

THOMAS OTT: THE NUMBER

Alkonyzóna

BASKI SÁNDOR

Képregény-
legendák

KRÉTÁBA KARCOLT KÉPEKKEL, SZAVAK NÉLKÜL IDÉZI MEG AZ 1950-ES ÉVEK PONYVAHORRORJÁT A SCRATCHBOARD EURÓPAI NAGYMESTERE.

A svájci születésű illusztrátor, Thomas Ott több mint harminc éve építi az életművét rendületlen következetességgel. Neve csak a német és a francia képregényipar underground vonalának ismerői számára csenghet ismerősen, az átütő nemzetközi siker eddig elkerülte az 54 éves alkotót, holott vizuális látásmódja,

„Nincs semmi természetfeletti”
(Thomas Ott:
The Number)

egyedi technikája alapján az élvonalban lenne a helye. Esetében ráadásul nyelvi korlátokról sem beszélhetünk: az 1989-ben kiadott *Tales of Error* című kötetétől eddigi utolsó munkájáig (*The Number*, 2008) bezárólag dialógusok és magyarázó narrációk nélkül, kizárólag képekkel meséli el a horrortörténeteit.

NINCSENEK SZAVAK

Választott stílusa komoly filmes és irodalmi hagyományokra vezethető vissza. A középkori fametszetek hatását mutató, szöveg nélküli képes regények (*bildroman*) a 20. század első felében váltak népszerűvé. A pionír a flamand Frans Masereel volt, 1918-ban jelent meg első fametszetekből álló regénye, *Az ember passiója* (*25 images de la passion d'un homme*), amelyben egy munkás öntudatra ébredését, és a kizsákmányoló rendszer elleni lázadását meséli el 25 képből. A német expresszionista színházhoz, és filmhez kapcsolódó kötet óriási sikert aratott, több százezer példányban kelt el, Masereel következő munkájához (*Az ember útja*, 1919) pedig már olyan szerzők írtak előszót, mint Thomas Mann vagy Herman Hesse. Masereel egy egész generációt inspirált, követői többsége hasonló, kapitalizmust ostromozó pamfleteket készített, Otto Nüchel tematikailag rokon *Végzete* (*Schicksal*, 1926) ugyanakkor már sokkal árnyaltabb



karakterbrázolással mutatta be egy szegénységbe született nő kálváriáját. (Említést érdemel még az Angliába emigrált Szegedi-Szűts István grafikus 1931-es *My War* című könyve, amelyben I. világháborús élményeit dolgozza fel egyszerű tusrajzokkal, szintúgy szavak nélkül.)

A műfaj a tengerentúltra Lynd Ward közvetítésével került át, aki lipcsei tanulmányai alatt ismerkedett meg Masereel és Nüchel művészetével. Első könyve, a fausti történetet újramesélő *Isten embere* (*Gods' Man*, 1929) bestseller lett, négy év alatt hat kiadást ért meg, és több mint 20 ezer példányban kelt el. Allen Ginsberg költészete és Paul Jenkins expresszionista festményei mellett a képregényműfaj olyan későbbi legendáit is megihlette, mint Art Spiegelman vagy Will Eisner, és ha nem is teljesen pozitív kontextusban, de Susan Sontag is kiemelte a *camp*ról szóló híres esszéjében.

A Ward-féle expresszionista iskolától függetlenül is készültek szöveg nélküli képregények, az Otto Soglow-féle *The Little King* (1934–1975) vagy a *Henry* (1934–2018) azonban csak néhány panelből álló komikus stripek voltak. A *graphic novel* (rajzolt regény) kifejezést megalkotó Will Eisner a *Szerződés Istennel* című műfajteremtő képregényében használ ugyan szövegeket, de Ward hatása könyvének vizualitására akkor is egyértelmű lenne, ha nem hívná fel rá külön a figyelmet az előszóiban. Ugyancsak Ward inspirációjára született meg Art Spiegelman négyoldalas, *Prisoner on the Hell Planet* című önéletrajzi története, amelyet később főművébe, a *Maus*ba is beillesztett.

MESÉK A RÉMPANOPTIKUMBÓL

Eisnerhez és Spiegelmanhoz hasonlóan Thomas Ott is Ward, illetve Masereel köpönyegéből bújt elő, de a két képregénylegendával ellentétben ő nemcsak az expresszivitáshoz, hanem a szövegnélküliséghez is ragaszkodik. Míg Eisnerék a fametszetek stílusát fekete-fehér tusrajzokkal próbálják megidézni, addig Ott kézműves technikája a műfaj anyagszerűségét is képes érzékeltetni. A svájci illusztrátor a borzolóhoz hasonló, úgy nevezett *scratchboard* grafikai eljárást használja, vagyis fekete tintával bevont fehér krétalapba karcolja bele a rajzokat.

A választott műfajt illetően is hasonlóan következetes, rögtön az első köte-

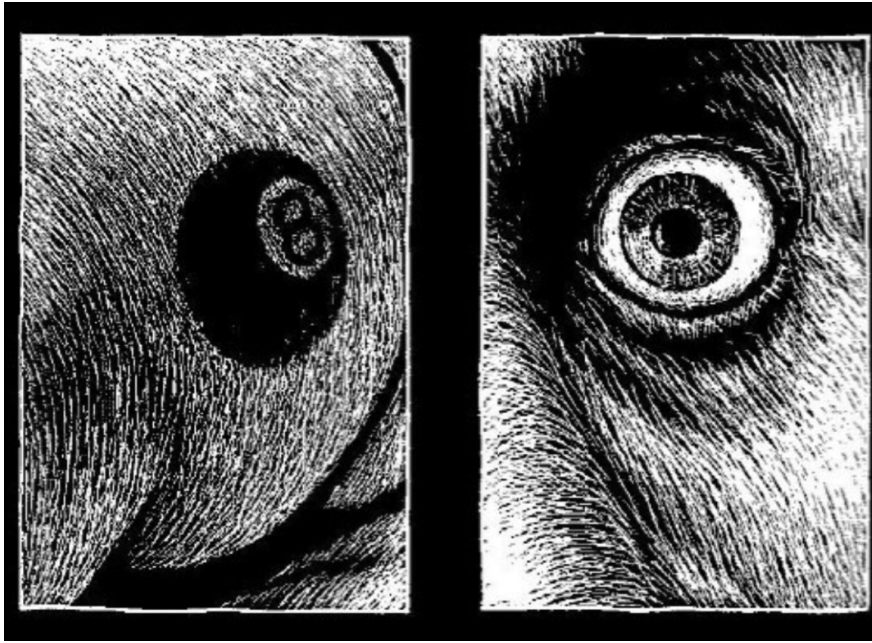


tével, az 1989-ben kiadott *Tales of Error*al kijelölte az irányt. A cím és a tipográfia nem véletlenül idézi a *Mesék a kriptabólt*, az EC Comics horrorsorozatát az 1950-es évekből – az előszóban is megemlítik a nagy elődöt –, a kötet rövid történetei hasonlóan gonosz humorú, groteszk rémmesék. Van köztük polgárpukkasztó romantikus etűd egy szíami ikerpárról, szürreális háborús rémálom, tanmese arról, hogyan szül az erőszak erőszakot, és milyen veszélyei vannak a plasztikai műtétnek, anekdotaszerű krimi a

„Gonosz humorú, groteszk rémmesék”
(Thomas Ott: *The Number*)

tisztaságmániás gyilkosról (ezt a poént süti el Lars von Trier is *A ház, amit Jack építettben*), és egy tízpaneles gecsorozat 10 olyan módszerről, amellyel a férjeket el lehet tenni láb alól.

Hasonló koreográfiát követ a *Greetings from Hellville* (1995) is, ezek a történetek azonban a horrorképregények világa helyett már jobban kapcsolódnak a zsúfolt és koszos nagyvárosok hétköznapi tereihez, helyszíneként megjelenik a metró, egy lepukkant motel és egy disztópiába illő gyár. A *Tales of Error*nál jóval komorabb



hangvételő kötet már Ott másik, később még fontosabbá váló védjegyét is felmutatja: magányos szereplői szinte mindig egyedül kénytelenek a másik emberrel vagy az arc-talan, totalitárius hatalom jelentette fenyegetéssel szembenézni. Az utolsó történet (*Goodbye!*) tanulsága szerint, amikor az egyén saját maga ellen fordulna, akkor is a külvilág lesz a vesztes – így eshet meg, hogy az öngyilkosjelölttel végül az egész várost elpusztító gombafelhő végez.

A mindössze 15 oldalas *La Douane*-ben (1996) is Ott autoritással szembeni averziója jelenik meg egy hétköznapi induló, de gyorsan szürreálisá váló szituációban: a marcona vámtiszték a vonaton utazó decens úriembernek először csak az útlevelét vizsgálják át, aztán a bőröndjét, majd a testüregeit, majd szó szerint felnyitják, hogy egy zsigerig hatoló motozással a belső szerveit is egyenként kipakolják.

A *Mesék a kriptából* legtöbb epizódjához hasonlóan a *Dead End* (1999) is a bűn és bűnhődés témáját boncolgatja. Az első történetben (*The Millionaires*) egy bőröndnyi pénz miatt válik gyilkossá minden szereplő, hogy a noiros hangulatú krimi-thriller a végére visszakanyarodjon oda, ahonnan elindult, jelezve, hogy a bűn és az emberi kapzsiság örök. A *Washing Day*-ben egy cirkuszi törpe elintézésével megbízott

„A sötétség ott örvénylik mindenhol”

(Thomas Ott: *The Number*)

bérgyilkos jár hasonlóan pórul.

A *Cinema Panopticum* (2005) visszakanyarodik a *Tales of Error* groteszk tanmeséihez, de kértörténetbe ágyazza őket: a rémségek egy elhagyatott pánoptikumba betévedő kislány szemei előtt tárulnak fel. Ott ezúttal Kafkát is megidézi (szerepet kap egy óriásbogar), a legemlékezetesebb epizódban (*The Champion*), a halál ellen ringbe szálló pankrátor tragédiájában pedig a mexikói pankráció és a Latin-amerikai hiedelemvilág ad randevút a Poe-féle gótikának.

KÉZMŰVES HORROR

Első és eddig egyetlen, összefüggő történetet elmesélő graphic novelje, a 2008-ban megjelent *The Number* 73304-23-4153-6-96-8 az életmű szintéziseként is olvasható. Főszereplője egy börtönőr, aki a kivégzett elítélt után a villamosszékben egy cetlit talál, rajta egy rejtélyes számsorral. Házaviszi a papírfecnit, és egy idő után arra figyel fel, hogy a számsor elemei a reggeli újságtól a falragaszokon át a telefonkönyvig egyre több helyről köszönnek vissza. A számokat követve megismerkedik egy nővel, és ketten együtt, a kódot felhasználva, jelentős összegeket nyernek a kaszinó rulettasztalánál.

A magányos főhős vesztét, ahogy Ottnál mindig, természetesen ezúttal

is a kapzsisága okozza, és a sztori is oda kanyarodik vissza, ahonnan elindult. Az *Twilight Zone* misztikumát idéző történet csak a fináléban fordul át a *Mesék a kriptából* groteszk horrorjába, de a rémségek itt a főszereplő bomlott elméjéből másznak elő – a férfi végzetében valójában nincs semmi természetfeletti. Ezt erősíti a műfajhoz mérten realistának mondható helyszín- és karakterrajz is. A cselekmény az 1950-estől a 80-as évekig játszódhatna bármikor, az ikonográfia ugyanakkor a film noirok világát idézi.

Ott hosszabb volumenű történeteinek ciklikussága egyben a kiszámíthatóságukat is szavatolja. Bármennyire is ügyesen ötvözi a ponyvahorror, a thriller, a krimi és a misztikum különböző regisztereit, a beavatott olvasót aligha képes meglepni. Szigorúan csak a narratívát tekintve, Ott valójában konzervatív szerző. Képregényei a Grindhouse-projektnek nem a tarantinói, hanem a rodriguezai változatai: úgy idézi meg kedvenc B-műfajait, hogy a szórványos íróiát leszámítva nem akarja sem újraértelmezni, sem aktualizálni a zsáner dramaturgiai és karaktersablonjait. Sőt, az EC Comics, illetve a klasszikus film noir forrásvidékétől sem szakad el – aki nincs tisztában svájci származásával, tősgyökeres amerikai szerzőnek is gondolhatná.

Mélységet Ott munkásságának valójában a hitvallással emelt vizuális stílus ad. A *scratchboard*-módszer sajátosságának köszönhetően a kompozíciók alaptónusa minden esetben a fekete, a formák és a figurák a sötétségből nőnek ki, az emberi alakok sem lehetnek tisztán fehérek vagy világosak, testük apró zebracsíkokból áll össze, kontúrjaik elmosódnak, és sokszor szinte bele is olvadnak a hasonlóan csíkozott hátterekbe. A milió sugallata egyértelmű: külső és belső horror közt nincs különbség, a sötétség ott örvénylik mindenhol. A fekete-fehér kontrasztok, az expresszív fény-árnyék hatások, a ritmikusan hullámzó vonalak, a döntött képsík merész alkalmazása elemi erővel jeleníti meg az összetéveszthetetlenül klausztrófó, egyszerre valóságos és szürreális világot. Ott művészi talentuma abban rejlik, hogy önmagába zárt, vigasztalan univerzuma a depresszív sötétség ellenére is képes gyönyörködtetni az olvasót, aki egyetlen pillanatra sem hiányolja a magyarázó dialógokat. •