

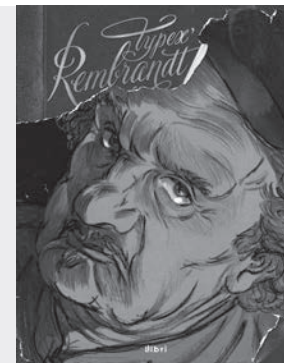
perspektívára, kontrasztokra, geometriai stilizációra stb.) kiterjedő bemutatását viszi véghez az absztrakt egységeket piederasztálra emelő gondolatmenet felvázolásával és alapos vizsgálatával. Az olvasó úgy érezheti, hogy ezzel a módszerrel bepillant a kulisszák mögé egy szépen átgondolt ívű, izgalmas narráció keretében. A szerző számítógépes grafikával készült szemléltető rajzokkal egészíti ki a szöveget, és rengeteg szakkifejezéssel, festészeti jelenséggel ismerteti meg az olvasót, melyeket egyszerűen és érthetően definiál, továbbá arra kér bennünket, hogy fordítsuk fejtetőre a rajzokat, és csatlakozzunk hozzá egy-egy nyomozáshoz hasonlítható képelemzés során. Az egyik fejezetben Kandinszkij *Vázlat a II. kompozícióhoz* című festményének absztrakt egységeit vizsgálja: „Felmerülő kérdéseinkkel a művészettörténeti rejtélyeket nyomozó Sherlock Holmeshez fordulunk, akit már Michelangelo *Utolsó ítéletével* kapcsolatban is megkérdeztünk. [...] A fekete-fehér reprodukción észrevehető, hogy sajátos interpretációjának befejeztével nagyjából azokhoz a rajzolatokhoz és makroszerkezetekhez érkezett el, melyekkel Tintoretto felvázolta a művét. Emiatt észlelünk rokonságot az egyébként térben, időben és technikában távol álló munkák között” (135). A Bodó klasszikus tudásáról árulkodó, átfogó ismeretanyag korántsem csak a reneszánsz festők műveit érinti, ennek megnyilvánulása pedig az absztrakt elemzéseket teszi kiváltképp izgalmassá és olvasmányossá: részletesen, precíz alapossággal tárul elének a szerző által bemutatni kívánt utazás Cimabue festészetétől a nagy újítókon át egészen Caravaggióig, kiemelve Michelangelót és Leonardót, de bevonva a gondolatmenetbe például a (poszt)impresszionistákat is. Hozzá kell tenni, hogy az illusztrációk mérete sajnos nem teszi lehetővé, hogy a szöveg mellett alaposan megcsodálhassuk a példaként felhozott alkotásokat, viszont a kötetben nekik szánt feladatnak ezek a képek így is elegendőnek.

A festészettel játékba hozva maga után kérdéseket hagyó, a befogadót könnyűszerrel megzavaró wittgensteini elmélet ellenére a kötet korántsem csak hiányérzetet ébreszt az olvasóban. Bodó Mihály alapfeltevése, amely szerint az absztrakt elemek vizsgálata jelentőségteljes és sokatmondó, teljes mértékben helyénvaló, így *A festészet mint nyelv-játék* minden műkedvelőnek, illetve szakértőnek tanulságos olvasmány lehet.

Typex

**Rembrandt**

Fordította Wekerle Szabolcs

Libri Kiadó  
Budapest, 2014

Demus Zsófia

**ÖNARCKÉPEK MAGÁNYÁBAN**

Typex *Rembrandt* című képregényének hátsó borítóján Nick Cave ajánlása szerepel: „Emelem poharam a legnagyobb holland művészre. Na jó, a második legnagyobbra. Először volt Rembrandt, aztán jött Typex.” Kissé túlzás ez az állítás, de nyilvánvaló, hogy ez az impozáns mű a maga közel 240 oldalával megállja a helyét Rembrandt munkássága mellett és után.

Amennyiben bármilyen kritikát is olvastunk Typex művéről, nyugodtan állíthatjuk, hogy mindet ismerjük, és (ismétlésképp) tudjuk, hogy a kötet a Holland Irodalmi Alapítvány felkérésére készült, és hogy köze van mindehhez az amszterdami Rijksmuseumnak. A program célja, hogy különböző művészek munkáit és – ezen túl vagy mindezzel párhuzamosan – életrajzukat megképregényesítsék, vagyis egy másik médiumba ágyazva népszerűsítsék nemcsak a művészeket, hanem magát a művészetet és nem utolsósorban a képregényt is. A készülőben lévő művek között olyan alkotópárok vannak, mint van Gogh és Barbara Stock vagy Bosch és Marcel Ruijters. Hogy miért a képregény médiumát választotta Hollandia, amely eddig még nem számított „képregény-nagyhatalomnak”, nem is lényeges, talán éppen az ellenkezője lett volna meghökkentő. A képregényben megjelenő verbalitás és vizualitás egyensúlya képes egy művész életrajzát, alkotói pályáját hűen bemutatni. Typex ettől a felállástól kissé eltérve a szöveget háttérbe szorítja, és

a vizualitást hagyja jobban érvényesülni. Ebből fakadóan Rembrandt sem kap túl sok buborékot, de művészete beszél helyette is.

A kritika azonban mintha kicsit félve kezelné a képregény e típusát, és megreked ott, hogy éltesse, sőt istenítsse az alkotót. Az egyértelmű és látható igazságokon kívül többet nem hajlandó mondani, valószínűleg azért, mert a kortárs kritika elfelejtette Spiegelman *Maus*-át és Satrapi *Persepolis*-át a biográfiai képregény tekintetében. Ezzel szemben tényleg újszerűnek hathat egy festő életét képregényre vinni, de akkor Proust, Camus vagy Thomas Bernhard műveinek képregény-adaptációja is újnak tekinthető. Typex bármennyire is nagyszerű munkát végzett, csekély, de mégis létező hiányosságaira néhány kritika, köztük Balogh Tamásé<sup>1</sup> azért felhívja a figyelmet.

Typex, eredeti nevén Raymond Koot – hogy megint csak a többi kritikát (kritizálva) említsem – három évig tanulmányozta Rembrandt munkásságát és életrajzát. Ennek eredménye ez az egyedi album, amelyben egyaránt keveredik a mester és kvázi tanítványa sajátos stílusa, formanyelve, a naturalista, testközpontú ábrázolásmód és a barokkos vonalvezetés, melyek révén képes megeleveníteni a képet. Olyannyira, hogy hamar rá kell döbennünk: a borító hátsó részén lévő cellux nem kaparható le. Vizualitása minden részletében reális és hat, de a borítókép szakadozottsága már jelzi azt a nem kevésbé megtépázott életutat, melyet Typex a maga direkttségével mutat be. Ez az életút kevés adat híján inkább a Wikipédiához, mint a valósághoz marad hűséges: többnyire a pletykákra támaszkodva mutatja be a művészt. Egy olyan jellemet ábrázol, amely megtestesíti az elvárásokat: goromba és undok.

Typex munkája műfaji besorolását illetően bio-, azaz életrajzi képregény. Azonban ennél valamivel több, hiszen egyfajta hommage-nak is tekinthető, vagy akár szélsőséges értelemben vett adaptációnak, de valamilyen szinten egy kiállítás, tárlatvezetés is, melyet a különböző dátumok, szerelmek tematikája váltakoztat. A képregény tizenegy fejezetből áll, melyeket nem túl erős koherencia fűz és „tart” össze, vagy inkább nem tart össze, csak tagol. Ez pedig kimerül Rembrandt szerelmi életében és egy-két 17. századi esemény részletezésében. Ehhez kapcsolódnak a mester életében megjelenő megbízók és alkotótársak, segítők és tanítványok; történeteik némelyike, például Titusé a családdal is szorosan összefonódik. A pénz állandó és kulcsfontosságú eleme az életrajznak. E tényező mentén és az ebből eredő pillanatnyi

konfliktusok révén ismerjük meg a művészt, pontosabban a róla már korábban kialakult képet, esélyt sem kapva arra, hogy mást képzeljünk el, ami egy képregény esetében nem biztos, hogy jó megoldás. Végig túlságosan is „vezetve” vagyunk, ahogy a történéseket és azok következményeit megismerjük, nem marad szabad kocka a fantáziálásra.

A dramaturgiát tekintve egy elég erőtlen történettel állunk szemben, melyen nem segít a karakterek felépítése, ábrázolása sem. Rembrandton és egy-két szereplőn (Saskia, Jann, Titus, Cornelia) kívül a többi karakter jórészt statiszta, akik fontosak is lehetnének mind az életrajz, mind a narráció szempontjából, de itt csak a tömegjeleneteket gazdagítják. A kötet felénél érezhető, hogy túl sok a szereplő, holott Rembrandt élete pontosan arra az ürességre épül, amely az utolsó paneleken megjelenik. Pedig a jó történethez adott lenne a 17. századi művészvilág háttere, ahol nem feltétlenül a festmény számít, hanem az, hogy ki az alkotó, és a művészet legtöbbször csak üzlet. A reprodukció pedig egyáltalán nem bűn, hanem egy sikeres vállalkozás. Rembrandt aláírja azokat a képeket is, amelyeket tanítványai festenek – ez elismerés számukra. Typex azonban, amikor lerántja Rembrandtról a már mindenki által ismert leplet, úgy mutatja be a 17. század művészvilágának kevésbé népszerű oldalát és ezzel párhuzamosan Rembrandt személyiségfejlődését, ahogy ez a világ átalakítja elveit. Kezdetben még a tökéletességre törekszik, senkinek sem mutatja meg félkész munkáit, majd később már a félkész is késznek számít, attól függően, milyen hangulatban van: „Rembrandt úr szerint a festmény akkor van kész, amikor a festő elégedett vele” (126). Családja halálhírét kelti, csak hogy képei jobban fogyjanak. A művészek hozzáállásával változik a közízlés is: „Eredeti Rembrandt, és ez nekem elég” (126). Nem a művészet szépsége kerül előtérbe, hanem a birtoklás és az ezzel járó emberi gyarlóság.

A dramaturgia szétesését tovább erősítik a fejezetek közötti kisebb-nagyobb kihagyások: évek telnek el, és nem minden esetben lineáris a cselekmény. 1642 után a következő fejezetben 1629 szerepel, és innen haladnak időrendben az események, érintve a kezdő dátumot is. 1642 azonban nem előreutalásként jelenik meg, mint ahogy némely film narratív szerkezetében ezt megfigyelhetjük, hanem egyszerűen csak elkezdődik valahol a történet, és 1668-ban véget ér. Holott akadnak olyan motívumok, amelyek összefűzhetnék Rembrandt életét: ilyen Hansje, a nyitó részben felbukkanó elefánt, vagy a *Rattus Rattus* című fejezet patkányai és a pestisjárvány, amely köré fel is építi a szerző a történet egy részét, de közben mégis hagyja elveszni.

1 BALOGH Tamás, *Vásznak képregénykockán*, Jelenkor Online 2015. 01. 27., [www.jelenkor.net/visszhang/378/vasznak-kepregenykockan](http://www.jelenkor.net/visszhang/378/vasznak-kepregenykockan).

A kötet elején található tartalomjegyzék nem jellemző a *graphic novel* műfajára: a fejezetcímen és a kezdő évszámon túl egy szalagban jelzik számunkra a fejezetbeli eseményeket, helyszínt. Keretét egy szárnyaló madár és az oldal alján található üres szék alkotja, a köztük lévő események sora pedig maga a történet. Felvezetőként az egyik motívum, az elefánt kerül középpontba, de végül mégis a történeten kívül marad, és nem kap különösebb jelentőséget. A barna színhasználat, melyet a szerző az elefánt ábrázolásánál is alkalmaz, vissza-visszatér, és a későbbiek során is jelentősége lesz. Főleg ahogy ebből a sötét színből átvált harsány színekre, mint amikor egy sötét szobából a napfényre lép ki az ember: először szokni kell a látványt, és a képregény felépítése is erre épít, lassú befogadást, lassú olvasást kíván. Egy-egy fejezet narrációjához megfelelő ritmust és elbeszélő módot használ, egyaránt adaptálja a csendesebb jeleneteket, momentumokat, ahogyan a zsúfolt utcajeleneteket és az energikus tömeget is. Minden vonallal igyekszik közvetíteni valamit. A barna tónuskezelés nemcsak a korszakra, de Rembrandt festményeire is reflektál. Több oldalt, néhány esetben dupla oldalt is hagy a tömegjeleneteknek, amelyek révén sokszor festményszerűvé válik a kép, részletgazdagságával és színeivel is. Test- és korábrázolásával képes hatni, amit még inkább mélyítenek fény-árnyék ábrázolásai. Kár lenne bármelyik másik képregényhez hasonlítani a művet, hiszen egyedi technikájával egyfajta átmenetet képez festészet és képregény között, amit különféle eszközökkel old meg, például vázlatyszerű sziluettábrázolással mutatja meg a testbeszéd jelentőségét (38–39).

A barna tónusú ábrázolás sokszor olyan esetekben is megjelenik, amikor a művész magányát érzékelteti az alkotó (41). Jann Lievens, Rembrandt alkotótársa meg is jegyzi: „Az a sok barna tónus a festményeidben, szerintem még mindig briliáns, de az emberek... Haladni kell a korról, erről van szó” (155). A barna szín az elbeszéléstechnika váltásánál is újra előjön, egy-egy beékelte történet beágyazottságát emelve ki (55–56). Ezek nincsenek keretbe foglalva, és a barna egy lágyabb árnyalata jelzi, hogy egy másik történetről van szó; a szöveg a kép felett helyezkedik el, de nem határolja kontúr, ezzel is érzékeltetve egy másik elbeszélésidőt. Hasonló a helyzet az álomábrázolásnál is, vagy amikor Geertje meséli el a múlt történéseit: ezek a kockák a képregény ösét, a képes történeteket idézik. A barna tónus emellett megjelenik a jelenetről jelentre váltás során is, főleg amikor Rembrandt átszelleml, érzelmei változnak, de Saskia szenvedéseinek és a mester ecsetvonásainak párhuzamában (93) is ott van.

Egyes képregényeknél szokás figyelni a panelek intenzitására, hogy melyik jelenet kap nagyobb hangsúlyt, ebben az esetben azonban erről egyáltalán nem, vagy legalábbis a képregény egészére vonatkoztatva nem beszélhetünk. Nincs olyan oldal, amely egyetlen apróságával akár, de ne hívná fel magára a figyelmet. Más képregénynél nem működne ez a megoldás, hiszen elvonná a figyelmet a történetről, a narrációról: ha minden oldal intenzív, sosem lehet tudni, mire kell igazán figyelni. Azonban Typex esetében ez egyáltalán nem okoz zavart, sőt egy idő után teljesen megszokottá és elvárttá válik ez a fajta „túlzás”, amely egy ilyen képregénynél csak előnyt jelenthet. Ezt tetőzik be azok az apró jelek, amelyek még érzékletesebbé teszik a történetet, mint a borral, tintával leförcskölt lapszél, vagy a beszakadt oldal, számfűlleváló oldaljelzés.

Rembrandt megjelenítésénél Typex általában a középpontos perspektívát alkalmazza: például ha tömegjelenetet ábrázol, a színek kiemelésével érzékelteti a mester jelenlétét. A pletykáktól mentes életrajzi valósághoz a leghűbb módon talán az utolsó oldalak ábrázolják Rembrandt Harmenszoon van Rijnt. Kiemelik a művész egyediségét, zsenialitását és mindezekkel együtt magányát. Ott a szék, ott a vászon, ott az utolsó önarckép. Ez a kép refrénszerűen újra és újra megismétlődik a képregényben, először Saskia halála után látható egy üres vászon. Az egész kocka világos tónusú, de barna; ez változik meg a kötet végére, ahol egy lelakott szobát látunk, a vásznon pedig Rembrandt portréja szerepel. A sok mellékszereplős fejezet után a főszerepet végül Rembrandt kapja az utolsó egységben, melynek címe is az ő nevével azonos. Az életrajzból kimaradt a gyermekkor, amit itt visszaemlékezésszerűen pótol, de ennek hamar vége szakad, és 1610 után az elbeszélés jelen idejében, 1669-ben folytatódik a cselekmény. A saját történetében statisztává váló művész egyedül marad, egy kopott műteremben, önarcképével.