászljára a „*higaisha ishiki*” feliratot hímezték. A legegyszerűbben „áldozat-komplexusként” fordítható kifejezés egyaránt illik olyan – egymástól igen eltérő – háborús alapfilmekre, mint Masaki Kobayashi monumentális trilógiája, az *Emberi állapot* (1959-61), Kon Ichikawa díjnyertes párosa, a *Burmai hárfaja* (1955) és a *Tűzek a síkságon* (1959), az *Okinawai csata* (1971) hazafias nagyeposza és az *Emberi lövedék* (1968) groteszk szatírja Kihachi Okamototól, valamint olyan anime-mérföldkövek, mint a *Mezítlábas Gen 1-2* (1983) és a *Szentjánosbogarak sírja* (1988). Míg a háborús témájú hollywoodi klasszikusok alapvetően kalandfilmek, még ha tragédiával is érnek véget, a *higaisha ishiki* opuszai vegytiszta melodramák, az emberi szenvedés szívszorító katalógusai, főszerepben ártatlan és kiszolgáltatott áldozathősökkel: éhhalál szélén tengődő bakákkal; kamikaze-akcióba küldött katonákkal; tehetetlen hadifoglyokkal, védtelen ápolónőkkel és elárvult kisgyermekkel. Sehol egy *Hid a Kwai folyón*, *Leghosszabb nap*, *Kelly hősei* a nemzeti válogatottban – a japán katonák hősi csaták helyett a könyörtelen halálra várnak, a szövetséges csapatok helyett saját feletteseik verik, kínozzák, gyilkolják őket, győzelem és kitüntetés

helyett gránátos öngyilkosság és emberéves les rájuk a fináléban. Nem véletlen, hogy kizárólag a – Japán számára 15 esztendeig tartó és „Csendes-óceáni háborúnak” nevezett – időszak utolsó éveire koncentrálnak, nem Pearl Harbour támadását, inkább a burmai visszavonulást és az okinawai konfliktus katasztrófáit filmesítik meg és a diadal egyetlen formáját az öngyilkos akciókban látják. A háborús filmek alapvető motivációját jelentő győzelem tabutémát jelent, a hódítás, agresszió és elnyomás szinonimáját – nagy ívben történő elkerülése nem csak a pacifizmus bizonyítéka, de biztos menedéket jelent nézőinek a japán háborús bűnökkel való szembesüléstől.

MARX ÉS A GEKIGA GYERMEKEI

A teljes kép azonban messze nem ilyen egységes: a háborús műfajnak bőséggel megvoltak a maga heroikus kalandtörténetei is a japán populáris kultúrában (már az ötvenes évek közepétől), még hozzá sokkal jelentősebb közönségigényt szolgálva, mint a rangos filmművészek pacifista alkotásai, amelyek a műfaj filmtörténeti képviselőivé váltak. A főként olcsó B-filmekre szakosodott Shin-Toho stúdió által indított zsánerhullám a 60-as évek elejére újra divatba hozta a háborús években propagandacéllal készített vérbeli kalandfilmeket, hősi akciókból győztesen visszatérő pilótákkal, látványos tengeri ütközetekkel és az ellenséges támadásokkal szemben kősziklaként álló parancsnokokkal – pusztán arra ügyeltek az alkotók, hogy a hőstetteket egyéni emberi teljesítményként, nem a *Yamato*-szellemiség jegyében, a Tojo-diktatúra sikereiként ünnepeljék. Hasonló trend bontakozott ki az amerikai megszállás (1945-52)

cenzúrája és piaci korlátozása után rohamosan fellendülő manga-iparban is, élen a kamaszfiú-közönséget megcélzó vadászpilóta-képregényekkel, amelyek az olcsó *kashi-hon* (könyvkölcsönzői) kiadványok novelláiból hamar népszerű sorozatok lettek a 60-as évek elejére megizmosodó manga-magazinokban, *senki mono* (háborús történetek) műfajnéven. Az olyan *shonen*-szériák, mint a *Zero-sen redo* (1961) vagy a *Shidenkai no taka* (1963) gondosan ügyeltek rá, hogy a vesztesre álló háborúban is sértetlenül felmutassák a kalandzsánernek klaszszikus erőnyeit: az ifjú ászpilóták merész egyéni akciókat hajtottak végre az amerikai túlerő ellen (leginkább mentő- vagy utánpótlásszerző küldetéseken), halottak, sebesültek, áldozatok elvétele sem bukkantak fel a képsorokon, anélkül több részletesen ábrázolt légcicata, amelyben a főhősnek mindig akad egy sajátos bravúrja – mindezt a Tezuka Osamu-féle bájos, kerekded karakterdizájn jegyében, amely cuksi, csillagszemű kishűként ábrázolja a felhővitéseket. A korszak klasszikussá váló háborús filmjeinek markáns háborúellenes üzenete, kíméletlen erőszakábrázolása és melodramai hangvétele messzire elkerülte a manga-magazinok tizenéves közönséget megcélzó médiumát (a ritka kivételek közé tartozik a *Hitokui misaki* [*Embrevő hegy*, 1957], Tezuka első óvatos kirándulása a műfajba) – az ellentrendhez a 60-as évek közepén lezajló *gekiga*-forradalom kellett, amely során a hagyományos gyerek-sorozatok mellé felzárkóztak a komolyabb témákat felvonultató, realiztikusabb látványvilágú, idősebb olvasóknak készült műfaji darabok. Nem véletlen, hogy éppen a *gekiga*-képregények zászloshajóját jelentő Goro magazinban bukkantak fel először rendszeresen háborúellenes történetek, amelyek a 70-es évek derekára jóformán kiszorítják a műfajból a heroikus pilótameséket: évtizednyi késéssel ugyan, de a japán háborús képregény felzárkózott a filmművészethez.

A Japántól alig egy ugrásnyira zajló vietnami háború (és az amerikai hadsereg támogatása ellen fellángolt tiltakozási hullám), a Beheiren békemozgalmi koalíciójának akciói és az első hiteles beszámolóok publikálása a világháborús veteránoktól a császári hadsereg válogatott rémtetteiről (mind a megszállt országok lakossága, mind saját közkatonaik ellen) a 70-es évek nyitányát forró



és termékeny táptalajjává tették számos elismert, sikeres szerző számára, hogy az elmúlt évtizedek piaci korlátozásai és állami cenzúrája után a *senki mono*-nak is megadják a maga jól kiérdemelt revízióját. Tezuka 1969-ben készítette el a japán atrocitásokról szóló *Suzu ga natta* (*Harangszó*) novelláját; Keiji Nakazawa a hirosimai atomtámadás személyes élményét dolgozta fel *Ore wa mitta* (*Lát-tam*, 1972) című novellájában, amelyből egy évvel később elindította a *Mezítlábás Gen* háborús eposzát (egyben a *genbaku* [atombomba]-manga szubzsánerét); Yoshihiro Tatsumi *Good-bye* (1971) című novellájának hőse egy amerikai katonából élő prostituált; Leiji Matsumoto 70-es évek derekán írt *Battlefield*-történeteiben minden fegyvernem és háborús toposz

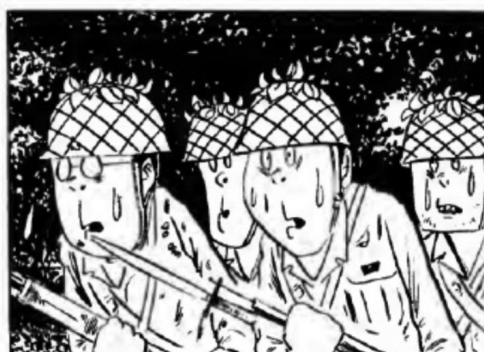
megkapja a maga kíméletlen kritikáját (három novellájából készült később a *Cockpit* híres anime-antológiája). Akárcsak a korabeli háborúellenes filmek (lásd a katonahőse tragédiáját több szubjektív szemszögből elmesélő *Felkelő nap zászlaja alatt* című Fukasaku Kinji filmet), ezek a szerzői mangák szakítottak a hagyományos „győztes hős/hősi halott” paradigmával, a fizikai szenvedésekre és belső ellentmondásokra áthelyezve a hangsúlyt a csatákról; a háborús eseményeket komplexebb módon ábrázolták; valamint új nézőpontokkal gazdagították a világháborús történeteket (legyen szó prostitúcióra kényszerített nőkről vagy háborús árvákról). Népes célközönségük immár nem az 50-es évek kiskamasz olvasótáborára volt, inkább a nagyvárosi

egyetemisták, fiatal munkások, akiknek polcain Marx, Mao és Marcuse mellett ott sorakoztak a samuráj-legendákat, yakuza-bűnsztorikat és világháborús történeteket radikális társadalomkritikával és forradalmi hévvel átértelmező *gekiga*-bestsellerek.

DÉMONHÁBORÚKTÓL A HÁBORÚ DÉMONÁIG

A revizionista 70-es évek – egyben a *senki mono* műfaj – legjelentősebb képregény-alkotása mégsem egy ifjú manga-Godard nevéhez fűződik – író-rajzolója egyszerre volt jóval idősebb és fiatalabb huszonéves közönségénél; szemernyi értelmiségi múlttal vagy radikális ideológiai meggyőződéssel nem rendelkezett; közkedvelt műveit a rögválóság helyett csodás mesealakoknak szentelte. Az 1922-es születésű Shigeru Mizuki a 70-es években már a manga nagy veteránjának számított, elsősorban a *Gegege no Kitaro* hihetetlenül népszerű sorozatának köszönhetően, amelyet 1954-től rajzolt: a történetek hőse egy bátor szellemfiú, aki egyetlen szemgolyónyi édesapjával és maroknyi kísértet-kompániájával a gonosz démonoktól védi a rászoruló kisembereket. Mizuki neve több mint fél évszázada egyet jelent a *yokai*-világgal: a különféle természetfeletti szellemlények hatalmas seregével, akiknek első számú nagykövetévé vált a modern Japánban. Nem csupán kodályi elszántsággal gyűjtötte évtizedeken át a különböző helyi népmesék és urbánus legendák túlvilági hőseit (hogy azután komoly enciklopédiát állítson össze belőlük), de maga is számtalan közkedvelt alakkal gyarapította táborukat (lásd a televíziós reklámok kincseit fosztogató Terebi-kunt) – 2015-ös haláláig afféle örök gyermek maradt, olyan népes és sokszínű szellemvilággal körülveve magát, amely mellett az ezredfordulós Pokemon-univerzum sivar Ibsen-kamaradrámává szürkül. *Yokai*-hősei nem a hagyományos *kaiki-eiga* egysíkú rémalakjai, inkább egyfajta groteszk kísértetverziói Charles M. Schultz Peanuts-csapatának, főszerepben egy izgalmas álmvilágban kalandozó démonvadász Snoopy-val és szemgolyó-Woodstockjával – nem csoda, hogy Mizuki szülőhelyét, Sakaiminato tengerparti kisvárosát ma éppúgy képregény-teremtőműveinek bronzfigurái ékesítik, akár a Peanuts-plasztiksobrok a kaliforniai Santa Rosa-t, ahol Schultz dolgos évtizedeit töltötte.

„A történelem oroszlánrészét a háborúk teszik ki” (Shigeru Mizuki: Előre a dicső halálba!)



Mizuki nem csupán szellemvilág iránti rajongását, de saját életszemléletét – amely különös közös gyermeke a való világban tapasztalt borzalmaknak az egyszerű, hétköznapi örömeiből táplálkozó személyes fantáziának – mozgalmas ifjúságának köszönheti, középpontban két meghatározó élménnyel. Gyermekeveitől lenyűgözték a japán folklór mesealakjai, amelyekkel imádott nagyanyja napi szinten benépesítette életét – 1977-ben négy száz oldalas életrajzi művet szentelt neki *Nonnonba* címen: szívmengető nosztalgiaival ábrázolt gyermekkorá olyan a kötet lapjain, mintha Chihiro szellem-lényei lerohanták volna Bradbury *Pity-pangborát*. Ebből a korszakból származik Mizuki híres ars poeticája („Légy lusta!”): a csendes életöröm kulcsa a világ csodáinak passzív, személyes ambícióktól mentes befogadása, a személyes paradicsom megtalálása a legsötétebb pokol mélyén is. Márpedig az utóbbiban is bőséggel volt része: a jobbára szegénységben és kilátástalanságban telt kamaszkora után alig húsz évesen besorozták a császári hadseregbe és 1943-ban már a csendes óceáni front közepén találta magát, egy kis helyőrségben Pápua Új Guinea egyik szigetén, ahol két év alatt a háború összes borzalmával találkozott. A felettesei fizikai bántalmazásaival és a napi munkák kegyetlen erőfeszí-

téseivel teli hétköznapiak, az amerikai légitámadások és a szárazföldi csapatok rajtaütései, a szüntelen éhezés és kíméletlen trópusi betegségek, majd egy sikertelen öngyilkos roham után napokig tartó magányos túlélési harc az ellenséges bennszülöttekkel és éhes krokodilokkal teli őserdőben, végül pedig egy súlyos bombasérülés és hetekig tartó maláriaroham után bal karjának amputációja – Mizuki 1945 végén úgy tért haza Japánba csonttá soványodva, fél karral és kihullott hajjal, hogy a saját bőrén tapasztalt, saját szemével látott szinte mindent, amit a háború művelhet az emberrel, emberiséggel és emberiséggel.

Miként John Ford lelkesedése a háborús filmek iránt is azután lángolt fel, hogy megjárta a diadalmas csendes óceáni hadszínteret, a veterán Mizuki manga-életművében is komoly szerepet kapott a *senki mono*, bár szemlélete gyökeresen eltért a *Midway-i csata* vagy a John Wayne-opuszok heroikus hangvételétől. Noha ennyi iszonyú megpróbáltatás után jóformán magától értetődő lenne tőle az áldozat-komplexus, a művész egyformán távol tartotta magát mind a Yamato-szemléletétől, mind a *higaisha ishikitől*: természetfeletti sorozataival mellett (*Gegege no Kitaro*, *Akumakun*) elsősorban un. *gakushu mangáiról* ismert, amelyek

egyfajta ismeretterjesztő képregények, nagyrészt történelmi témákról. Mizuki két alapművet is letett az asztalra ebből a műfajból. Az első 1971-ből a *Gekiga Hittora*, azaz *Hitler képregénye*, amelyben a náci diktátor életét meséli el a bajszatlan művészpálánta bécsi nyomorgásától a megtört diktátor berlini bunker-öngyilkosságáig, 300 alaposan dokumentált és sűrűn lábjegyzetelt képoldalban, bőséggel kitérve a 2. világháború hadműveleteire. A második a több mint 2000 oldalas, négy kötetben kiadott *Showa-shi* (1989), amelyben a szerző heroikus erőfeszítéssel Japán 20. századi történelmét (pontosabban a Showa-korszak 63 esztendejét) dolgozta fel – meglehetősen aránytalan módon több mint másfél kötetet szentelve a 2. világháború hat esztendejének. Mint mindkét műnél látható, Mizuki szemében a történelem oroszlánrészét a háborúk teszik ki, ugyanakkor képes a háborúkat történelmi perspektívából szemlélni és precíz tárgyilagossággal kezelni: a *Showa-shi* mozgalmas oldalain éppen úgy helyet kap a Yamamoto hadihajó hősi pusztulása és az amerikai atomtámadások indokolhatatlan rémtette, mint a nankingi mészárlás, a nagy impihali menetelés borzasztó stratégiai fiaskója vagy a kamikaze-akciók egyszerre kegyetlen és kétségbeesett mivolta. Mizuki mindenféle politikai

„A bakaarc egyfajta tájképpé válik”

(Shigeru Mizuki: Előre a dicső halálba!)



ideológiától mentesen, pusztán a humanizmus és józan megfontolás parancsait követve dolgozza fel a háború témáját ezekben a *gakushu*-művekben, a nemzet saját jól felfogott érdekének tekintve az objektív szembenézést a múlttal – miként a *Háború és Japán* című rövid képregényében írja, amely 1991-ben jelent meg egy kisiskolásoknak szóló ismeretterjesztő magazinban: „ha nem ismerjük be és gondoljuk át, mindazt a rosszat, amit a háború alatt tettünk, soha nem léphetünk tovább és építhetünk baráti kapcsolatokat szomszédainkkal”.

ÖSSZETÖRT GYÉMÁNTOK

Shigeru Mizuki már a *Hitler képregényében* kísérletezni kezdett azzal, hogy a tudományos igényű és minden ízében racionális történelem-szemléletet szubjektív nézőpontokkal árnyalja, színe-sítse. Egyfelől pár helyen megszakítja Adolf élettörténetét egy hétköznapi embereknek szentelt rövid kitérővel, amely földközélszől is megmutatja a csúcson meghozott döntések hatásait (lásd a pincékben rejtőzõ zsidók vagy a Sztálingrádnál sýnlõdõ Wehrmacht-katonák epizódját), másfelõl rendre megszólaltat kevésbé ismert kisémbereket Hitler múltjából mûvészbaráttól korai elvtársakon át õngyilkosságba menekülõ elsõ szerelméig, akik személyes adalékokkal szolgálnak a Führer-portréhoz. A *Showa-*

shi esetében már látványosabb stratégiát választ: a korszak történelmi eseményeivel párhuzamba állítja családját és saját magánéletének alakulását a nagyival töltött gyermekkoról a háborús tortúrákon és az 50-es évek útkeresésén át az idõskori világljárásig – ami igen sajátos kettõsséget ad az ismeretterjesztõ mûnek, madártávlatú precizitását õlmeleg személyességgel párosítva. Mizuki ezt a duplacsõvû puskát szegezi a *senki mono* heroizáló hagyományainak a 70-es évek végén, miután *yokai*-pajtásai országos sikerükkel kivívták számára a rég vágyott mûvészi függetlenséget. Azt követõen, hogy 1967-ben elkészített egy hagyományos *senki monot*, amely a kiadó követeléseire híven a japán katonák töretlen harci szellemét ünnepelte (*Kaiten, az emberi torpedó*), visszatért frontélményei új-guineai színhelyére, majd úgy határozott, elkészíti saját háborús emlékeinek képregény-feldolgozását, egyszerre hiteles és személyes képet adva a csendes-óceáni pusztításról. Az 1973-ban kiadott *Sõin gyokusai seyo!* háborús *gekigája* már címében jelzi központi témáját: a szó szerint nagyjából „mindenkinek irány a dicsõsége halál!”-ként fordítható kifejezés *gyokusai* szava a japán militarizmus legfõbb lózungját jelentette az 1943-as fordulattól – az „összetört gyémánt” kínai eredetû metaforája egyfajta ernyõfogalommá vált a hadifogság helyett választott õngyilkos támadásokra a túlerõ ellen, *banzai*-rohamoktól a *kamikaze*-repüléseken át az emberi torpedótámadásokig. Mizuki 360 oldalas képregényében fokozatosan ízekre szedi ezt a kifejezést és a japán harci szellemhez kötõdõ összes többi propaganda-klisé, bevett mûvészete valamennyi feyverét.

Noha a *gakushu* objektív tudományos igénye ezúttal csupán néhány háborús térkép, ágrajz és enciklopédiákba illõ trópusi madár-rajz formájában kap helyet a képregényben, a katonai élet bemutatásából precízen felsejlik a sereg mûködési mechanizmusa, a hierarchikus viszonyok, illetékességek, feladatok komplex hálõja – az olvasó szinte észrevétlenül beépül a hadi gépezetbe. Mizuki egy négy szakaszból álló egység bõ egy esztendejét követi nyomon New Britain szigetén, két raj katonáira összpontosítva, a bázisra érkezésük napjától egészen a legutolsó elesett emberig – aki bár a Maruyama nevet viseli, mind karakterdizájnya, mind pedig a hozzá kö-

tõdõ események alapján egyértelmûen Mizuki alteregóját jelenti. Bár Maruyama gyakran felbukkan a mangában, nem tekinthetõ a fõhõsének: a szerzõ nagyjából tucatnyi szereplõt követ nyomon, akár harci tevékenységek, akár a mindennapi megpróbáltatások során. Márpedig az utóbbiból jóval több akad: néhány joggal elvart mûfaji fordulattól eltekintve (légítámadás, partraszállás, õngyilkos roham) a képregény túlnyomó része – fõleg az elsõ kétharmadban – különféle epizódok laza füzére, amelyek akár egyik képdalról a másikra fordulnak cseh bájú szatírából gyilkos groteszkbe vagy paradicsomi idillbõl véres tragédiába: folyóban halászgató bakának a szájába ugrik egy fürge potyka, majd beleszorul és megfojtja a partra vergõdött fiút; miután Maruyama társának kilõvik az egyik szemét, közösen nekiállnak keresgélni az egyik bombatõlcsérbe érésre dugott banánokat; a madárfütytyõs édenkert hajnali békéjét hirtelen megzavaró vadászgép legépfegyverezõi a kompszolgálatos tizedest. A történetbõl fokozatosan kiveszõ epizódikusság és a sokszínû hangnemkeverést felváltó következetes tragikum egyfajta szigorú rendet teremt a frontélet entrópiájából, mintha csak a háború nem ismerne más narratívát, csupán a kitérõk nélkül halálba tartót –leszerelésnek, dezertálásnak, megadásnak semmi esélye a szigeten, így hát a *gyokusai* a történet egyetlen szerkesztõelvévé válik az utolsó fejezetekre (Mizuki két oldalt szentel egy stratégiai vitának, amelyben az épeszû hadnagynak nem sikerül meggyõznie megszállott parancsnokát, hogy egységes *banzai*-roham helyett szóródjanak szét a dzsungelben önálló gerillaharcra). Nem véletlenül a „dicsõ halálhoz” kötõdik a képregény egyetlen, több fejezetre kiterjedõ, összefüggõ cselekménye, amely számos helyszínen és katonai szinten átível: miután az egyik raj a vezetõjük józan utasítását követve visszafordul az õngyilkos rohamból (ám a parancsnokság közben bejelenti nemes tettüket a katonáknak), napokig tartó hercehurca veszi kezdetét, hogy miként lehet kikõszõrülni ezt a csorbát, míg végül harakirire kényszerítik a felelõsöket.

Összevetve Mizuki 1973-as *senki mono*ját a másfél évtizeddel késõbb írt-rajzolt *Showa*-sorozattal, világosan kiténik, mennyire személyes megközelítésbõl készült a *Sõin gyokusai seyo!* A teljes képregény nagyjából negyede konkrét



képpanelek formájában visszaköszön a történelmi manga családtörténetében – helyenként akár oldalakon keresztül –, számtalan epizódját egyértelmű önéletrajzi elemként beazonosítva, legyen szó az ironikus énekjelenetről a bordélyházi sorban álláskor, a szaros bakancs latrina-gegjéről vagy az elesett bajtárs ujjának levágásáról, hogy legyen mit hazavinni a temetésre. Ha hozzátesszük ehhez a szerző nyilatkozatát, miszerint műve 90 százalékban megtörtént eseményekről mesél, világosan látszik, milyen kevés teret hagy Mizuki ezúttal a képzeletnek: nem véletlen, hogy Maruyama kalandjai közül kimarad a *Showa-shi* második kötetének egyik emlékezetes Mizuki-élménye, amely során a dzsungelben eltévedve hirtelen útját állja a híres *nurikabe*-démon: egy magas és széles kőfal, amely megkeseríti az éjjeli utazók életét – ám ezúttal életmentőként szolgál a mögötte lévő szakadék miatt. Noha az életmű szinte minden darabjában ott kísértenek kedvenc szellemképei (a *Kitaro*-mangák egyik központi alakja, Nezumi-otoko, a falánk patkányember például nem csak epizódszerepet kap Adolf Hitler életében, de a teljes *Showa*-sorozat narrátoraként szolgál, aki olyan történelmi személyiségeket interjúvol meg a lapokon, mint Tojo miniszter vagy MacArthur tábornok), a *Sóin gyokusai seyo!* lapjairól teljességgel száműzte a gyermeki fantáziát, nehogy akár csak egy képkocka erejéig felmerüljön a fikció lehetősége az olvasóban. Közben a személyesen átélt események biztosítják a képregény hitelességét, nem hagynak egérutat a képzeletnek a menekülésre, az erőteljes szubjektivitás nem fajul víziókká, belső élményekké. A szerző végig távolságtartással szemléli még önmagát is – ahogy az utolsó támadás előtt a maroknyi túlélő még egyszer elénekli a túlhajsolt front-prostik humoros panaszdalát („torkig vagyok már ezzel a kurva melóvaal...”), Miyazaki mágikus realizmusát sűrű ecsetvonásokkal átfesti a *M.A.S.H.* groteszkje.

FRONTVONAL-KEZELÉS

Ennek a különös kettősségnek leglátványosabb bizonyítéka az a jellegzetes Mizuki-stílus, amely a korai *Kitaro*-mangák óta végigkíséri életművét, de egyetlen műben sem telt meg annyi gazdagsággal, mint a *Sóin gyokusai seyo!* monokróm oldalain. Mizuki vizuális világa alapvetően kevésbé formabontó,

szabatosan illeszkedik a 60-as évek *gekiga*-mozgalmának formai újításai közé óvatosan filmszerű megoldásaival (mint a két-három paneles „ráközelítés” egy arcra a csúcsponton, a drámai eseményeknél elővett – akár duplaoldalas – óriástotálók, esetleg egy látványosabb mélységi kompozíció) és az akciójeleneteknél elővett szokatlan panelformákkal (előszeretettel használ a megrázó csatajeleneteknél hegyesszögeket). Az sem számít különösen rendhagyó megoldásnak – bár kétségkívül igen látványos –, hogy szívesen illeszt fényképekből átrajzolt illusztrációkat oldalkompozícióiba, legyen szó a *gakushu*-művek híres történelmi fotóiról vagy a háborús képsorokat megtöltő harci járművekről, hajókról, vadászgépekről (utóbbi fogás már az 50-es évek technomán pilóta-mangáiban is közkedvelt volt). Ami igazán egyedivé teszi munkáit, az a méregerős kontraszt a hátterek és a figurák vizuális jellege között: míg japán katonalakjai egyszerű, pár vonással jellegzetessé tett karikatúrák, addig a körülöttük lévő szigetvilág elképesztően aprólékos, gyakran kifinomult fény-árnyék hatásokkal vagy pointilista technikával plasztikusabbá tett tájképeken jelenik meg. Más mangáiban ezek a hátterek igen változatosak a Reichstagtól az orosz fronton át Hiroshimáig, a *Sóin gyokusai seyo!* esetében azonban szinte kizárólag a trópusi szigetvilágot ábrázolják: buja őserdőket, napfelkeltés öblöket, szelfúttá pálmaligeteket – egy igazi, szinte kézzelfogható édenkertet, amelyet apró papíremberkéik töltenek meg tengernyi borzalommal és szenvedéssel. Mizuki szeretettel, figyelmes rácsodálkozása a világ szépségeire elsősorban gyermekkori rajongásából fakad a fűt-fát-követ spirituális jelenléttel megtöltő japán folklór iránt, amelyet azután komoly sikerrel kamatoztatott az 50-es években, miután hosszas útkeresése végén kikötött a *kami shibai* médiumában, hogy rajztehetségének hála egymás után ontsa magából a történeteket illusztráló tablóképeket. Ezek a pompás „papírszínházi” háttér-rajzok költöztek át mangáiba az 50-es évek végén, ellenpontozva a groteszk *yokai*-mesealakok és hétköznapi kisemberek karikatúráit (csupán a fiatal lányoknál alkalmazta a klasszikus manga-karakterdizájnt) – ami azonban a *Gegege no Kitaro*-ban még csak látványos truváj volt, a *Sóin gyokusai seyo!* esetében markáns világnézet, életfilozófia

közvetítője: a körülöttünk lévő nagyvilág nem csupán hatalmas és gazdag, de kiismerhetetlen és kiszámíthatatlan – a csillogó víztükör alatt éhes krokodil lapulhat, a cikcakkos páfránylevélkék mögött halálos puskacsövek bújhatnak, a viharfelhők lenyűgöző fraktáljai hol égi háborút, hol légicsatát rejtenek.

Épp ezért különösen szembetűnő, amikor Mizuki megszegi saját vizuális kódját: távolról sem a japán háborús filmek iránti hagyománytiszteltetből rajzolja művében a szövetséges katonákat rendre arctalan árnyalakoknak (mivel nem sok kaukázusi statisztát akadt a stúdióknál erre a feladatra, többnyire japánok játszották az ellenséget is) – fotorealista ábrázolásmódjuk megegyezik a hátterek stílusával, egységet alkotnak azzal a csodás, ám fenyegető világgal, amely a japán csapatokat körülvette ezeken az egzotikus dzsungel-szigeteken. Ezzel szemben csak egyetlen alkalommal él hasonló technikával honfitársai esetében, méghozzá az utolsó oldalakon, az alteregót jelentő Maruyama elestekor: a szívszorító közelképeken a szörnyű sebektől és félelemtől eltorzult bakaarc egyfajta tájképpé válik – az elkerülhetetlen *gyokusai* egyesíti azzal a természeti édenkerttel, amelyben azidáig kívülállóként bukdácsolt (míg a végzetes lövést leadó amerikai katona ez egyszer karikatúraarcot kap). Mizuki a *Showa*-sorozatban éppen az ellenkező megoldást választotta: minél közelebb viszi saját alakját a háborús fejezetekben a pusztuláshoz, annál egyszerűbb geometriai formákra tördeli fel ábrázatát, amely azután a gyógyuláskor visszarendeződik az eredeti karikatúra-vonásokra. A *Sóin gyokusai seyo!* azonban nem objektív történelemlecke, sem személyes visszaemlékezés egy sorsfordító (nemzeti és egyéni) traumára – amit éppen a záró oldalak jeleznek legvilágosabban: túl azon, hogy kíméletlen, ám minden melodramai pátosztól mentes képet nyújt a háború embertelenségéről és totális abszurdításáról, magáról a Halálról nyilatkozik. Ahogy az utolsó négy oldalon a lemészárolt katonák lassan beolvadnak az őserdő humuszába, felfénylik az alaptézis: egyetlen halál sem dicső, jogos vagy jelentőségteljes – pusztán egy magányos és magától értetődő esemény, amely nyom nélkül feloldja párvonalas életünk egy nálunk mérhetetlenül nagyobb és létünk iránt kérlelhetetlenül közönyös világban. •