

MIKOLA GYÖNGYI

## A láthatatlan művészet

Scott McCloud *A képregény felfedezése (Understanding Comics. The Invisible Art)* című művében a következő meghatározásokat adja egy lehetséges lexikon-szócikkhez:

képregény (,keip-re-gein) *fn.* 1. egymás melletti rajzok és más képek megadott sorrendben, információközlés és a nézőben esztétikai élmény kiváltása céljából. 2. csillogó színes jelmezes szuperhősök ádáz harcban a gonosszal, aki világalomra tört, mindez erőszakos és vadul lüktető, akciódús képsorokban elmesélve. 3. cuki kis nyulacskák, egerentyűk és jegesmacik, akik ide-oda táncikálnak, tánci-tánci. 4. Az ifjú nemzedékek megrontója.<sup>1</sup>

Természetesen a szerző szerint az első számú az érvényes megállapítás; a másik három ironikus definíció azokra a közvéleményben masszívan jelenlévő sztereotípiákra utal, amelyek a képregényről való gondolkodást sok esetben még azokban a kultúrákban is meghatározzák, ahol – a miénktől eltérően – nagy hagyományai vannak a médiumnak.

Scott McCloud könyvének újdonsága, hogy a képregény formanyelvén beszél a képregényről mint kifejezési formáról, művészetről és alkotó folyamatról – egy gyakorló képregényművész szemszögéből. Egyszerre mondja is és mutatja is, mi a képregény, és hogyan jön létre. McCloud nevezi művének (a magyar fordításból lemaradt) alcímében a képregényt „láthatatlan” művészetnek, egyrészt, mert a médiummal kapcsolatos előítéletek megakadályozzák a benne rejlő értékek, művészi lehetőségek

1 McCloud, Scott: *A képregény felfedezése*, ford. Bánföldi Tibor és Kepes János, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2007, 17.

észrevételét és megértését; másrészt a képregény jelentése a médium szekvenciális természetéből adódóan a láthatónak (megrajzoltnak) és a láthatatlannak (meg-nem rajzoltnak, odaértettnek) a sajátos dinamikájából, „táncából” alakul ki.

Bár McCloud könyve megkerülhetetlen a képregény szakirodalmában, természetesen nem minden kutató ért egyet az első pontban foglalt meghatározással. Robert C. Harvey túl általánosnak tartja, s McClouddal szemben amellet érvel, hogy a szekvencia, a szeriális jelleg középpontba állítása önmagában nem elegendő ahhoz, hogy a képregényt megfelelően meg lehessen különböztetni a képi narratívák más fajtáitól.<sup>2</sup> Harvey szerint a képregény alapvető karakterisztikuma a verbális és vizuális közlés vegyítése, a szavak és a képek kölcsönös egymásra hatása a narratívában. Harvey a képregény „evolúcióját” a karikatúrára vezeti vissza; olyan angol és amerikai szatirikus lapok kedvelt műfajára, mint a *Punch*, a *Judge* vagy a *Life* a 19. század második felében. Az 1920-as évek derekáig a karikatúrák általában viccek vagy anekdoták illusztrációi voltak, később a rajzolók felfedezték, hogy a karikatúrák humorosabbak lesznek, ha a kép és a szöveg egymást magyarázza, egymást feltételezi. Harvey szerint ez a keveredés, kölcsönös, egymást erősítő hatás a képregény kialakulásának első és egyben leglényegesebb mozzanata.

Harvey szűkítőbb értelmezése abból is adódik, hogy ő maga gyakorló karikaturista, és megközelítése az angolszász, azon belül is elsősorban az amerikai sajtótörténetre alapoz, a képregényt mindenekelőtt újságműfajnak tekintve. McCloud általánosabb definíciója viszont történetileg és kulturálisan is tágabb spektrumot ölel fel. McCloud eleve nem köti helyhez és időhöz a médium keletkezését: éppúgy idetartozhatnak az egyiptomi hieroglifák, mint Traianus oszlópa, a görög festészet vagy a japán tekercesek. Sok más kutatóhoz hasonlóan a modern képregény atyjának McCloud is a Genfben élő és alkotó tanárt, Rodolphe Töpffert tekinti, aki sem írónak, sem képzőművésznek nem tartotta magát, „mégis létrehozott és magas szintre emelt valamit, ami egyszerre mindkettő és egyik sem. Egy külön nyelv.”<sup>3</sup>

Töpffer művészetét Goethe is sokra értékelt, nagy lehetőséget látott a Töpffer által egyébként passzióból, szabadidős tevékenységként kikísérletezett hibrid kifejezésformában, és 1831-ben meggyőzte a svájci irodalmárt, hogy publikálja műveit, de a különleges kéziratok könyv alakban történő megjelenését Goethe már nem érte meg. 1842-ben az Egyesült Államokban is kiadták Töpffer egyik művét, munkássága meghatározó szerepet játszott az amerikai graphic novel kialakulásában.

David Kunzle, Töpffer életrajzírója és műveinek értő elemzője *Rodolphe Töpffer's Aesthetic Revolution (Rodolphe Töpffer esztéti-*

2 Harvey, Robert C.: How Comic Came to Be..., in Heer, Jeet – Kent Worcester (ed.): *A Comics Studies Reader*, University Press of Mississippi, 2009, 25–45.

3 McCloud, i. m.25.

*kai forradalma*) című tanulmányában<sup>4</sup> részletesen kimutatja, hogy Töpffer esztétikai nézetei mennyire közel álltak Baudelaire-éhez, (Töpffer Párizsban végezte tanulmányait.) Mindketten elutasították a mimetikus művészet klasszikus követelményeit, és sikraszálltak amellett, hogy a művészetnek megvannak a saját, autonóm törvényei. Mindkettejük esztétikai gondolkodásában fontos szerepet játszott a spontaneitás és különösen az ún. *flâneur*, a sétálás, cél nélküli kószálás, mely később oly meghatározó jelentőségű lett a francia szürrealista esztétikában. Töpffer a Montaigne-i írás- és gondolkodásmód folytatójának is tekinthető ezen a téren. Töpffer álomszerű képes történeteiben nagy szerep jut a véletlennek, az öntudatlan, ösztönös kacskaringóknak. Vizuális világának egyik leginkább szembeötlő vonása, hogy az egyes képeket szabálytalan, a kéz szabad, természetes mozgásával meghúzott vonalak választják el, akárcsak a képek alá írt szövegrészeket. Töpffer a maga sajátos „cikkcakk-filozófiáját” egy gyerekkori élményére vezette vissza, amikor is kislányként több mint egy órán át elbűvölve figyelt egy tintába esett cserebogarat, ahogy az egy iskolásfüzet lapján mászva finom vonalakat húz maga után. A cserebogár nyomaiból kibontakozó mágikus „mestermű” egyszerre volt rajz és írás. Töpffer a firkában, mely nem próbálta utánozni a természetet, ahogy az akadémikus festészet látta. A szakirodalomban „Töpffer törvénye”-ként ismert felismerése értelmében minden rajzolt, firkált arc, a legegyszerűbb, legprimitívebb is rendelkezik valamilyen kifejezéssel, azaz még „pont-pont-vesszőcskét” sem tudunk úgy rajzolni, hogy annak a sematikus arcnak ne legyen valamilyen érzelmi impressziója, „arckifejezése”, hogy ne „szóljon” hozzánk.

Töpffer nemcsak a gyakorlatban kísérletezett kép és írás összeházasításával, hanem elméleti igénnyel is foglalkozott a témával: 1845-ben jelentette meg *Essai de Physiognomonie (Arculattanulmány)* című saját maga által illusztrált munkáját, melyet Gombrich alapvető jelentőségű művészetszemiotikai elemzés-ként ismert el.

Amint látjuk, a képregény kezdetei Európában a magaskultúrában gyökereznek, a képregények először könyv alakban jelentek meg, és felnőtt közönségnek szóltak. A 19. században még Magyarország is szinkronban volt az európai folyamatokkal. Mint Kiss Ferenc *A képregény születése és halála Magyarországon* című tanulmányában<sup>5</sup> írja, Jókai Mór *Üstökös* című lapjában szívesen közölte a *Fliegende Blätter* német képregény magyarított verzióját, mely az Osztrák-Magyar Monarchiában nagy népszerűsége tett szert. (A képregény rajzolója, Wilhelm Busch is Töpffer köpönyegéből bújt elő.) Sőt, Jókai maga is közreműkö-

4 Heer, Jeet – Kent Worcester (ed.): *A Comics Studies Reader*, i. m. 17–24.

5 <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-kepregeny-szueletese-es-halala-magyarorszagon> (Utolsó letöltés: 2014. május 31.)

dött eredeti képtörténetek forgatókönyvének írásában. A 19. század végén több hazai humoros lap is átvette az újnak számító kifejezésformát.

A képregény további kibontakozását azonban két diktatúra is visszavetette. A magyar képregény először akkor szakadt el a médium nyugat-európai, dél-kelet-európai és egyesült államokbeli fejlődésétől, amikor a zsidótörvények megfosztották a hazai alkotók jelentős részét a publikálás lehetőségétől, és megakadályozták a külföldi képregények megjelenését, mivel ellehetetlenítették az ezeket közlő kiadókat. Másodszer pedig a kommunista diktatúra törte meg a képregény hazai kibontakozását, amikor, ahogy Kiss Ferenc idézett tanulmányában írja, „[a] híres moszkvai esztéta, Finegov elvtárs [...] 1950-ben, a Fészek Klubban kijelenti, hogy a képregény imperialista csökevény, mire Rákosi Mátyás azonnal leparancsolja az újságok oldalairól a nyugati kultúrmozsokot”. Ezután a magyar képregény hosszú évtizedekig irodalmi alkotások képregényes adaptációira szorítkozott, illetve visszaszorult a gyerekújságok lapjaira. Azaz gyakorlatilag – egy egészen más értelemben, mint McCloudnál – Magyarországon ténylegesen is „láthatatlanná” vált.

A képregény művészetként való elismerése persze azokban az országokban is későn ment végbe, ahol a képregénygyártás töretlenül virágozhatott. Ennek okai részben a médium alakulástörténetében keresendők: a kommersz képregénygyártás ugyanis részben maga is oka a médiummal kapcsolatos, mai napig jelenlévő averzióknak és előítéleteknek. A képregény-történelemben mérföldkőnek számít Pulitzer József újítása, aki áttérve a négyszínnyomásra, 1896. január 5-től immár színesben is hozta Richard F. Outcault képregényét, a *Yellow Kidet*, lapjának, a *New York World*-nek a vasárnapi mellékletében. „Hivatalosan” innentől datálódik a mai értelemben vett *comic strip*, a képregény születése, ugyanis itt került először a narrátori szöveg és a beszélők szövege a képkockán belülre. Outcault hivatásos képregényrajzoló volt, aki többek között a városi élet visszásságait figurázta ki, különös tekintettel a nyomornegyvedekre. A *Yellow Kid*, akinek eredeti neve Mickey Dugan volt, egy biliárdgolyófejű, elálló fülű kislíú, egyetlen öltözéke egy hosszú, piszkos hálóing – Outcault gyakran erre a hálóingre írta a figura szövegét. A *Yellow Kid* (*Sárga Kölyök*) akkor született meg, amikor a színes változatban a hálóinget élénksárgára színezték. Ez az első kereskedelmi értékkel bíró képregényfigura a médium történetében: alakja megjelent gombokon, cigarettapaklikon, gyufaskatulyákon.

A *Yellow Kid* vált a főszereplőjévé a médiatörténet egyik nagy és látványos üzleti harcának is. Az 1895-ben New Yorkba érkező W. R. Hearst megvette a *Morning Journalt*, árversenybe kezdett Pulitzerrel, ráadásul legjobb rajzolóját, Outcaultot is átcsábította a lapjához, megszerezve ezzel a *Yellow Kidet*. Pulitzer másik rajzolóát alkalmazott, és a *Yellow Kid*-történetek mindkét lapban futottak, mindkét újság a sárga kislíúval reklámozta magát, ami

miatt „Yellow Kid-Lapok”-ként kezdték emlegetni a két nagy riválist. A két lap azonban ezen túlmenően a szenzációhajhászásban is versenyre kelt egymással, olyannyira, hogy a későbbiekben az ilyen típusú bulvárújságírást az angol terminológiában „yellow journalism”-nak (sárga újságírásnak) is nevezték. Ezeknek az újságoknak a morálisan erősen megkérdőjelezhető stratégiája és alacsony intellektuális színvonala rávetette hosszú árnyékát az emblémájukul szolgáló képregényre is.

1948-ban az Egyesült Államokban már 60 millió képregénykönyvet adtak el egy hónapban. Ebben az évben a képregény-ipar mindinkább a krimi irányába mozdult (Dick Tracy volt az első krimihős): minden ötödik képregény bűnügyi történet, és ezzel párhuzamosan egyre növekedett a horror- és terrorelemek alkalmazása is az olvasók érdeklődésének fenntartása céljából. 1950-től aztán megjelentek a kimondottan horror-témájú képregények is. 1954-ben adta ki Dr. Fredric Wertham New York-i pszichiáter *Az ártatlanok elcsábítása (Seduction of the Innocent)* című könyvét, amelyben amellet érvelt, hogy a képregényben látható erőszak is felelős a fiatalkori bűnözésért. Könyve és publikációi nyomán nagyarányú kampány indult a pánikba esett nevelők, tanárok és a szülők részéről Amerikában, hogy rávegyék a törvényhozókat a képregényipar korlátozására. A kampány hatására 1954 áprilisában szenátusi meghallgatást tartottak az érintett felek részvételével. Jóllehet a meghallgatáson Wertham és szakértői nem tudták kimutatni a közvetlen összefüggést az erőszakos tartalmú képregények fogyasztása és a bűnözői hajlam kialakulása között, a kiadók és a forgalmazók mégis jobbnak látták, ha önkorlátozást vezetnek be. A kiadók ekkor hozták létre a Comics Code Authority-t,<sup>6</sup> amely szabályozta a közölhető tartalmakat, a képi megjelenítést és a hirdetések módját is. Kimondta többek között, hogy bűnözőket nem szabad pozitív hősként ábrázolni, a jónak minden esetben győznie kell a rossz felett, tiltotta a vámpírok, kannibálok és egyéb horrorisztikus figurák megjelenítését, az alkotóknak tartózkodniuk kellett a szexualitás ábrázolásától, tilos volt az istenkáromlás, a vallási és faji csoportok negatív színben történő megjelenítése vagy a válás vágyott állapotként való bemutatása.

A képregény esztétikai emancipációjában fordulópontot jelentett Art Spiegelman *Maus* című képregénykönyvének, *graphic novel*-jének megjelenése 1991-ben.<sup>7</sup> Spiegelman először feleségével, Françoise Moulyval közösen alapított underground képregény folyóiratában, a *RAW*-ban kezdte publikálni Auschwitz-túlélő édesapja emlékeit feldolgozó fekete-fehér képtörténeteit, amelyekben a szereplők félig ember-, félig állatszerű lények: a

6 <http://www.comicartville.com/comicscode.htm> (Utolsó letöltés: 2014. május 31.)

7 Magyarul az Ulpius-ház Könyvkiadó adta ki a teljes művet 2005-ben, Feig András fordításában.

nácikat macskáknak, a zsidókat egereknek, a lengyeleket pedig disznóknak ábrázolta. A mű, amelyet 1992-ben Pulitzer-díjjal tüntettek ki, először bizonyította, hogy az olyannyira lenézett médium valójában mennyire alkalmas a legfájdalmasabb, legösszetettebb emberi tapasztalatok megjelenítésére, a legtöbbet követelő témák feldolgozására. A *Maus* hatására a kritikusok és a tudományos kutatók is érdeklődni kezdtek a képregény esztétikája iránt. Spiegelman később a World Trade Center tornyait ért 2001. szeptember 11-i terrortámadás súlyos traumáját a 2004-ben kiadott *In the Shadow of No Towers* (*A Nincs Tornycok árnyékában*) című comixában dolgozta föl. (A műfaj nevének x-el írt változata az underground, avantgárd és független képregényművészetben a kommersztól való megkülönböztetést szolgálja.)

Az underground képregényművészet a hatvanas évek végén bontakozott ki, az ellenkulturális mozgalmak részeként. A mainstream képregénnyel ellentétben ezek a kiadványok szembeszálltak a Comics Code Authority-vel, és megjelentettek erőszakos, horrorisztikus és szexuális tartalmakat is, gyakran ironikus társadalomkritikával ötvözve. A *Maus*-szal az underground képregény felemelkedett a mainstream magaskultúrába is.

A Magyarországon is gyakran kiállító világhírű szerb képregényművész, Saša Rakezić alias Aleksandar Zograf bizonyos előnyöket is lát abban, hogy a képregény, ellentétben a vele egyidős film médiumával, története során kevés figyelmet vívott ki magának a kritika és a humán tudományok világában. „Mivel komolytalannak tekintik, a képregény mindenféle akadémiái vagy egyéb következményektől mentesen fejlődhetett. Játsozhatott a jelentésekkel, az előadásmóddal, lehetett kétértelmű, háromértelmű, és mivel már úgylis előre kelekótyának bélyegezték, kicsúszhatott az ellenőrzés alól, vagy éppen a bőre alá húzódhatott, kutathatta a saját szabadságát, és így tovább” – írja a *Symposion* 2009/56–57., *Bűn-ártatlanság-szag-illat* című „képregényesített” tematikus számának előszavában, mely lapszám elképesztő vizuális gazdagsága és expresszivitása jelen sorok szerzőjét is elindította a képregény felfedezésének útján. A kilencedik művészetnek is nevezett médium a délszláv országoknál sokkal nagyobb múlttal és hagyományokkal rendelkezik, mint nálunk, és persze sokkal népszerűbb is. Ennek egyik oka, hogy a húszas években nagy számban érkeztek szerb nyelvterületre a bolsevik fordulat és a polgárháború elől menekülő orosz képzőművészek, akik nagyban hozzájárultak a szerb képregény szakmai színvonalának emelkedéséhez mind a vizuális kivitelezés, mind pedig a forgatókönyvek terén, s persze a későbbiekben Tito Jugoszláviájának lényegesen liberálisabb kultúrpolitikája is kedvezett a képregény további fejlődésének. A *Symposion* idézett számában elsősorban az underground képregényművészek „vizualizációi” láthatók. Az underground képregényművészet Szerbiában ma is lépést tart a nyugati formakultúrával. Legjobb alkotói, mint



Zograf vagy Wostok (Danilo Milošev) világszínvonalú alkotásai a nemzetközi szcénában is ismertek és elismertek.

A képregény formanyelve ma már rendkívül változatos és sokrétű, sok országban alkalmazzák az oktatásban is, számos helyen oktatják gyakorlatban és elméletben egyaránt. Tanárként találkoztam olyan hallgatóval, akit a japán képregények, a *mangák* iránti lelkesedése vezetett el a japán irodalomhoz, és lett annak is nagy kedvelője, értője. A képregényt hibriditása különösen alkalmassá teszi a kultúrák közötti párbeszédre, a *Yellow Kid* például az angolul még nem túl jól tudó bevándorlók körében volt különösen népszerű. Az Interneten ma már óriási a választék a legváltozatosabb stílusú keresztény képregényekből, még manga-változat is létezik. S ez nem is olyan meglepő, ha belegondolunk, hogy a középkor legnépszerűbb kiadványának a Biblia pauperum, a „szegények bibliája” számított, vagyis azok, a szakirodalomban szintén a képregény előzményeinek tekintett, 13. század végétől megjelenő képeskönyvek, amelyeknek első szerzői valószínűleg ausztriai bencések voltak.<sup>8</sup>

A képregény mind az irodalommal, mind a filmmel szoros kapcsolatban áll, és kölcsönösen inspirálhatják egymást. Születése pillanatától kezdve rendkívül demokratikus műfaj, olcsón előállítható és könnyen hozzáférhető, „az embereket szolgáló” médium, amilyenek egyébként Töpffer maga is szánta a műveit, szemben a gazdagok művészetének tekintett akadémiai festészettel. Mindig marad persze némi zavar, feszültség a kép és az írás között, a befogadás kettős vagy többes kódolása miatt. A képregényes téridő-poétika lényegileg különbözik mind az irodalom, mind a film, mind a festészet, mind pedig a fotográfia tér-idő-poétikájától. E komplex, játékos kifejezésforma megismerése izgalmas meglepetésekkel szolgálhat, és közelebb vihet a vizuális kultúra napjainkban megfigyelhető expanziójának, a kép (és persze a nevetés – ne feledjük, a comic strip „humoros képszalagot” jelent) ellenállhatatlan vonzerejének megértéséhez.

8 Forrás: Katolikus Lexikon.