

- Németh Lajos (1984): *A Kondor-életmű távlata*. In.: Kortárs. 1984. 8. sz. 1304-1308. p.
- Merleau-Ponty, Maurice (1997): *A közvetett nyelv és a csend hangjai*. In.: *Kép, fenomen, valóság*. / szerk. Bacsó Béla. Bp: Kijárat, 1997. 142-177. p.
- Rényi András (1984): *Proféta, kizökkent időben*. In.: Kritika. 1984. 6. sz. 13-14. p.
- Rényi András (1988): *A mítosz képétől a kép mítoszáig. Kísérlet egy Kondor-rézkarcc kép hermeneutikai értelmezésére*. In.: Művészettörténeti Értesítő. 1988. 1-16. p.
- Saussure, Ferdinand de (1967): *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Bp: Gondolat, 1967. 305 p.
- Szjő Rezső (1966): *Kondor Béláról*. In.: *Jelenkor*. 1966. ápr. 350-354. p.

MAKSA GYULA

A „képregény” vagy „rajzolt irodalom” médiума és a magyar kultúra

A következő tanulmány a magyar képregény egy lehetséges történetének megírásához kíván hozzájárulni oly módon, hogy – a médiumok kettős születésének elméletét segítségül hívva – egy első kísérletet tesz a magyar „képregény” közelmúltbeli alakulásának elgondolására. Az intézményi struktúrákban és mediaszöveg-alakítási eljárásokban egyaránt megmutatkozó változás első megfogalmazása jó kiindulópontnak látszik olyan, az átalakulás előtti állapotot feltérképező, immár rendszeres elemzésekhez, amelyekre ezúttal még nem vállalkozom. Mint ahogy a magyar „képregény” tizenkilencedik századi előtörténetének bemutatására sem, amelynek tapasztalata pedig valószínűleg tovább árnyalná a későbbi időszakokra vonatkozó történeti konstrukciót is.

I. Parairodalom, rajzolt irodalom, kisebbségi irodalom

A magyarul képregénynek nevezett jelenség-halmazt tartják önálló médiumnak, parairodalmi vagy könyvműfajnak, valamint a kilencedik művészetnek is. A magyar elnevezés a *képregényt* a regény műfajához köti, szemben például az angol *comics*-szal, vagy a francia *bande dessinée*-vel (vagy rövidítve BD-vel). Követve a hazai fordítási hagyományokat, a *bande dessinée*-t a következőkben én is képregénynek fogom fordítani, noha a magyar *képregény* szó nem egyszer fotóregényt is jelent, nem úgy, mint a rajzoltságra utaló francia kifejezés.

Nem könnyű elválasztani a képregényt az irodalomtól. Lehet érvelni amellet, hogy irodalom és nem-irodalom határán lévő parairodalmi műfajról van szó. E mellett szól az is, hogy – más népszerű irodalmi műfajokhoz hasonlóan – a teremtést/terjesztést és a fogyasztás feltételeit szabályozó intézményrendszer különösen Európában a „magas” irodalom intézményrendszerétől nem függetlenül, sokszor annak mintájára jön létre. Erről tanúskodik a kiadás és terjesztés szervezettsége, a díjak, a kötetnek megfelelő album-hordozó, az irodalmi lapok változatainak tekinthető képregényújságok, a képregénykritika és manapság egyre inkább a képre-

génykutatás intézményesülése is. Ez utóbbit segítik könyvtárak, gyűjtemények (valamint Belgium esetében egy sokkal inkább irodalmi, semmint szépművészeti múzeumokra emlékeztető nagy, specializált múzeum is). Sokáig negatív értékítélet kötődött az irodalom határvidékén, margóján lévő parairrodalom fogalmához, amely a '60-as évek végén jelent meg, és ma már nem egyértelműen jelez alacsonyabbrendűséget. Mindazonáltal Harry Morgan szerint a *bande dessinée* esetében nem „para”, hanem igazi irodalomról van szó, amely a „rajzolt irodalmakhoz” tartozik (Morgan 2003). (A többes szám a földrajzi-kulturális terek és mediatisztikus elrendezések szerinti, továbbá az időbeli-történeti változatok sokaságára utal.)

Jacques Dubois *Az irodalom intézménye* című irodalomszociológiai művében kisebbségi irodalmakhoz tartozóknak tekinti azokat a produktumokat, amelyeket „az intézmény kizár a legitimitás mezejéről” vagy margóra helyezve izolál (Dubois 1978: 129). Különbőféle irodalmak tekinthetők kisebbségi irodalomnak, ilyenek lehetnek mások mellett a regionális irodalmak és (a populáris irodalom folytatásaként) a „tömegirodalom” is. Ha Dubois fogalmából és tipológiájából (Dubois 1978: 129-149) indulunk ki (amelyet egyébként a szerző az avantgárdra vonatkoztatva csak nagyon korlátozottan tart érvényesnek), akkor azt mondhatjuk, hogy a *bande dessinée* a francia nyelvű irodalmiság szempontjából korábban halmozottan kisebbségi irodalom volt. Tömegirodalomnak tartották (a '70-es évektől kezdve, a művész- és tömegképregény megkettőződésével ez egyre kevésbé igaz). Kisebbségi helyzetet teremthetett az is, hogy a francia nyelvterület határvidékeinek kultúrája alakította meghatározó módon, ezért beszélnek joggal francia-belga *bande dessinée*-ről, vagy azon belül az utóbbi másfél évtized fejleményeire utalva: „belgahelvét tengelyről” (Gaumer 2002: 172).

Mielőtt még irodalom és képregény viszonyának magyar kulturális vonatkozásaira tekintenénk, vessünk egy pillantást a médiumként elgondolt képregényre történeti szempontból.

II. Médium

Eliséo Verón médium-meghatározása (Verón 1994: 51) nyomán médiumnak (vagy más lehetséges fordításban: médiának, de egyes számban!) tekinthetünk egy technológiát (a magam részéről hozzátenném, hogy kommunikációs technológiáról van szó), valamint azoknak a társadalmi gyakorlatoknak az összességét, amelyek e technológia előállításához és elsajátításához szükségesek, további feltétele a médiumnak a nyilvános – és akár fizetős – hozzáférés az üzenetekhez. (Az eredeti francia szövegben az egyes számú *média* szó szerepel, amelyet az elterjedtebb magyar fordítási hagyománynak megfelelően a következőkben is *médium*nak fordítok.)

Verón médiumfogalmát fogadják el André Gaudreault és Philippe Marion médianarratológusok is, amikor a médiumok önazonosságának, sajátosságainak, mediativitásának történeti alakulását modellezik. *Egy médium mindig kétszer születik... (Un média naît toujours deux fois)* című tanulmányukban (Gaudreault és Marion 2000) főként moztörténeti tapasztalatok alapján úgy vélik, hogy a médium helyét, identitását, elismertségét három szakaszon át találja meg: megjelenés, felbukkanás, eljövétel. Ezt a három szakaszt különíti el a két születés: az első, integratív születés

és a második, differenciáló születés. Az első szakasz a kriptomédium, mint új technológia megjelenése (ekkor a médium egyedisége még elfojtott, rejtett.) A második szakasz: a protomédium *felbukkanása* (a protomédium – mint diszpozitív – korábban létező műfajok segítője), gyakran önreflexivitás jellemzi, amely identifikációs szorongáson alapul. Az e két szakasszal leírható első születést spontán, akaratlan intermedialitás (történeti intermedialitás) jellemzi. A kripto- illetve protomédium bevonódik a kulturálisan létrehozott médiareprezentációk és műfajok láncolatába, intermedialisan integrálódik ebbe a láncolatba. Noha a felbukkanás-szakaszban már érzékelhető némi nyitás is az autonómia felé. A médium felfedi némely sajátosságát. Megkezdődik az önállósulás a társadalmi gyakorlatok módosulása, a társadalmi-gazdasági változások révén. Amikor az identifikációs affirmáció és autonómia összeér egy intézményes elismertséggel és a termelés gazdasági forrásainak döntő növekedésével, akkor mutatkozik meg a második születés és a harmadik fázis, a médium *eljövetele*. Ekkor is átjárja ugyan az intermedialitás a médiumot, de a médium saját potenciáljával interakcióban van, és kezelhetővé válik az intermedialitás, így összeegyeztethető lesz az identitás-affirmációval. Egy új kommunikációs technológia tehát önmagában még csak kriptomédium. A technológia a hozzá kötődő társadalmi gyakorlatok fokozatos önállósulásával együtt hoz létre médiumot.

A jó viszonyítási pontnak tűnő kettős születés-elméletet célszerű a különböző médiumok történeti sajátosságait figyelembe véve alakítanunk. Így van ez a képregény esetében is.

Egymásnak ellentmondó nézetek vannak a szakirodalomban azzal kapcsolatban, hogy mikortól beszélhetünk a képregényről mint önálló médiumról. Nem egy szerző ugyan Traianus oszlopáig vagy egészen a barlangrajzokig vezeti vissza a képregény történetét, elterjedtebb azonban két olyan vélemény, amely jóval későbbre teszi a médium születését. A szakirodalom egy jelentős része (köztük magyar cikkek is) gyakran az előző századforduló környékétől, pontosabban az amerikai *Yellow Kid* megjelenésétől számítják a *comics* történetét. Akik így tartják, azok a szóbuborék használatát tekintik a fő kritériumnak, és úgy vélik, hogy a korábbiakról szólva legfeljebb képtörténetekről vagy képaláírásos történetekről beszélhetünk.

A francia nyelvű szakirodalomban az utóbbi másfél évtizedben hajlamosabbak a Goethe tanácsára munkáit kinyomtató Rodolphe Töpffer műveiben látni a *bande dessinée* történetének kezdeteit, és 1827-re (az első töpfferi történet: *M. Vieux Bois*) vagy még inkább 1833-ra (az első album: *M. Jabot*) dátumozzák a médium születését/feltalálását. Ezt teszi a kettős születés-elméletet megalkotó Gaudreault és Marion is. A töpfferi elbeszélő művészet szerintük albumjaival bevonódik a népszerű, képben elbeszélte történetek hagyományába, és meg is hosszabbítja azt, de egyidejűleg egy több összetevőből álló technológia újító, eredeti használatából jön létre. A mozival ellentétben nem egy új technológia megjelenése jellemzi a kriptomédium-szakaszt, hanem egy technológia radikálisan új használata (itt az autografikus litográfia nyomdatechnikai eljárására gondolnak) egy hordozóra (album) és egy elbeszélő műfajra (képekben elbeszélés). A kettős születés-elmélet második fázisa is Töpffernél azonosítható: ugyan már ismert műfajokban alkotott, tevékeny-

sége korábbi gyakorlatok meghosszabbítása volt, de tudatában volt a kifejezési mód újdonságának és érzekelte az abban rejlő lehetőségeket. E sajátosságok viszont csak a nagy példányszámú sajtóval való találkozás intermediális együttthatása következtében váltak nyilvánvalóvá. Ekkor jött el egyedi médiumként a képregény a XX. század első felében. Marionék történeti vázlatát továbbgondolva úgy tűnik, hogy a későbbiekben is intermediális együttthatásban és transzmediatikus szétszóródásban alakul a *bande dessinée* önazonossága: manapság különösen a filmes adaptációk, a számítógépes játékok képregény-idézetei és az internetes képregényolvasás sem hagyja érintetlenül.

Tehát a szóbuborék megjelenése már a médium *eljövetelének* az időszakára esik, vagy legalábbis a második és a harmadik fázis közé. Ez azért nem meglepő, mert a médium lehetőségeinek tudatosulásával függ össze: a szóbuborék a képregény mediativitásának egy lehetséges (bár nem feltétlenül szükséges) eleme.

A „rajzolt irodalom” termelésének, terjesztésének és használatának társadalmi gyakorlatai olyannyira eltérőek a különböző kultúrákban, hogy joggal beszélhetünk a médium kulturális változatairól. Ha a világtermelés három nagy központját nézzük, akkor gondolhatunk itt a japán *manga*, az észak-amerikai *comics* és a francia-belga(-svájci) *bande dessinée* különbségeire. A *comics* és a *bande dessinée* eltéréseinek következménye például, hogy az albumközpontúvá vált, irodalmi és képzőművészeti minták nyomán szerveződő frankofón hagyomány Töpffertől, míg egy, a *comic strip*et elsősorban a nyomtatott sajtó műfajának tekintő észak-amerikai szemlélet pedig Outcaulttól számítja a kezdetet. (A „magas” irodalomhoz is kapcsolódási pontot jelentő *graphic novel* műfaj közelíti egymáshoz a médium amerikai és európai változatait.) A *manga*, a *comics* és a *bande dessinée* gyakran egymástól nem függetlenül alakul. Arra is van példa, hogy e nagy hagyományok kombinációja hozza létre a rajzolt irodalom sajátos kultúráját: Vietnám esetében ez a *manga* és a *bande dessinée* szerencsés találkozásának eredménye. Ugyanakkor egy földrajzi-kulturális térben is lehetnek jelentős különbségek. Francia nyelvterületre tekintve úgy tűnik, Belgiumban intézményesült a legerősebben és legszerteágzóbban a képregény-kultúra, míg francia ajkú Svájcban éppen egy belga típusú intézményrendszer hiánya a képregény-plakát (*BD-affiche*) médiumának fejlődését ösztönözte.

III. Magyar változatok

Talán nem indokolatlan beszélni a rajzolt irodalom médiumának magyar kulturális változatáról sem. A feltűnően kisszámú magyar képregénytörténeti kutatásból (némileg leegyszerűsítve) úgy tűnik, mintha a magyar rajzolt irodalom a huszadik század közepi kommunista diktatúráig nyugati (főként angol és német) mintákat követne, bár vannak jellegzetességei. Ilyen a Mühlbeck Károly-féle fejléc-műfaj megjelenése az *Új Idők*ben vagy a feltűnő idegenkedés a szóbuboréktól, így a kiadásban inkább a képaláírásos történetek favorizálása. (Arra is találunk példát, hogy szóbuborékos *comics*ot képaláírásos történetté alakítva fordítanak le.) A *képregény* elnevezés használata a huszadik században, a negyvenes-ötvenes évtizedfordulótól kezdve lesz általános.

Az ötvenes évek közepétől a nyolcvanas évekig tartó időszakban – amelyet Cs. Horváth Tibor újságíró, valamint a vele együtt dolgozó grafikusok: Zórád Ernő, Korcsmáros Pál, Sebők Imre és Gugi Sándor munkáira gondolva – a magyar képregény „aranykorának” is tartanak – a rajzolt irodalom sajátos kulturális változata lesz a meghatározó. A második világháború utáni fél évszázad leghíresebb magyar képregényei: adaptációk. E korban leginkább a klasszikusnak tartott irodalmi művek, elsősorban regények feldolgozása, tágabb körben népszerűsítése által nyert némi kulturális legitimitációt Magyarországon a képregény. Mint ahogy Rubovszky Kálmán nyolcvanas évekbeli kutatásaiból kiderül, annak ellenére, hogy 1981-ben már a Magyarországon megjelentetett alkotások nagy része nem adaptáció volt (Rubovszky 1981: 63). (Ígaz, ez nagyrészt a fordítás-kiadások miatt volt így.) A magyar képregény kulturális létjogosultságát többnyire legfeljebb ismeretterjesztő szerepe miatt ismerték el: irodalmi, később pedig mozinyelvi ismeretek terjesztésére vélték alkalmasnak.

A szóbuborék ugyan 1957-től, Zórád Ernő *Winnetou*jától kezdve egyre elfogadottabbá válik, de például a hangfestészeti eljárások (Kertész 1991: 13; Sváb 1991: 62) csak nagyon korlátozottan engedélyezettek. A diktatúra kultúrpolitikája nem tűri a képregények rajzolt betűit, mondván, azok leszoktatnak a nyomtatott szövegek olvasásáról (bővebben szól erről az elzárkózásról Kertész 1991: 77). Annak a lehetőségnek, miszerint az „aranykor” magyar képregénye a rajzolt irodalom egy műfajaként a maga mediativitásával, jellemzőivel (például a hangfestészet szinte teljes hiánya, a szöveg elsődlegessége a képpel szemben, adaptáció-központúság...) sajátos médium, ellentmond az intézményes autonómia hiánya, összefüggésben a másodlagossággal, a margóra helyezettséggel, az alárendeltséggel. Különösen így van ez a '80-as évekig, amikor végre megjelennek az első képregényre specializálódott kiadók, megélnék valamelyest a képregénykutatás, de például képregénykritika még sincsen. Ha a magyar képregény „aranykorának” tekintett időszakot nézzük, halmozottan kisebbségi irodalomról beszélhetünk. Kiadása is legfeljebb a neki tulajdonított ismeretterjesztő szerep vagy – tömegkulturális jelenségnek tekintve – a kiadók, lapok és nyomdák üzleti szempontjai miatt lehetséges. Valószínűleg az utóbbinak köszönhetően – mintegy a parairodalom parairodalmaként – népszerű regényeknek is születtek képregény-adaptációi (gondolhatunk itt például Korcsmáros Pál Rejtő-képregényeire). Kisebbségi helyzetre utal az is, hogy ifjúsági műfajnak tartják. Jellemző módon a nyolcvanas években, az önálló képregény-füzetek elterjedésének időszakában a képregénykönyv ifjúsági könyvműfajnak számít. Az „aranykorban” nemhogy autonóm nem volt a képregény, a halmozottan kisebbségi helyzettel összefüggésben viták folytak létezésének jogosságáról is.

Kerülve a sosemvolt aranykor utáni nosztalgizást és a magyar képregényt temető szavakat, inkább arra szeretném felhívni a figyelmet, könnyen lehet, hogy a magyar képregény nemhogy nem szűnik meg, hanem – egy hosszan elnyújtott protomédium-szakasz után – médiatörténeti értelemben éppen most jön el.

Az intézményes önállósulást nemcsak a képregényre specializálódott kiadók szövetségének megalapítása, a hozzá kötődő fesztiválok, hanem többek között kiállítások, a Magyar Képregény Akadémia (lapja: a *Pinkbell*) és a képregénymúze-

um funkcióját is betöltő Karton Galéria jelzi. Még akkor is így van ez, ha a kiállítások és a művészképregény intézményesítésére tett kísérletek nem egyszer alárendelik a képregényt korábban létező, képzőművészethez kötődő társadalmi gyakorlatoknak – vagy például Art Spiegelman *Mausa* esetében a nem rajzolt irodalomnak és a filmnek. A képregénykritika ugyan felbukkant, de még nem önállósult igazán a képzőművészeti, nem rajzolt irodalmi vagy filmkritikához képest. Ezen is változtathat majd mások mellett a nemrég megjelentetett első magyar képregényfanzin, a *Panel*, amely a hagyományos rajongói magazin és a specializált kulturális folyóirat közötti átmenetnek látszik. A médium *eljövetele* úgy tűnik, ismét intermedialis együttetés eredménye: a magyar képregénykultúra ma már jelentős részben internetes és fesztiválkultúra is.

Abban az utóbbi szűk évtizedet jellemző „történeti torlódásban”, amikor egyaránt voltak kísérletek a művész-képregény megkülönböztetésére a tömegképregénytől, és ennek a szembeállításnak az elbizonytalanítására is, a nagy példányszámú sajtó szerepe sem elhanyagolható a médium „újrászületésében”. Például az *Est-lapok*hoz kötődő médiacsoporté. A *Pesti Est* támogatásával jelenik meg az *Art Comix*-sorozat, ahol a paratextusok többnyire művészképregényeket ígérnek. Itt jelent meg újrarendelve Dino Buzzati „képes poémája” is (*Szerelem utolsó látásra*), amelyet már első magyarországi kiadása után is kortárs elemzője olyan „kreatív típusú adaptációnak” tartott, amely „nem tömegkulturális értelemben vett comics” (Rubovszky 1988: 81-82). „Végre egy képregény, amely megmutatja, hogyan képes ez a műfaj művészi értéket közvetíteni” – írja a hátsó borítón immár a *Pesti Est* főszerkesztője.

A szintén az *Art Comix*-sorozatban, 2005-ben kiadott Gróf Balázs: *Képregények* című könyve már nehezebben illeszthető az egymást kizáróként fölfogott művészképregény és tömegképregény halmazába. A kötetnek egyaránt részei ugyanis az *Enigma* művészetelméleti folyóiratban és a nagy példányszámú, rövidtávú fogyasztást célzó kulturális ajánlóban, az *Est-lapok*ban megjelent alkotások. Gróf Balázs képregényei (amelyek a szerző honlapján is hozzáférhetőek) nemcsak témaválasztásaik, hanem grafikai megoldásaik (illetve a kettő összjátéka) miatt is minden bizonnyal kiadatlanok maradtak volna a magyar képregény úgynevezett „aranykorában”. Mindez nem független attól, hogy Gróf Balázs munkái már szabadabban keresik és tapasztalják meg a médium sajátosságaiban rejlő lehetőségeket, így a képregény vagy rajzolt irodalom mediativitásának az elemeire hívhatják fel a figyelmet. A *derűre ború* pantomim-képregény például az oldalszerkesztésnek azt a lehetőségét valósítja meg, amely szerint egyaránt lehet vízszintes és függőleges vonal mentén is olvasni. Az *oldalások* című rész képregényei az oldalra mint a képregényes elbeszélés lehetséges alapegységére irányítják a figyelmet. Különösen a fejezet első munkája reflektál arra, hogy képregényolvasóként először a megkomponált oldalra tekintünk. Egyidejűség, ciklikusság és lineáris egymás utánosság „egyszerre” elbeszélhető egy adott oldalkompozícióval. Az oldalszerkesztés lehetőségeinek hangsúlyozása a befogadást tekintve a médium heterokronitására is utal. (A nem rajzolt irodalomhoz és a nyomtatott sajtóhoz hasonlóan a képregény befogadásának ideje sem programozott a megnyilatkozás által oly módon, ahogy a homokrón médiumnak tekinthető mozi vagy televízió esetében.) Van,

ahol a változatos keretezés (pl. 109. oldal), van, ahol a számos *comics*- és *bande dessinée*-klasszikust jellemző minimalista szereplő-ábrázolással való reflektált játék (a *rizsa*-történetek) emelik ki a képregényszerűséget. A rajzolt irodalom ismeretterjesztő-nevelő változatától való távolságtartást jeleznek azok a nyolckockás oldalakból álló példázat-paródiák, amelyekben az utolsó kocka helyén, az oldal jobb alsó sarkában rövid ál-didaktikus tanulság-összefoglalásokat olvashatunk (85, 86, 87, 150).

Az *erőszak, hullám* című alkotás grafikai stílusával, valamint a képkockák és a nyomtatott szövegek elrendezésével első látásra az „aranykor” *Füles*-képregényeit idézi. A nyomtatott szövegek egy részének lefirkálása hangsúlyozza idézettségüket, ugyanakkor ironikus utalás is az „aranykor” jellemző képregényalkotási szokásaira: a Cs. Horváth Tibor-szövegeket beragasztották a képkockákba, majd, mintegy illusztrálva azokat, „hozzárajzoltak” a grafikusok (Zórád Ernőt idézi ezzel kapcsolatban Kertész 1991: 67). A nyomtatott szöveg elsődlegessége nem egyszer azt eredményezte, hogy a szöveg nem hagyta érvényesülni a grafikát. De provokatív a témaválasztás is: a képregény körüli morális pánikhelyzetek az olvasásról leszoktatás vádjá mellett az erőszak-reprezentációk kapcsán alakultak ki.

A médium *eljövetele* minden bizonnyal, mint ahogy a fotó vagy a televízió, úgy a képregény esetében sem vezet el egy végleges médiumidentitás eléréséhez, mert a különböző médiumokkal, műfajokkal és hordozókkal való találkozás formálja ezt az identitást. Újabb hazai fejleményként említhető, hogy az *Est-lapokban* megjelent a (képregény-plakát mintájára) képregény-horoszkópnak nevezhető műfaj, amely képregényes eljárások (a rajzolt irodalmiság grafikus nyomai, az ehhez kapcsolódó hangsúlyozott szubjektivitás, a szóbuborék és az oldalkompozíció) által hozza létre a tanácsadás sajtóműfajába tartozó horoszkóp néhol öniróniától sem mentes, sajátos változatát.

IRODALOM

- Dubois, Jacques (1978), *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Brussels, Labor
Gaudreault, André – MARION, Philippe (2000), *Un média naît toujours deux fois*, S&R, avril 2000, 21-36.
Gaumer, Patrick (2002), *La BD*, Paris, Larousse
Kertész, Sándor (1991), *Szuperhősök Magyarországon*, Nyíregyháza, Akvarell
Morgan, Harry (2003), *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Éditions de l'An 2
Rubovszky, Kálmán (1988), *Apropó, comics!*, Budapest, Művelődés-kutató Intézet
Sváb, József (1991), *Képregényiskola*, Nyíregyháza, Akvarell
Verón, Eliséo (1994), *De l'image sémiotique aux discoursivités*, Hermès 13-14, Paris, Éditions du CNRS