

Doktori (PhD) értekezés

**Mediativitás, médiumidentitás,
„képregény”**

Maksa Gyula

**Témavezető:
Dr. Szirák Péter CSc. habil.**

**Debreceni Egyetem
BTK**

2007

Mediativitás , médiumidentitás, „képregény”

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében
az irodalomtudomány ágban

Írta: okleveles magyar nyelv és irodalom szakos tanár, okleveles
kommunikációs szakember

Készült a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolája
(Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Programja) keretében

Témavezető: Dr.
(olvasható aláírás)

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.

A doktori szigorlat időpontja: 200.....

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.
Dr.
Dr.

A nyilvános vita időpontja: 200.....

„Én, Maksa Gyula teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült.”

I. Tartalom

I. Tartalom.....	4
II. Előszó.....	6
III. Első rész: Médium, mediativitás, médiumidentitás – a médianarratológia mint „második generációs” médiumelmélet.....	10
1. fejezet: Médiumelméletek, médianarratológia.....	11
1.1. A médiumelméletek „második generációja”.....	11
1.2. Médiumelméleti és narratológiai hagyományok metszéspontján.....	17
1.2.1. A modális narratológia transzformációs kiterjesztése.....	17
1.2.2. A médianarratológia mint médiumelmélet.....	21
2. fejezet: A médiumok kettős születésének elmélete és a médiumidentitás.....	27
2.1. Kriptomédium, protomédium, intermedialitás – André Gaudreault és Philippe Marion médiatörténet elméleti modellje.....	27
2.2. Egyszer s mindenkorra megtalált médiumidentitások helyett	33
IV. Második rész: A képregény mediativitásáról és médiumidentitásáról – a médium kulturális változatai.....	39
1. fejezet Irodalom, művészet, médium.....	40
1.1. Sokféleség: kulturális változatok.....	40
1.2. Parairódalom, rajzolt irodalom, „kisebbségi” irodalom.....	45
1.3. Művészet, nyelv, médium.....	51
2. fejezet: Francia és magyar nyelvű példák a médium kulturális változataira.....	60
2.1. Bande dessinée és médiatörténet.....	60
2.2. <i>Titeuf</i> és BD-történet.....	64
2.3. A BD a belgiumi francianyelvű közösségben (jelenleg Vallónia és Brüsszel).....	70

2.4. „Genfi” példa az identitás-alakulásra: képregény-plakátok.....	74
2.5. A médium magyar kulturális változata(i)?.....	80
3. fejezet: A képregény mediativitása mint a társadalmi kommunikáció alakítója.....	85
3.1. A képregény mediativitása és az ismeretterjesztés.....	85
3.1.1. Ismeretterjesztő kommunikáció és képregények.....	85
3.1.2. <i>Zavaros vizek</i>	88
3.1.3. Történelmi ismeretterjesztés és képregényes közvetítettség: <i>A teljes Maus</i>	91
3.1.4. A képregényművészeti médiaismeret-terjesztés: a képregényes közvetítettség önhasonlóságai.....	95
3.1.5. Záró megjegyzés.....	97
3.2. Háború és képregény.....	98
3.2.1. Háborús képregények.....	98
3.2.2. Médium és háború.....	99
3.2.3. A brüsszeli <i>Le Soir</i> egy ikonotextusa.....	102
V. Szakirodalmi hivatkozások.....	106
VI. A jelöltnek az értekezés tárgyához kapcsolódó publikációi és előadásai.....	116
VII. Ábrák.....	118

II. Előszó

Nem könnyű médiatudományos témában magyar nyelven doktori dolgozatot írni. A nehézségek egy része abból fakad, hogy született ugyan már korábban néhány médiatudományinak tekinthető doktori értekezés magyar nyelven is, mégsem lehet azt állítani, hogy jelentős számban lennének olyan, a magyar médiatudományosságban kanonikus fogalmak, kutatási területek, szaknyelvek, megszólalási módok, amelyek mintát adhatnának a dolgozatírónak, aki így vagy más tudományágakhoz fordulhat, vagy idegen nyelvű példákhoz tud viszonyítani. A szociológia, a pszichológia, a politikatudomány, az irodalomtudomány, az antropológia vagy a nyelvészet előszeretettel kínál elméleteket és módszereket, ezek követése viszont azzal a veszéllyel járhat, hogy a társtudományos megközelítésmód kiterjesztése nyomán a médiatudomány elveszti önálló létjogosultságát. Érdeemesnek látszott megnézni tehát, hogy egy olyan kultúrában, ahol a médiatudományosság korábban, kiterjedtebben és hatékonyabban intézményesült, mint eddig Magyarországon, milyen jellegű doktori értekezések születtek.

A kutatási téma és korábbi tanulmányaim azt tették lehetővé, hogy az Université catholique de Louvain Kommunikáció Tanszékén született „információ- és kommunikációtudományi” doktori dolgozatokba pillanthattam bele. Azt láttam, hogy egyre gyakoribbak az olyan dolgozatok, amelyek, hasonlóan például a hagyományos irodalomtudományi munkákhoz, elméleti bevezető után egy jól körülhatárolt korpusz, viszonylag szűk médiaszöveget vizsgálataira vállalkoznak, és abból vonnak le elméleti következtetéseket. Kiválasztanak például nem túl nagyszámú videóklipet (Amigo Lattore 2001) vagy néhány nőimagazin-borítót (Tshilombo Bombo 2000), és ezek alapos elemzését végzik kétszáz oldalon keresztül egy meghatározott szempont szerint. (Az említett két esetben ez a televíziós műfajiság és a szemio-pragmatika.) Megtehetik, mert egy szélesebb szakmai, azaz egy társadalomtudománynak tekintett „információ- és kommunikációtudományi” (Magyarországon így mondanánk: „kommunikáció- és médiatudományi”) közösség által már kanonikusnak tekintettek azok a klasszikus cikkek, „alapszövegek”, meghatározó elméleti belátások, fogalmak, módszerek és megközelítési módok, amelyekre támaszkodnak. Nem beszélve a témákról, amelyeket kutatnak. Magyarországon a legkevesebb, hogy még mindig

meglepő lenne egy olyan disszertáció, amely mondjuk a *Kiskegyed* és a *FittMama* magazinok 4-5 címlapját vetné össze. Az intézményesülés csekély foka miatt egy ilyen elemzés valószínűleg a „levegőben lógna”, nem tudna kapcsolódni a hazai médiatudományosság (ki)alakulásához.

Mindezeket figyelembe véve, a magam részéről szerencsésebbnek látszott olyan dolgozatot írni, amely – noha szintén tartalmaz elemzéseket – szélesebb áttekintést ad egy médiatudományos kérdéskörrel, a mediativitásról és a médiumidentitásokról a francia nyelvű, második generációsnak tekinthető médiumelméletek távlatából nézve. Elsősorban egy olyan kulturális és történeti változatokban élő, bizonytalan és/vagy dinamikus identitású médium kapcsán teszi ezt, mint a képregény. Igyekeztem olyan dolgozatot írni, amely a magyar, részben (médiá)kultúratudományá táguló irodalomtudomány szakmai nyilvánosságának egy része számára is érdekes lehet. Az elbeszéléseleméletek médiatudományi transzformációinak, valamint a parairodalom/rajzolt irodalom témakörének tárgyalása, mint ahogy a képregénymédium választása is ezt a célt szolgálja.

Az értekezés a mediativitás és a médium-identitás problémáját állítja a középpontba, elsősorban a képregénnyel összefüggésben. A dolgozat két fő részből áll. Az első rész a francia nyelvterületen kimunkált médianarratológia mint médiumelmélet bemutatására törekszik, különös tekintettel a médianarratológia médium-, mediativitás- és médiumidentitás-fogalmára, továbbá történeti modelljére: a három fázisban dinamizálódó kettős születés elméletére. Az első rész utolsó harmadában a médiumok történeti változatainak érzékelése, a nem egyszer s mindenkorra megtalált médiumidentitások tapasztalata egyúttal a kettős születés-elmélet továbbgondolására is alkalmat ad. A médianarratológiai bevezető és a változatokban létező médium tapasztalatának rövid felidézése előkészíti a második, hosszabb részt, amely a képregény mediativitásáról és médiumidentitásáról szól. Míg az előzőekben a médiumidentitás kapcsán a történeti változatok kerültek előtérbe, addig a képregény esetében eltolódik a kutatás a (történeti változatoktól nem független) kulturális változatok felé, elsősorban (noha nem kizárólag) a francia ajkú belga és svájci (pl. képregényplakát), valamint a magyar jelenségek vizsgálatakor. E változatok nyoma nemcsak az irodalomként, művészetként, médiumként értett képregény különféle felfogásaiban, egymástól eltérő képregény-történeti konstrukciókban mutatkozik meg, hanem olykor a társadalmi

kommunikációt alakító képregénymédium vizsgálatok is. A zárófejezet elemzései arra a kérdésre keresik a választ, hogyan vesz részt a társadalmi kommunikáció alakításában a képregény-közeg mediativitása: az első alfejezet esetében az ismeretterjesztés kommunikációs dinamikája, a második alfejezetben pedig a háború-reprezentációk kapcsán teszik ezt.

A hivatkozások megjelenítésénél Jean-Marc Defays *Principes et pratiques de la communication scientifique et technique (A tudományos és technikai kommunikáció alapelvei és gyakorlatai)* című kézikönyvének ajánlatát vettem alapul. Az általa „modern módszerek” hívott eljárást követtem, mely szerint a főszövegben zárójelben jelzem a hivatkozott szerző nevét (különösen, ha azt a főszövegben nem említem), a szöveg megjelenésének évét (a latin ábécé kisbetűivel különböztetem meg a szövegeket, ha egyazon szerzőtől ugyanabban az évben jelentek meg) és, ha szükséges, az oldalszámot (ez esetben Defays 2003: 117). Amiben eltértem Defays ajánlatától, az a következő: az értekezés végén összegyűjtött bibliográfiában a megjelenési évszámot nem hátra helyeztem, hanem közvetlenül a szerzői név után, az egyszerűbb visszakereshetőséget célozva. A kézikönyv által javasolt hivatkozási mód nem tiltja a lábjegyzetek használatát sem, de a lábjegyzetek a dolgozatomban sem a pontos bibliográfiai adatokkal ellátott hivatkozás megadására, hanem a főszöveg kiegészítésére vagy az abban leírtak kontextualizálására szolgálnak (a hosszabb szó szerinti idézetek saját fordításainál az eredeti francia nyelvű szövegek is lábjegyzetbe kerültek). Az utóbbival van összefüggésben, hogy több lábjegyzet található a dolgozat különféle kontextusokat nem egyszer éppen csak felvillantó első részében, mint a másodikban. Közvetett hivatkozások esetén a bibliográfiában csak a közvetítőt szerepeltetem, ahol így tételként kizárólag az általam olvasott szövegek szerepelnek. Azoknál az idézeteknél, ahol külön nem jelöltem a fordító nevét, saját fordításokról van szó.

Köszönöm a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájának, elsősorban témavezetőmnek, Dr. Szirák Péternek, hogy fogadta ezt a témát és jelentős segítséget nyújtott a kutatáshoz. Továbbá köszönetet mondok mindazoknak, akik Debrecenben, Brüsszelben, Budapesten, Genfben, Szegeden, Pécsen és Újleuvenben sokféleképpen hozzájárultak a dolgozat elkészítéséhez.

Az értekezés írásának időszakában, 2004. szeptembere és 2007. augusztusa között a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájának állami ösztöndíjas hallgatója

voltam. A 2005/2006-os és a 2006/2007-es tanévben a Hajdúsági Agráripari Rt. által alapított Magyar Vidékért (Pro Regione) Alapítvány is támogatásában részesített. A kutatás a családom komoly anyagi segítsége nélkül nem valósulhatott volna meg.

Maksa Gyula

Debrecen, 2007. december 15.

III. Első rész

Médium, mediativitás, médiumidentitás – a médiánarratológia mint „második generációs” médiumelmélet

1. fejezet

Médiumelméletek, médianarratológia¹

1.1. A médiumelméletek „második generációja”

A *Recherches en Communication* folyóirat ezredfordulón készített kommunikációtudomány-történeti összeállításának cikkei (Bougnoux 1999, Gaudreault 1999a, Marion 1999, Meunier 1999) alapján úgy tűnhet, hogy míg a '80-as évek francia nyelvű szakirodalmában – az egyébként azóta is folyamatosan jelen lévő és eredményes – szemio-pragmatikai vizsgálatok jelentették a legnagyobb újdonságot, addig a '90-es években mintha a (Meyrowitz 2003 nyomán) „második generációs” nevezhető médiumelméletek, pontosabban a mediológiáé és a médianarratológiáé lett volna a főszerep.

Joshua Meyrowitz magyarul is olvasható tanulmányában szembeállítja az üzenetek tartalmára, és az azzal kapcsolatos intézményi, gazdasági és politikai tényezőkre összpontosító elemzői hagyományt a médiumelméletek hagyományával. Ez utóbbi az egyes médiumok vagy médiumtípusok sajátosságaira figyel. Médiumelméleteknek nevezhetjük azokat a megközelítési módokat, amelyek fokozottan ügyelnek a médiumok üzenet alakító közegszerűségére. Meyrowitz, miután a torontói iskola szerzőinél, Harold Adams Innisnél, Marshall McLuhannál, de másoknál, többek között Eric A. Havelocknál, Jack Goodynál vagy Walter J. Ongnál is azonosít (első generációs) médiumelméleti jellemzőket, kísérletet tesz egy második generációs médiumelmélet felvázolására. Egy szerepelmélet újrafogalmazását végzi el úgy, hogy közben figyelembe veszi a médiumok sajátosságait. Munkája újdonságot jelent a korábbi, első generációs vagy „(kommunikáció-)technológiai deterministának” is hívott médiumelméletekhez képest a tekintetben, hogy elméletébe integrálni tudja a mindennapi társas interakció elemzését. Tanulmányának zárlatában arra hívja fel a figyelmet, hogy szükséges a médiumelméleti hagyomány megújítása úgy, hogy ötvözzük más nézőpontokkal. Mint ahogy az elterjedt tartalom- és intézményközpontú kutatás is – legalábbis a média

¹ A fejezet bizonyos részeinek korábbi változatai olvashatóak a szerző *Médiatörténetek margóira* (Maksa 2005a), *Médiaelméletek* (Maksa 2006a: 18-33) és *Ismeretterjesztés és képregény* (Maksa 2007a) című írásaiban.

esetében – igényli a médiumelméleti kiegészítést.²

A '80-as-'90-es évek fordulójától kezdve francia nyelvterületen is érzékelhetően fokozottan jelen vannak a Meyrowitzéval rokon törekvések. Ezek közül kettő, egyrészt a kommunikáció történeti aspektusára figyelő mediológia, másrészt a szemio-pragmatikától és a mediológiától nem függetlenül kialakuló médianarratológia járult hozzá meghatározó módon a kommunikációról való francia nyelvű gondolkodás (vagy ahogy ők nevezik: a kommunikáció és az információ tudománya) megújulásához.

Az újabb médiumelméletek közé tartozik tehát a különösen francia nyelvterületen népszerű, de máshol, például Németországban vagy Japánban is egyre ismertebbé váló mediológia. Bár a dolgozat elsősorban a médianarratológia, különösen annak médiatörténet-elméleti és a médiumok identitására vonatkozó megállapításait használja kiindulásként, a médianarratológia bemutatásához röviden szólni kell a mediológiáról is. Annál is inkább, mert a médianarratológia is „tud” a mediológiai törekvésekről, sőt, van úgy, hogy vitába is száll a mediológiával. A legismertebb mediológus a kalandos életútú³ francia filozófus: Régis Debray. Az utóbbi bő másfél évtizedben született könyvei olyan mediológiai művek⁴, amelyek nemcsak egy lehetséges diszciplína alapvetésének tekinthetők, hanem szerzőjüket egyúttal a kortárs francia filozófia egyik legismertebb alakjává tették. Az önmagát ugyan nem annyira tudományágként, mint inkább „szellemi kíváncsiságként” meghatározó mediológia ismertté válásához, és ettől nem független gyors intézményesüléséhez minden bizonnyal hozzájárult a mozgalmas életű „alapító atya” személye körüli kultusz formálódása.

Új tudományág, vagy legalábbis tudományos megközelítési mód felbukkanására gyanakodhatunk viszont akkor, amikor Pierre Lévy mediológus a mediológiát a

² A „tömegkommunikáció” elméletének hagyományait rendszerező Denis McQuail által kijelölt társadalomközpontúság – médiaközpontúság tengelyen (McQuail 2004: 61-86) egy ilyen második generációs médiumelméletet nem könnyű elhelyezni, hiszen éppen arra tesz kísérletet, hogy a kommunikációs technológiák és a társadalmi szerveződések között egyik irányban sem feltétlenül csak egyirányú meghatározottságot lásson.

³ Régis Debray az École Normale Supérieure egykori diákja, Louis Althusser tanítványa, Ernesto Che Guevara hajdani harcostársa, később François Mitterrand tanácsadója és a mediológia alapítója.

⁴ Főként a következők: *Cours de médiologie générale* (Általános mediológiai előadások – Debray 1991), *Vie et mort de l'image* (A kép élete és halála – Debray 1992), *L'État séducteur* (A csábító állapot – vagy állam – Debray 1993) *Manifestes médiologiques* (Mediológiai kiáltványok – Debray 1994), *Introduction à la médiologie* (Bevezetés a mediológiába – Debray 2000), *Dieu, un itinéraire* (Isten, egy útvonal – Debray 2001a), *Le Feu sacré* (A szent tűz – Debray 2003).

kommunikáció kutatásának korábbi paradigmáihoz, kutatási irányaihoz, pontosabban a francia nyelvterületen domináns szemiológiához és pragmatikához képest határozza meg (Lévy 1998: 44-47). A szemiológia szerinte a jelölés különböző dimenzióit vizsgálja, jeltípusokat különböztet meg, és a dolgokhoz való kapcsolatukra, valamint a jelek egymás közötti kapcsolatára figyel. Fokozottan érdeklődik az iránt, miképpen nyernek az üzenetek értelmet. Vizsgálódása középpontjában a jel és az üzenet, interakcionális nézőpontból szólva a kommunikáció „tartalom” aspektusa áll. Ehhez képest a pragmatikai kutatások homlokterében a kapcsolat, a kommunikáló felek közötti reláció, a kommunikációs szituáció áll. A pragmatikusok hangsúlyozzák az interakció, a kommunikációs aktus, a kommunikáló felek közötti pragmatikus reláció vizsgálatának fontosságát. A mediológiát ezektől a jelenbeli kommunikációra koncentráló megközelítésektől eltérően elsősorban a kommunikáció történeti aspektusa érdekli, amelyet transzmissziónak hív. A mediológus szándékai szerint a társadalmi szerveződések, a technikai rendszerek és jelenségek (vagy: az anyagi világ) és a nyelvek, üzenetfajták (vagy: a kulturális univerzum) elválaszthatatlanságából indul ki, éppen ezért ezek együtt szemlélésére törekszik. Pierre Lévy cikkében a szemiológiának és a pragmatikának ugyan erősen leegyszerűsítő meghatározásával találkozunk, hiszen a jeltudomány sem feltétlenül csak az üzenettel foglalkozik (gondolhatunk itt a szocio-szemiotikára), ráadásul nincs szó a szemiológiát a pragmatikával kombináló szemio-pragmatikáról sem, mégis, egy fontos mozzanatra hívják fel a figyelmet ezek a meghatározások: a jelenbeli kommunikáció vizsgálatán túl a mediológia az akár korokon átívelő közvetítésre összpontosít, így teszi lehetővé akár hosszabb időszakaszt átfogó történeti folyamatok elgondolását is.

A '90-es években francia nyelvterületen népszerűvé vált mediológia tárgya tehát a közvetítő ember és a transzmisszió. Különösen az utóbbi nem új metafora a kommunikáció- és médiatudósok számára, hiszen ez a technikai, közlekedéssel kapcsolatos, ugyanakkor hitelesítésre is utaló szaknyelvi metafora olyannyira elterjedté vált, hogy pl. a '80-as években James Carey a társadalmi kommunikáció rituális modelljét a transzmissziós, közvetítő-átadó modellel szemben alkotta meg (erről bővebben Andok 2005: 4-5; Carey 2003; Császi 2002: 86-87). A mediológia a transzmisszió fogalmát újraértve, a kommunikáció fogalmához képest határozza meg (Debray 2000: 1-32; Debray 2001b). A transzmissziót a kulturális felfogás szerinti rituális, míg a kommunikáció fogalmát a Carey-féle transzmissziós

modellhez közelíti. Ezzel párhuzamosan fogja a '90-es években megerősödő, intézményesülő mediológia a kommunikáció kutatásának szemiológiai és pragmatikai megközelítésmódjaihoz képest határozni meg önmagát. A mediológusok szerint míg az utóbbiak a rövid időszakot, a mondhatni „közeljelent” átfogó kommunikáció jelenségeit vizsgálják, addig a mediológiát a kommunikáció történeti aspektusa, a hosszú időszakokra érvényes, nemzedékeken átívelő transzmisszió, azaz információk, eszmék, gondolatok, értékek időbeli, akár korokon átívelő közvetítése érdekli. A jelenbeli kommunikációban részt vevők pragmatikus relációja helyett az a történeti közvetítés válik fontossá a mediológusok számára, amelynek címzettje utólagos. A mediológia fokozottan figyel azokra a helyekre, ahol és amelyek által ez a folyamat zajlik: egyház, múzeum, könyvtár, iskola. Ezek azok a helyszínek, ahol a jövőre gondolva, a jövőtől tartva a jelenben archiváljuk, átörökítjük és újraalkotjuk a múltat. Újraalkotjuk, hiszen a transzmisszió esetében a közvetítés nem valaminek önazonosként továbbítása, hanem átformálása is. A transzmisszió jelentőségét hangsúlyozva ugyanakkor nem tekinthetünk el annak következményeitől, hogy a hosszú időszakot átfogó, történeti transzmisszió feltétele mégiscsak a gyorsaságra, hatékonyságra törekvő jelenbeli kommunikáció.

A médium és a média ugyan latin eredetű szavak, de az amerikai angol nyomán terjedtek el az európai nyelvekben a tömegkommunikációs eszközök használatára. A médium köztességre utal, egyszerre jelent eszközt és közeget, a közvetítés eszközét (a médium a spiritiszta szeánszokon az, aki közvetít a jelenlévő és a túlvilág között), ugyanakkor egy olyan közeget, amelyben valami létrejön. Nem semleges közeg, a médiumok sajátosságaira érzékeny médiumelméletek erre hívhatják fel a figyelmünket. A média (a médium latin többes számú alakja) a '20-as években kapcsolódott össze a szintén latin eredetű mass szóval, amely tömeget jelent (mass media), és kezdték el gyakran a tömegkommunikációs eszközök, azaz „a széles közönséget célzó kommunikációs eszközök” jelölésére használni. Azon „technikák és hordozók összességére, amelyek az információ és a kultúra tömegterjesztését végzik” (Heinderiyckx 1999: 12-16). Egy ilyen felfogás szerint a média szűkebb értelemben tehát a nagy tömegkommunikációs eszközöket jelenti: a nyomtatott sajtót, a rádiót, a televíziót. A mediológia megkülönböztet médiumot (egyes számban) és médiát (szintén egyes számban). A médiával kapcsolatban Régis Debray egy helyen a *Petit Robert* szótár meghatározását idézi „az információk minden tömegesen terjesztő hordozója” (sajtó, rádió, tévé, mozi, reklám stb.). Ugyanitt véli úgy, hogy egy üzenet közvetítésekor a médium lehet „általános

szimbolizációs eljárás” (beszéd, írás, analogikus kép...), „társadalmi kommunikációs kód” (az a természetes nyelv, amelyben egy verbális üzenet megvalósul pl. magyar, francia, angol, cseh...), a „raktározás és a beírás materiális hordozója” (papirusz, pergamen, papír, mágnesszalag, képernyő...), egy „terjesztési hálózathoz tartozó rögzítő diszpozitív” (kézirat, nyomtatvány, fotó, televízió...). Szorosabb értelemben véve diszpozitív-hordozó-eljárás, tehát e hármas kombinációja. Az írásjel a számítógép képernyőjén más médiumot jelez, mint a papír hordozón. (Minderről bővebben szól Debray 1994: 22-25.)⁵

A mediológia számos más médiumelmélethez hasonlóan korszakolási javaslattal is előáll. A mediológia erős történeti érdeklődése és korszakolási kényszere is a nagyobb történeti folyamatok elgondolására alkalmas médiumelméletek hagyományához való odatartozást jelzi. A mediológia korszakolási ajánlata a transzmisszió mediológiai fogalmából kiinduló médiaszférák elmélete. A médiaszférák a közvetítés (transzmisszió) és közlekedés nagy rendszerei, illetve az ezekhez kapcsolódó technikai-kulturális korszakok: pl. logoszféra, grafoszféra, videoszféra.⁶ A mediológiai szemlélet az utóbbi másfél évtizedben igen különböző kutatási területeken jelent meg. Ezzel összefüggésben nagyon eltérő tudományterületekről érkező kutatók tudtak bekapcsolódni a mediológiai vizsgálódásokba. Kiemelkedik az összes terület közül a vallás- és egyháztörténet mediológiai aspektusáról való gondolkodás. Az egyházi intézmény és tevékenység folyamatos megújulása (az újabb kommunikációs technológiák által is) különösen Régis Debray írásainak kedvelt témája. A debray-i gondolatmenetektől és ötletektől tudtak inspirálódni az intézményi és szervezeti kommunikáció kutatásának specialistái is (Bougnoux & Bourdin 2001; Gryspeerd 1995). A

⁵ A későbbiekben ugyan lesz még szó róla, de már itt célszerű jelezni, hogy a médianarratológia szerint a mediológia médium-fogalma túl tág. A médianarratológusok (Marion 1997a; Gaudreault & Marion 2000) inkább Eliséo Verón 1994-es médium-meghatározásából indulnak ki. Verón (idézi például Gaudreault & Marion 2000: 26) szerint a médium a következő összetevőkből áll: egy (tegyük hozzá: kommunikációs) technológia, valamint ezen technológia előállításának (production) és elsajátításának társadalmi gyakorlatai, amennyiben van nyilvános hozzáférés az üzenetekhez (bármilyen legyen is ez a hozzáférés, amely általában fizetős). Ez a meghatározás a nyilvános hozzáférés és a társadalmi gyakorlatok kritériumával odaköti a médiumot a társadalomhoz, amely így a technológia és a hozzá kapcsolódó társadalmi gyakorlatok összességét fogja jelenteni.

⁶ A mediológia által használt leggyakoribb korszakolás a következő: 1. logoszféra: az írás feltalálásával kezdődő kor, a közvetítés főként orális, és néhány szakrális szöveg közvetítését jelenti; 2. grafoszféra: a nyomtatás feltalálásával induló kor, domináns transzmisszió: a mítoszok és a tudás közvetítése főként könyvek által; 3. videoszféra: az audiovizuális technikák kora, amelyet az adatok, modellek és elbeszélések képernyők általi közvetítése jellemez (e korszakolásra példa Debray 1992; 1994).

történettudománytól nem függetlenül alakuló mediológia mellett szól a történész Catherine Bertho Lavenir tevékenysége. Különösen turizmustörténeti munkája, amely a *La roue et le stylo. Comment nous sommes devenus touristes (A kerék és a toll. Hogyan váltunk turistákká)* címet viseli, és amelyben a szerző az utazás mediológiájának megírására tesz figyelemre méltó kísérletet. A modern turizmus születését a közlekedéstechnikai újítások (közút, vasút, bicikli, autó, repülő...), a társadalmi szerveződések és intézményrendszer (fogadók, utazási irodák, egyesületek, kiadók, táborok...) valamint a kulturális reprezentációk (útikönyvek, útirajzok, útleírások...) együttes vizsgálatán keresztül mutatja be (Bertho Lavenir 1999).

A mediológia tehát a történeti transzmisszió három aspektusát, a társadalmi szerveződések, a technikai rendszereket és jelenségeket, valamint a kulturális univerzumot egymással összefüggésben vizsgálja. Médiumfogalmának és technikai-kulturális korszakolásának megalkotása során is fokozottan ügyel az eszméket, gondolatokat, értékeket korokon átívelő módon közvetítés, azaz a transzmisszió jelenségeire. A médiumok történeti szempontú, de azok sajátosságaira, „természetére” érzékeny megközelítésével, ám a klasszikus médiumelméleti belátásokat más nézőpontokkal kombinálva a mediológia a médianarratológiához hasonlóan tekinthető „második”, vagy legalábbis „újabb generációs” médiumelméletnek.

1.2. Médiumelméleti és narratológiai hagyományok metszéspontján

1.2.1. A modális narratológia transzformációs kiterjesztése

A médianarratológiai megközelítésmód az elbeszéléseleméleti hagyományokat korábbi és újabb médiumelméleti belátásokkal kombinálja. (Már mediológiai tapasztalatok is alakították a médianarratológiát.) A médianarratológia tehát történetileg a narratológiából, azaz az elbeszéléstudomány korábbi eredményeiből is építkezik. A narratológia szót Tzvetan Todorov ajánlotta az elbeszélések tanulmányozásával foglalkozó (szerinte akkor még nem létező) tudomány megnevezésére 1969-ben (idézi Abrioux 1995: 228). Narratív reprezentációk tudományos igényű vizsgálata viszont már a ókori görögöknél, a nyugati értelemben vett tudományosság megalapítóinál is fellelhető. Nem véletlen, hogy műfajelméleti alampunkájában a talán legtöbbet hivatkozott modern narratológus, Gérard Genette (1979) is Arisztotelész és Plátón azon műveiből indul ki (*Poétika* illetve *Állam*), amelyek egyúttal későbbi (média)narratológusok legkorábbi tudományos hivatkozási pontjai is. Olyannyira, hogy a mozgóképes elbeszélések és a mozi korai korszakának kanadai kutatója, a montreali Intermedialitás Kutatóközpont (Centre de Recherches sur l'Intermedialité – CRI) vezetője, André Gaudreault az antik szerzők elméleti szövegeit újraértelmezve szól hozzá Gérard Genette műfajelmélet-történeti koncepciójához (Gaudreault 1999b [1988]: 55-70). A médianarratológia (*narratologie médiatique*) kialakulása az 1980-as/1990-es évek fordulójára tehető. Szaknyelvi terminológiájának '90-es évekbeli kialakítását közvetlenül megelőzte az a munka, amely a modális narratológia hagyományának némely megállapítását, kategóriáját, gondolatmenetét szembesítette a mozgóképi elbeszélés (récit cinématographique) tapasztalatával. Ekkor többek, elsősorban André Gaudreault, majd a televíziós szakíró François Jost számára a narratológiai hagyomány két vonulatba rendezve volt elgondolható (Gaudreault 1999b [1988]: 46-47; Gaudreault & Jost 1990: 11-12).

Az egyik a „tartalom narratológiája” vagy tematikus narratológia, amely a narratív tartalmak leírására helyezi a hangsúlyt és a bemutatott cselekedetekre, szereplőkre, cselekvés- és szereplőfunkciókra koncentrál. Vlagyimir Propp alapvető munkája, az orosz varázsmeséket

cselekményfunkciók láncolatára redukáló és ily módon leírhatóvá tevő *A mese morfológiája* (Propp 1995 [1928]) is ebben a hagyományban mutatkozik meg. Mint ahogy Algirdas Julien Greimas aktáns-modellje is (Greimas 1966), amely méginkább absztrahálja a proppi szerkezeteket, így még kevesebb funkció segítségével tudja leírni az elbeszélte tartalmakat. Az absztrakció ugyanakkor kiterjesztésre is lehetőséget adott. A mesevizsgálat nyomán kidolgozott modell már Greimasnak is lehetővé teszi, hogy a marxizmus (nagy) elbeszélését is („a marxista ideológiát a militáns szintjén”) e modell alapján írja le⁷ (Greimas 1966: 181). Azóta pedig a kortárs populáris vagy médiakultúra számos elbeszélését elemezték már az aktánsmodellből kiindulva James Bondtól reklámokon át televíziós sorozatokig (az utóbbira példa: Verniers & Ferrari & Collard 1999). Általánosságban (és némileg leegyszerűsítve) azt mondhatjuk, hogy a tematikus narratológia inkább alkalmasnak mutatkozik olyan történetek vagy „forgatókönyvek” elemzésére, amelyek többféle médiumban nagyobb nehézség nélkül is elbeszélhetőek, azaz amelyek alkalmasak a transzmediatikus szétterjedésre.

A médianarratológia ugyan előzményként tekint a „tartalom narratológiájára” is, mégis a médianarratológusok számára a „kifejezés narratológiája” vagy modális narratológia válik inkább megszólíthatóvá. André Gaudreault és François Jost 1990-es, a mozgóképi elbeszélésről szóló alapművében különösen beszédessé válik a modális narratológia egyik főművének tartott *Figures III. (Alakzatok III.)* Gérard Genette-től (1972).⁸ A mozgóképi elbeszélés időviszonyainak leírásakor például (Gaudreault & Jost 1990: 101-126) ők is a jelölő és a jelölt kettősének analógiájára elgondolt elbeszélés és történet (narratív tartalom, az elbeszélte) idejének a megkülönböztetését veszik alapul. Átveszik Genette-től az időrend (pl. analepszis és prolepszis) és gyakoriság (szingulatív, iteratív és repetitív elbeszélés) kategóriáit. A tartam esetében is megteszik ezt (jelenet, szünet, kihagyás, kivonat), de fontosnak tartják a mozgóképes elbeszélés kapcsán a kitágulás (dilatation) alakzatának egyenrangúsításával felszámolni a genette-i rendszer asszimetriáját.⁹ Azt mondhatjuk ma,

⁷ Tizenhárom évvel François Lyotard híres esszéje, *A posztmodern állapot előtt* (Lyotard 1993 [1979]).

⁸ Magyarul olvasható a könyv egy része (Genette 1996 [1972]) és egy róla született összefoglaló tanulmány is (Dobos 2002).

⁹ Genette-nél az alapján, hogy a mennyi időt szán az elbeszélés a valamennyi ideig tartó történetnek vagy történetfragmentumnak, az irodalmi elbeszélést vizsgálva négy alakzat lesz releváns. Ezek a következők: a jelenet (az elbeszélés ideje megegyezik a történet idejével), a kivonat (az elbeszélés ideje hosszabb, mint a történet ideje, és a történet ideje nem nulla), a szünet (az elbeszélés ideje hosszabb, mint a történet ideje, és a történet ideje nulla) és a kihagyás (a történet ideje hosszabb mint az elbeszélés ideje, és az elbeszélés ideje

immár a médianarratológia távlatából, hogy tenniük kell ezt azért, mert a genette-i irodalmi narratológia alkalmazásakor figyelembe veszik a mozgóképes elbeszélés médiumának sajátosságait, így szükségképpen transzformálniuk kell azt. Az irodalmi elbeszélés esetében az elbeszélés időtartamának azonosítása problematikus. Ez azonban Genette-nél a négy alakzat esetében mégsem okoz akkora nehézséget, mint a kitágulás elgondolásakor. Még akkor is így van ez, ha ezer oldalon keresztül egy negyedóra történetét olvasva erre az alakzatra gyanakodnánk. Az irodalmi és mozgóképi elbeszélés időviszonyainak leírásakor megképződő különbség azzal függ össze, amit ma (a médianarratológia szótárát alkalmazva) úgy mondanánk, hogy az egyik heterokrón, a másik pedig homokrón médiumban jön létre. Az irodalmi szöveg esetében a megnyilatkozás nem írja elő oly módon a befogadás idejét, mint a mozgóképes megnyilatkozás, amely integrálja, magába szívja, programozza a befogadás idejét. Az irodalom esetében az elbeszélés befogadása eltérő időtartamot igényel a különböző olvasási szokású befogadótól, akik számára a (mozgóképes elbeszélés befogadójának előírt) linearitás sem olyan szigorú kötöttség. A mozgóképi elbeszélést viszont nem lehet lassabban vagy gyorsabban nézni, hacsak közbe nem jön a videó, a DVD vagy egyéb médium. Ezen a ponton persze eltekintettem az olvasás és befogadás, illetve film(vagy televízió)nézés és befogadás lehetséges különbségeitől, de ez a lehetséges különbségtétel a heterokrón és a homokrón médium fogalmát megalkotó Philippe Marion cikkében (Marion 1997a) sem problematizált.

A heterokrón és a homokrón médium-típusok közötti különbség rávilágít a genette-i tartamfogalom problematikusságára az irodalmat tekintve is. A tartam alakzatait a szünet és főként a kihagyás esetében általában nem nehéz azonosítani, ám a kivonatnál és a jelenetnél problémát jelent, hogy az elbeszélés idejéhez térbeli materializálódáson, a szöveganyag terén keresztül férünk hozzá a befogadás idejében. Ezért nem véletlen, hogy a filmtől való eltéréseire utalva Varró Attila is „térre vált időről” beszél a képregény kapcsán (Varró 2004), ahogy tehetjük ezt általában az irodalom esetében is (a genette-i értelemben vett irodalomra is igaz ez, amelybe nem maradéktalanul tartoznak bele a „rajzolt irodalom” jelenségei). Különösen a kivonat és a jelenet kategóriái szimulálnak olyasfajta homokronitást, amely az

nulla) (Genette 1972: 122-144). A mozgóképi elbeszélés esetén viszont lényeges lesz az az alakzat is, amikor az elbeszélés ideje hosszabb, mint a történet ideje, és az elbeszélés ideje nem nulla: ez a kitágulás alakzata (például a lassított felvétel esetében) (Gaudreault & Jost 1990: 120-121).

irodalomra, a filmmel ellentétben nem igaz. Ezzel összefüggésben nem lehetetlen, hogy a médiumok sajátosságait figyelembe véve pontosabb, ha a genette-i tartam kategóriáit inkább mozgóképi, semmint irodalmi vagy képregényes elbeszélések elemzésekor alkalmazzuk. A kanadai-francia szerzőpáros a genette-i fokalizációt¹⁰ is megtöbbszörözi három önálló kategóriára (Gaudreault & Jost 1990: 128-143): fokalizáción kívül írnak okularizációról és aurikularizációról is. Az első a tudással, a második a látással, a harmadik a hallással függ össze. (Egyúttal fölhívják a figyelmet arra, hogy Gérard Genette rendszerében a fokalizációnál a látásra és a tudásra vonatkozás keveredik. Mindezek után nem meglepő, hogy André Gaudreault és François Jost *Le récit cinématographique* (A mozgóképes elbeszélés) című könyvük bevezető írásában a modális narratológia hagyományában helyezik el saját munkájukat, érdeklődésüket tekintve a médium (itt konkrétan a mozi vagy tágabban az audio-vizualitás) elsőbbségét hangsúlyozva (szemben más médiumokkal, az irodalmat és a képregényt említve meg) (Gaudreault & Jost 1990: 12).

¹⁰ A genette-i fokalizáció (Genette 1972: 206-211) előzményének tekinthető Tzvetan Todorov egy 1966-os írásában az a tipológia, amelynek alapja az elbeszélő által mondottak és a szereplő tudásának összehasonlítása: az elbeszélő vagy többet, vagy kevesebbet vagy ugyanannyit mond, mint amit a szereplő tud (Todorovot idézi Gaudreault-Jost 1990: 128).

1.2.2. A médianarratológia mint médiumelmélet

Láttuk korábban, hogy a mediológia a kommunikáció kutatásának szemiológiai és pragmatikai hagyományaihoz képest határozta meg önmagát. Éppen ezért elgondolkodtató, hogy újabb médiumelméletként és (mint később szó lesz róla) történeti érdeklődése miatt is a mediológiával párhuzamba állítható médianarratológia közvetlen előzményének tekinthető a szemio-pragmatika, amely a '80-as évek második felének francia nyelvű kommunikáció- és médiatudományosságában különösen népszerű volt. A szemio-pragmatika (a szemiológia és a pragmatika kombinálásával) a médiaszöveg által feltételezhető, médiaszöveghez rendelhető kommunikációs szituációban gondolkodik. Előszeretettel keres olyan nyomokat a megnyilatkozásban vagy médiaszövegben, amelyek a szöveg által feltételezhető megnyilatkozási aktusra vagy kommunikációs szituációra utalnak. Ilyen lehet többek között a feltételezett megnyilatkozóra és megszólítottira utalás személyes névmások által, vagy az úgynevezett „szemtől-szembe tengely” eljárása az audiovizuális szöveg esetében. Például akkor, amikor a híradók bemondói „belenéznek” a kamerába, ezáltal egy képzelten más oldalán feltételezett befogadó „szemébe nézve” szólnak hozzá. (A híradókhöz mint audiovizuális szövegekhez rendelhető sajátos megnyilatkozási diszpozitívról részletesen ír Verón 1983).

André Gaudreault és François Jost elbeszélésről és narrációról nem egyszer a szemio-pragmatikának a megnyilatkozásról (énonciation) alkotott elképzelése alapján gondolkodik (például a „narratív instanciáktól” vagy a filmes megnyilatkozásért felelős „meganarrátorról” szólva – Gaudreault & Jost 1990: 49-61). Ez azért sem véletlen, mert az audiovizualitás szemio-pragmatikája különösen kidolgozottá vált az 1980-as években, főként Francesco Casetti és Roger Odin munkái (például Casetti 1983; Odin 1988), de annak az Eliséo Véronnak a tanulmánya (Véron 1983) révén is, akinek a médium-meghatározását veszi majd át kialakulásakor a médianarratológia. A médiaszövegekre és a hozzájuk rendelt kommunikációs szituációkra egyaránt figyelő szemio-pragmatika valószínűleg azért válhatott a médianarratológia közvetlen előzményévé, mert érzékelte, hogy a különböző jellegű mediatisztikus elrendezések köré eltérő módon épülnek ki kommunikációs szituációk. Inspiráló lehetett a médium technológiai aspektusa mellett a hozzá rendelhető társadalmi gyakorlatokra

is figyelő médianarratológia számára az is, hogy „a filmek megvalósítása és olvasása” az Odin-féle szemio-pragmatika szerint „programozott társadalmi gyakorlat” (Odin 1988: 121). A szemio-pragmatika médianarratológiai hatástörténetéhez tartozik a televíziós kutatások esetében nemcsak François Jost műfajelmélete, de a televízió történeti változatainak felismerése is oly módon, hogy az a televíziós médiumidentitásról való gondolkodást is elősegítette (bővebben ezekről a dolgozat első részének vége felé lesz szó).¹¹

A médianarratológia (narratologie médiatique) elnevezést bevezető, valamint annak terminológiáját jelentős részben megalkotó Philippe Marion egyetemi jegyzetként funkcionáló médianarratológiai szöveggyűjteménye (Marion 2001) tartalmazza nemcsak a szemio-pragmatikus Roger Odin egy tanulmányát (eredetileg Odin 1988), nemcsak Gaudreault és Jost szemio-pragmatikától szintén egyáltalán nem mentes könyvének egy fejezetét, hanem Thierry Groensteennek egy olyan cikkét is, amely a mozit és a képregényt mint a „hetedik” és a „kilencedik művészetet” hasonlítja össze (Groensteen 1990, e cikkről a dolgozat második részében még bővebben esik szó). Az utóbbi beemelési gesztus egy, a gyűjtemény által kijelölt médianarratológiai szakirodalmi kánonba fölhívja arra is a figyelmet, hogy a művészetek sajátosságaira figyelő gondolkodás szintén a médiumelméleti, ez esetben a médianarratológiai megközelítésmód előzményének tekinthető.

Az elbeszélések és elbeszélés-fragmentumok vizsgálatában formálódott médianarratológia első rendszeres kidolgozására tett kísérletnek is tekinthetőek Philippe Marion¹² összefoglaló jellegű és elemző cikkei (Marion 1996; 1997a; 1997b; 2003; Gaudreault & Marion 2000), valamint szöveggyűjteménye (Marion 2001). Az elmélet újabb, átfogó igényű bemutatását nyújtja a svájci médiatudós, Annik Dubied a bűnügyi tabloid (fait divers) transzmediatikus műfaja kapcsán (Dubied 2004).

¹¹ Mindemellett szó sincs arról, hogy a szemio-pragmatika „beleolvadt” volna a médianarratológiába. Voltakvannak az utóbbi intézményesülése után is inkább szemio-pragmatikainak, semmint médianarratológiaiak tekinthető kutatások (az audiovizualitás kapcsán például ide sorolható Hanot 2002; Odin 2000). Jean-Pierre Meunier és Daniel Peraya összefoglaló munkája pedig, amely a szemio-pragmatikai megközelítésmód általános kommunikációelméleti kiterjesztését nyújtja, a kutatási iránynak a kognitív tudományok felé való elmozdulási lehetőségét is jelzi (Meunier & Peraya 1993).

¹² Philippe Marion belga médiatudós két újleuveni (Université catholique de Louvain) kutatócsoport: a Médiaelbeszélés-vizsgáló (Observatoire du récit médiatique) és a Szervezeti Kommunikációs Rendszereket Elemző Laboratórium (Laboratoire d'analyse des systèmes de communication d'organisation) munkatársa, főként médianarratológiával és intézményi kommunikációval foglalkozik.

Mielőtt tehát az elsősorban Philippe Marion írásaiban bevezetett fogalmakról és az ezek által is kijelölt, lehetséges kutatási területekről szólnék, idekívánkozok egy rövid megjegyzés az elbeszélések társadalmi kommunikációs funkcióiról, mely egyúttal érzékeltetni kívánja a narratológia kultúra- és társadalomtudományos expanziós kísérleteinek¹³ létjogosultságát is. Az elbeszéléseknek, a narratívákba szerveződő reprezentációknak több funkciójuk is lehet a társadalmi kommunikációban. Az egyik ilyen funkció a tudásrendező szerep. (Gondolhatunk itt a mitikus tudásra, de a történelmi tudásra is. A sajtóból megszerezhető információk is gyakran narratív formában jelennek meg.) Az elbeszélések továbbá nem egy esetben megkönnyítik a hagyományozódást és a befogadást. Narratívák segítik vagy éppen gátolják az önazonosság-teremtést¹⁴ is (az egyéni és közösségi identitás-teremtésben nagy szerepük lehet): az önéletírás, a családtörténetek, az irodalomtörténetek vagy a nemzeti történetírások hozhatóak itt a legkézenfekvőbb példaként, de a narratív fikcióknak is lehet az identitás-teremtésben fontos szocializációs szerepük. (A populáris kultúra kutatói meggyőzően érvelnek például a tizenéves fiúk horrorfilmnézésének fontos szocializációs szerepe mellett – erről számol be Császi 2003: 173-174.) A médianarratológiának mint a társadalmi kommunikációra az elbeszélések szempontjából figyelő médiumelméletnek már az a tapasztalat is létjogosultságot adhat, hogy az elbeszélések médiumokon keresztül, a médiumok mint közegek által alakítottan, mediatizálva jutnak el hozzánk.

Az a felismerés tette lehetővé a médianarratológia kialakulását, hogy az elbeszélés alakításában annak a médiumnak mint közegnek a sajátosságai is részt vesznek, amelyben az elbeszélés létrejön. Mindennapi tapasztalatunk lehet, hogy egy adott médiumban megvalósult médiaelbeszélésből származó „narratív terv”, „forgatókönyv”, „fabula” más médiumban

¹³ Nemcsak a társadalmi kommunikációs elméletnek is tekinthető médianarratológia az egyetlen ilyen kísérlet. Gondolhatunk itt akár a narratív biográfiai elemzésre (Kovács É. 2007), de egy kulturális antropológiai és tágabban kultúratudományos nézőpontnak a narratológiával való kombinálására biztat például Peter Braun cikke is (Braun 2003).

¹⁴ A narratív biográfiai elemzés társadalomtudományos módszerének bemutatásakor írja Kovács Éva: „Mi a narratíva? Kibontja, ugyanakkor el is rejti identitásunkat. A múltba néz, a jövőből íródik, s a jelent teszi múlttá. A történetünket elbeszélő szövegben a létünket elismerő Másik által mutatkozunk meg. A beszélgetésben a nyelv a Másikkal való találkozás, a Másik és önmagunk megértetésének az eszköze. Az élettörténeti narratíva nyelve maga is e köztességben él: az elbeszélő és a Másik közötti közvetítést célozva szöveget hoz létre, mely önálló életre kel. A szöveghez közeledő szubjektum már hiába keresi a valaha volt elbeszélőt. Saját maga és a szöveg találkozásában új értelmeke születnek, melyek vonatkoznak ugyan az elbeszélőre, de már nem csak róla szólnak. A megértésünkben keletkező narratíva maga is szöveg, mely együtt hordozza az elbeszélőt, a nyelvben mutatkozó közösséget és önmagunkat.” (Kovács É. 2007: 373)

eltérő médiaelbeszélést hoz létre. Nagyon „nem ugyanaz” a filmes adaptáció, mint az „eredeti” regény, vagy a számítógépes játék, mint annak megregényesített változata, és ennek társadalmi identifikációs, tudásmódosító, hagyományozást és befogadást befolyásoló következményei lehetnek.

Az egyik médium – azaz egy adott kommunikációs technológia és az ezen technológia előállításának és elsajátításának társadalmi gyakorlatai – nem a másik. (A francia nyelvű médianarratológiai szakirodalomban egyes számban használt *média* szót – az elterjedtebb magyar fordítási hagyománynak megfelelően - médiumnak célszerű fordítani. A többes számú alakot – *médias* – médiumoknak vagy médiának.) A médium egyedisége, sajátosságai, ellenállása részt vesznek, vagy legalábbis részt vehetnek az elbeszélés alakításában. A médium megkülönböztető egyediségét hívja a médianarratológia mediativitásnak. Ez egyesíti mindazon paramétereket, amelyek meghatározzák a médium által kifejlesztett kifejező és kommunikációs potenciált. A reprezentálásnak és az így létrejött reprezentáció kommunikációs dinamikába helyezésének az a sajátos képessége tehát a mediativitás, amellyel egy adott médium rendelkezik.

Philippe Marion szerint egy mediativitás értékelhető néhány olyan fontos dimenzió kombinációját figyelembe véve, mint a vizsgált médiumhoz kapcsolódó terjesztés és áramoltatás feltételei, a médium nyilvános „fogyasztásának” módjai kölcsönös összefüggésben a társadalmi és kulturális kontextussal, a médium által mozgósított szemiotikai kifejezés anyagai, valamint a hordozó és a mediaticus elrendezés (diszpozitív) természete (Marion 1997a: 79-81). Ebből a felsorolásból is kitűnik a médianarratológia két fontos törekvése. Egyrészt – „újabb generációs” médiumelméletként – a „(kommunikáció-)technológiai determinista” álláspontokkal szemben elvileg nem hierarchizálja a hordozó, valamint a mediaticus elrendezés természetének és a társadalmi-kulturális kontextusnak a vizsgálatát. Másrészt a mediativitás dimenzióinak számbavétele a médiaszöveg-elemzés szempontjából sem következmény nélküli: a médianarratológiai elemzés a szövegközpontú vizsgálat, a termelés/terjesztés és a befogadás/médiaszöveg-használat kutatásának eredményeire egyaránt támaszkodhat.

A mediativitás tapasztalatával való szembesülés vezetett el a fentebb már említett homokrón és a heterokrón médiumok megkülönböztetéséhez (például Marion 1997a: 81-83).

Heterokrón kontextusban, például a képregény esetében a befogadás ideje nem előre programozott. A befogadó kezeli az üzenet tartamát. A befogadás ideje bennefoglalt viszont az olyan homokrón médium, mint mondjuk a televízió üzeneteihez rendelhető megnyilatkozásokban. A médiamegnyilatkozás vezérli, integrálja, magába szívja a befogadás idejét.

A médianarratológia az első időkben főként elbeszélés és mediativitás találkozásáról gondolkodott. Gyakran intermediális jelenségek elemzése és összehasonlító vizsgálatok során tette ezt, mivel a médiumok sajátosságairól így remélt többet megtudni. Adaptációkkal, megfilmesítésekkel, megregényesítésekkel, a hírek kis és nagy elbeszéléseivel, narratív tervek és nem utolsósorban narratológiai fogalmak médiaközi transzformálhatóságával foglalkozott. Médiaelbeszélésekről szólva Marion a fotogén és a ritkábban használt „telegén” mintájára megalkotta a médiumgenitás (médiagénie) fogalmát (erről szól például Marion 1997a: 83-87). Szerinte minden egyes narratív terv tekinthető a maga médiumgenitásában. A leginkább médiumgén elbeszéléseknek úgy látszik, megvan a lehetőségük optimális módon megvalósulni, kiválasztva azt a médiumpartnert, amely leginkább megfelelő számukra. Minél inkább médiumgén egy elbeszélés, annál kevésbé tekinthető autonómnak a fabulája (a „forgatókönyve”). Beszélhetünk erősebb és gyengébb médiumgenitásról. A gyenge médiumgenitás ugyanakkor erős transzmédiagenitást jelez. Egy elbeszélés transzmédiagenitása a transzmediatikus áramlásának, szétterjedésének, szóródásának a lehetősége.

Időközben megmutatkozott, hogy a mediativitásra és médiumgenitásra figyelő médianarratológiai szemlélet új eredményeket hozhat például a médiatörténeti kutatásokban vagy a reklámkommunikáció elemzésekor is, és nem feltétlenül csak a (szűkebb értelemben vett) elbeszélő médiaműfajok esetében. Philippe Marion egyik újabb cikke például a „vita” (polémique) médiumgenitásairól ír (Marion 2003). Továbbá médianarratológiai intenciókat követve talán nem fölösleges elgondolkodni többek között az ismeretterjesztés (transz)médiagenitásáról sem, amelyet majd a későbbiekben a képregény kapcsán fogok megtenni.

A kutatási területek közül kiemelkedik a hírek, aktualitások elbeszéléseinek vizsgálata, amellyel például a belgiumi központú nemzetközi kutatócsoport, az *Observatoire du récit*

médiatique (Médiaelbeszélés-vizsgáló) foglalkozik. Az ORM a sajtófigyelők és médiaelemzők munkáját segítő elméleti-módszertani eredményeket is fel tud mutatni. A hagyományos narratológia egyik vizsgálódási területét, a fikciós elbeszélések megformáltságát is kutatják a médianarratológusok, elsősorban az adaptációk, megregényesítések, és a vizsgálatuk során feltáruló médiaközi viszonyok és médiumidentitások elemzésekor. Szintén nagy és még viszonylag kevésbé kiaknázott terep a marketing- és reklámkommunikáció területe (lehetséges kapcsolódásokat jelez például Philippe Marion összeállítása – Marion 2002). Hiszen a médiumoknak nemcsak társadalmi-intézményes, hanem anyagi-technikai vonatkozásait, természetét, „ellenállását”, egyediségét is ismerni kell egy hatékony reklámkampány kidolgozásához és megvalósításához.¹⁵ Természetesen a kereskedelmi célú reklámkommunikációs kutatások mintájára az egyéb, pl. politikai kommunikációs vagy társadalmi célú kampányok elemzésében és alakításakor is szerepe lehet médianarratológiai megfontolásoknak, így a közeljövőben akár ezeken a területeken is elképzelhető ennek a „második generációs” médiumelméletnek az expanziója.

A médianarratológia tehát a médiumelméletek tapasztalatait kombinálja az elbeszéléseleméletek belátásaival. Médiaelbeszélések sajátosságainak vizsgálatakor alkottak meg a médianarratológusok olyan alapfogalmakat, mint a mediativitás, a médiumgenitás, a homo- és a heterokronitás. A médiatörténeti kutatásokhoz is jelentősen hozzájárult a médianarratológia elmélete, sajátos médiatörténet-elméleti modelljével, a három fázisban dinamizálódó kettős születés elméletével is. Bizonyára elsősorban a médianarratológia médiumelméleti hagyományához köthető, hogy médiatörténeti folyamatok megragadására alkalmas modellt is kidolgozott. A következő oldalakon e történeti modellről lesz szó, amely fontos vonatkoztatási pont a médiumok történeti identitás-változásainak elgondolásához.

¹⁵ Marketinges és médiatervező szakembereknek szóló kézikönyvek is nem egyszer kitérnek a médianarratológia terminológiája szerinti „heterokron/homokron” különbség lehetséges következményeire. Az egyik ilyen munka a „nyomtatott és műsorszóró média” összehasonlításakor felhívja a figyelmet többek között arra is, hogy míg az elsőt „az olvasó a saját tempója szerint olvashatja”, addig a műsorszóró médium csak a „közvetítés időtartamában hallható-nézhető”, és ezzel összefüggésben: az első esetben „helyet”, a másodikban pedig „időtartamot” lehet vásárolni (Lincoln Bumba és Jack J. Sissors kézikönyve alapján Szabó D. 2000: 106).

2. fejezet

A médiumok kettős születésének elmélete és a médiumidentitás¹⁶

2.1. Kriptomédium, protomédium, intermedialitás – André Gaudreault és Philippe Marion médiatörténet-elméleti modellje

A konkrét elbeszélés-elemzésektől eltávolodó, médiumelméleti reflexiókat felerősítő médianarratológiai cikkek közül minden bizonnyal az egyik legnagyobb hatású az ezredfordulón jelent meg. Kivételes jelentősége a jelen és a közelmúlt távlatából nézve főképpen abban áll, hogy számos, a médiumidentitások kérdéskörére vonatkozó kutatást inspirált, ezek sokrétűségét jól érzékeltette nemrég például a *MédiaMorphoses* folyóirat médiumidentitásokról szóló tanulmányblokkjának bevezetője (Delavaud & Lancien 2006). Az André Gaudreault és Philippe Marion *Un média naît toujours deux fois... (Egy médium mindig kétszer születik...)* című tanulmányában (Gaudreault & Marion 2000) kifejtett elmélet a médiumok önazonosságának, sajátosságainak, mediativitásának történeti alakulásával vet számot.

Problémafelvetéssel indítva a szerzők arra keresik a választ, miként találja meg egy médium fokozatosan a saját „személyiségét”, identitását, kezelve, uralva a többé-kevésbé elnyomhatatlan intermedialitást, amely mindig átjárja. Írásuk ezután a mozi születését vizsgálva nyújt egy elméleti modellt. Ezt követően az általuk elfogadott médium-fogalomról szólnak általában abból a célból, hogy a mozira kidolgozott modell érvényességét más médiumokon is megnézhessék, főként a fotóval és a képregénnyel kapcsolatban. Összefoglalásként visszatérnek a három fázisban lezajló kettős születés modelljéhez úgy, hogy azt az intermedialitás szempontjából is értelmezik.

Kettős születés-modelljük olyan médium-fogalmat feltételez, amely – ahogy a médianarratológiai gondolatmenetekben máskor is – közel áll Eliséo Verón 1994-es médium-

¹⁶ A fejezet bizonyos részeinek korábbi változatai olvashatóak a szerző *Szerződések és ígéretetek. Műfajiság és kortárs televízióelmélet francia nyelvterületen* (Maksa 2005b), *Médiaelméletek* (Maksa 2006a: 38-49), *A „képregény” vagy „rajzolt irodalom” médiuma és a magyar kultúra* (Maksa 2006b) és *A paleotelevíziótól a neotelevízióig – és tovább* (Maksa 2007d) című írásaiban.

meghatározásához, amelyet idéznek is (Gaudreault & Marion 2000: 26). Szerintük a médium (vagy más lehetséges fordításban: média, de egyes számban!) ebben a felfogásban technológia (a magam részéről hozzátenném, hogy kommunikációs technológiáról van szó), valamint azoknak a társadalmi gyakorlatoknak az összessége, amelyek e technológia előállításához (production) és elsajátításához szükségesek (további feltétele a médiumnak a nyilvános – és akár fizetős – hozzáférés az üzenetekhez).

A kommunikáció történeti aspektusára figyelő, egyúttal a technikatörténeti jelenségek, a társadalmi szerveződések és a kulturális univerzum együttes vizsgálatának szükségességét hangsúlyozó mediológiai ajánlattól ugyan nem állhatna távol a médiumok kettős születésének gondolata, mégis, amikor a szerzők inkább Eliséo Verón meghatározásával azonosulnak, némi távolságot tartanak a mediológusok tág és heterogén médium-fogalmától, mely szerint leegyszerűsítve szinte bármi, amely eszméket, gondolatokat áramoltat, úgy, hogy részt vesz azok alakításában, tekinthető médiumnak.

André Gaudreault és Philippe Marion szerint a mediológusok médium-fogalma tehát túl heterogén:

„A mediológusok által használt értelemben a média fogalma lefedi mindazt, ami – az iskolába vezető úttól kezdve a színházon át – áramoltatja a gondolatokat, miközben részt vesz alakításukban. Vegyesen jelöl intézményesített diskurzustípusokat (például a reklámét vagy a sajtóét); kifejezésmódokat és többé-kevésbé összetett szemiológiai építőanyagokat (mint a festészet, a karikatúra, a dal); diszpozitívokat, technológiai hordozókat és más közvetítési módokat (mint a könyv, a fénykép, a video, a CD-rom, a plakát) vagy a tömegmédiumoknak nevezett médiumokat (televízió, rádió, írott sajtó, képregény, multimédia). Ehhez adódnak még egyes médiumok és műfajok közötti bizonytalan keverékek: heti hírmagazin, sorozat, talk show, stb. Mindezek a kategóriák távol állnak attól, hogy kölcsönösen kizáróak legyenek, egymás között szabadon kereszteződnek.”¹⁷ (Gaudreault & Marion 2000: 25-26)

¹⁷ „Dans l'acception des médiologues, le concept de média recouvre tout ce qui, de la route à l'école en passant par le théâtre, fait circuler les idées en les co-construisant. Il désigne, pêle-mêle, des types de discours institutionnalisés (ceux de la publicité ou de la press, par exemple), des moyens d'expression et des matériaux sémiologiques plus ou moins combinés (comme la peinture, la caricature, la chanson), des dispositifs, supports technologiques et autres moyens de transmission (comme le livre, la photographie, la vidéo, le cédérom, l'affiche), ou encore des médias dits masse (télévision, radio, presse écrite, bande dessinée,

Az Eliséo Véron és a médianarratológusok által egyes számban használt „média” szót médiumnak kell fordítanunk, így sajnos nem lehetséges a fordítással jelezni, hogy André Gaudreault és Philippe Marion médiát írva eltekint a médium és a média mediológiai különbségtételétől.¹⁸ A történeti identitás modellezésében a médiatudós szerzőpárost Paul Ricoeur identitás- és ipszeitás-fogalma segíti. Marion és Gaudreault felfogásában mintha a médiumidentitás esetében is történeti perspektívába permanens transzformáció által beleíródott identitásról lenne szó, amelyet elbeszélte identitásnak is tarthatunk, melynek Paul Ricoeur szerint „igazi természete az őmagaság (ipséité) és ugyanazonosság (mêmeté) dialektikájában mutatkozik meg” (Ricoeur 1999 [1990]: 374). Az őmagaság (ipséité) megmenekülhet az „Ugyanaz” és a „Másik” dilemmájától:

„az Ugyanaz elvont identitásától különbözően az őmagaságot alkotó narratív identitás magában foglalhatja a változást, a változandóságot egy élet összefüggésében.”¹⁹ (Ricoeur 1985: 443; ugyan egy másik kiadásból, de ezt a részt idézi Gaudreault & Marion 2000: 26 is.)

André Gaudreault és Philippe Marion a médiumokra vetíti a ricoeur-i identitás-felfogást: a médiumok így olyan egységekként válnak értelmezhetővé, amelyek képesek szüntelenül átalakulásokat, különbséget integrálni anélkül, hogy szakítanának azzal, amik ők önmagukban. Éppen az ismétlésbe vagy az ugyanaz őrzésébe belekövült médiumot fenyegeti az a veszély, hogy „megmerevedik, felbomlik és meghal” (Gaudreault & Marion 2000: 27).²⁰

multimédia). À cela s'ajoutent certaines amalgames ambiguës entre médias et genres: hebdomadaire d'information, série, *talk show*, etc. Loin d'être mutuellement exclusifs, tous ces champs catégoriels s'entrecroisent librement.”

¹⁸ Mint ahogy korábban utaltam rá, a mediológia, amely megkülönböztet médiumot (egyes számban) és médiát (szintén egyes számban), a médiumnak meglehetősen széles és heterogén fogalmával dolgozik. (Debray 1994: 22-25). A kortárs magyar szakirodalomban is találkozhatunk a mediológiához hasonló, heterogén médiumfogalommal Beke László „kiterjesztett médiumelméletében”, amely a „mediális szemlélet kiterjesztését” ajánlja „a tárgyi kultúra egészére” a „kreatív médiumhasználat lehetőségeinek” érzékeltetésével összefüggésben (Beke 2001: 17-19).

¹⁹ „À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie.”

²⁰ A reflektáltan az „élet összefüggése” mintájára elgondolt médiumtörténet visszaköszön a szerzők néhány évvel későbbi munkájában is, ahol a mozi „születése” mellett annak „haláláról” is írnak (Gaudreault & Marion 2006).

A kanadai-belga szerzőpáros szerint a médium születése nem egy egyedi, körülhatárolt, pontszerű esemény. Nem egyik pillanatról a másikra lesz, nem jelenik meg hirtelen olyan autonóm médiumként, amely képes a reprezentáció, a kifejezés és a kommunikáció sajátos módjára. Azért sem, mert ez a sajátos mód feltételezi a recepció oldaláról azt, hogy a médium „személyiségét”, önállóságát elismerjék, és legyen egy fokozatosan kialakuló sajátos, az adott médiumra jellemző használat. A produkció oldaláról pedig egy olyan médiakifejezési potenciál tudomásulvételét, amelyet immár eredetinek tekintenek, és amely képes leválni más, már korábban is ismert és használt műfaji vagy médiakifejezőkről. Mindkét aspektus (recepció/produkció) szorosan kapcsolódik intézményesülési folyamathoz, intézmény által szervezett szabályozáshoz.

Kezdetben például a mozit sem tekintették önálló médiumnak vagy kifejező eszköznek, hanem a színpadi előadás, színpadi játék korábbi formáit segítő új mód volt. Reflexív módon tudomásul kellett venni a médium sajátosságait, és intézményesülni kellett ahhoz, hogy az autonómia létrejöhessen. Egyszer úgy született meg a mozi, mint a korábbi (társadalmi) gyakorlatok meghosszabbítása, amelyeknek először még alávett volt. Segítette bizonyos színpadi és szórakoztató műfajok továbbélését. Másodjára pedig akkor született meg, amikor elért egy intézményes legitimitást, amely elismertette sajátosságait. Születés helyett ez utóbbi esetben inkább eljövetelelről van szó, mivel nem pontosan és pontszerűen azonosítható esemény, nem egyszeri esemény, hanem az intézmény általi szentesítés, megerősítés eszméjét hordozza magában, amely genezis, „lappangás/keltetés”, progresszió eredménye.

Az első fázis egy technológiai eljárás (procédé) *megjelenése* „látó és láttató gépek” („machines à vues”) révén. A második fázis a technológia által egy elrendezés, egy mechanizmus, egy diszpozitív, az elmélet későbbi megfogalmazásában találóan szólva „szocio-kulturális diszpozitív” (Delavaud & Lancien 2006: 20) *felbukkanása*, amely maga a „mozgóképi látvány” (vue animé) és annak a(z) (elő)mozi köré épülő első kultúrája. Ennek a korszaknak a mozikultúrája szükségszerűen intermediális, kevésbé intézményesített kultúra, illetve alárendelt már korábban is működő intézményeknek. Instabil kultúra, amelyet fokozatos intézményesülés jellemez. A harmadik fázis egy médiaintézmény, egy egyedi médiaintézmény *eljövetele*. Először a mozi feltalálói a folyamat kulcsfigurái, később a mozi kezdeteinek az alkotói (cinématographistes), majd az intézményesülés szakaszának filmesei

(cinéastes). A környező intézményeknek való alárendeltség fokozatosan felszámolódik, leválási folyamat során intézményesül a médium. Kettős születésről van tehát szó, három fázisban dinamizálódva.

Egy médium helyét, identitását, elismertségét tehát három szakaszon át találja meg: „megjelenés” (apparition), „felbukkanás” (émergence), „eljövétel” (avènement). 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 (a médium egyedisége még elfojtott, rejtett.) A második szakasz: a protomédium felbukkanása (a protomédium korábban létező műfajok segítőtje), 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, intermediálisan integrálódik a kulturálisan létrehozott médiareprezentációk és műfajok láncolatába. Még akkor is így van ez, ha a felbukkanás-szakaszban már érzékelhető némi nyitás az autonómia felé. A médium felfedi némely sajátosságát. Megkezdődik az önállósulás a társadalmi gyakorlatok módosulása, a társadalmi-gazdasági változások révén.

Amikor az identifikációs afirmáció és autonómia összeér egy intézményes elismertséggel és a produkció (termelés) gazdasági forrásainak döntő növekedésével, akkor mutatkozik meg a második születés és a harmadik fázis, a médium eljövetele. A spontán intermedialitás helyébe a „letárgyalt”, kezelt, uralt intermedialitás (intermedialité négociée) lép, amely már összeegyeztethető az identitás-affirmációval. Átjárja ugyan az intermedialitás a médiumot, de a médium saját potenciáljával interakcióban van, és kezelhetővé válik.

A médiumok kombinációjával és interpenetrációjával találkozva – például hiper- vagy multimédia formában, vagy az Internet univerzumában – az intermediálisról való gondolkodás különösen fontossá válik. Ezért is izgalmas, hogy a médiumok identitása ebben az elméletben az intermedialitás fogalma felől van elgondolva úgy, hogy első látásra ráadásul párhuzamba állítható a szöveg-identitás és intertextualitás viszonyának irodalomtudományi tapasztalatával. Az irodalmi szöveg esetében a „diskurzus identifikációs műveletei” egy olyan identitást igyekeznek fenntartani, amelyet másfelől „az intertextualitás előreláthatatlan játékaik alá” (Kulcsár-Szabó 1997: 6). Nem volna alaptalan az irodalmi szövegeket és a médiumokat érintő, egyaránt intézményekhez kötött identifikációs műveletek, és különösen

nem az intertextualitás és az intermedialitás egyaránt önazonosságot aláíró játékanak együtt említése, mivel mindkét esetben valamiféle (ha nem is ugyanolyan értelemben vett) „dinamikus identitást” tételezhetünk. Ugyanakkor az intermedialitás specialistája, Jürgen E. Müller a *Médiamorphoses* folyóirat médiumidentitásokkal foglalkozó számában fölhívja a figyelmet arra, hogy a bahtyini dialogikusság és többszólamúság elméletétől nem függetlenül megjelenő intertextualitás-fogalom Julia Kristevánál még nyitott az intermediatikus folyamatokra. Müller szerint Kristevánál a (kulturális) intertextusokat a különböző jelrendszerek közötti folyamatos újraszerveződés és újrafelosztás jellemzi, ám genette-i alkalmazása az intertextualitás-kutatás gyors behatárolásához vezetett úgy, hogy az a médiumok és materialitásaik sajátos aspektusainak hiányával járt együtt. Az intertextualitáshoz képest az intermedialitás fogalmának potenciálja éppen az, hogy áthágja az „irodalom” médiumára vonatkozó kutatások megszorításait, és a materialítások, valamint a társadalmi funkciók felé orientálja a kutatást (Müller 2006: 102-103).

2.2. Egyszer s mindenkorra megtalált médiumidentitások helyett

Egy új kommunikációs technológia tehát önmagában még csak kriptomédium. A technológia a hozzá kötődő társadalmi gyakorlatok fokozatos önállósulásával együtt hoz létre médiumot. A mozi után külön fejezetben foglalkozik André Gaudreault és Philippe Marion 2000-es tanulmánya két másik médium, a fotó és képregény eljövételével. Arról, hogy a kettős születés elmélete mit mond és mit mondhat a képregényről, a későbbiekben, a képregény-fejezetben lesz szó. A másik médium, a fotó esetében az első fázis Gaudreault és Marion szerint Nicéphore Niépce-nél azonosítható, aki 1816-ban feltalálja a heliográfia eljárását. 1839-ben Louis Jacques M. N. P. Daguerre tökéletesíti ezt az eljárást, és nem mellékesen: szélesebb közönség rendelkezésére bocsájtja. A fotó mint a valóság megragadásának meglepő és szórakoztató módja e második születési szakaszban a fotográfia első kultúrájának kialakulásához vezet, amely alárendelt más kulturális gyakorlatoknak, különösen a festészet domináns kulturális gyakorlatainak: új módon folytatja a fotó azt, amit már korábban is tettek. Többek között a karikaturista Nadar (Félix Tournachon) nevéhez fűződik a harmadik fázis, az expresszív autonómia és a médium sajátosságainak tudatosulása.

A fotográfia médiatörténeti jelentőségéről írva Gaudreault és Marion osztja a mediológus Régis Debray több helyen kifejtett vélekedését (Debray 1992; 1993), miszerint a fotográfia médiakultúránk (notre culture médiatique) születését, egy új mediátikus univerzumba való belépésünket jelenti. Az ezredfordulón született, Marion és Gaudreault által megalkotott fotográfia-történeti konstrukció előzményei e tekintetben is a néhány évvel korábbról François Schuiten és Benoît Peeters munkájában (Schuiten & Peeters 1996) olvasható megállapítások (az alkotóművész szerzőpáros könyvének érdekessége, hogy saját műveik intermediális kontextusáról való gondolkodás váltja ki náluk a médiatörténeti és médiumidentitásokat érintő reflexiókat). Schuiten és Peeters *L'aventure des images* (A képek kalandja) című könyvének az egyik fejezete például így kezdődik:

„A fotográfia kétszer született. Először 1816-ban, Nicéphore Niépce munkáival, amelyek technikai szempontból megalapozzák az új találmányt, melyet akkor « heliográfiának » hívtak. Másodjára 1839-ben, a tájképfestő Daguerre ügyességének köszönhetően, aki az eljárást

*néhány fontos ponton tökéletesítette, mielőtt a közönség rendelkezésére bocsájtotta volna. Ez a második dátum nem kevésbé fontos. Egy közelmúltbeli szövegben Régis Debray odáig ment, hogy ezt nevezte « valódi születési dátumunknak », ez a « belépésünk egy új médiagalaxisba ».*²¹ (Schuiten & Peeters 1996: 103)

Kettős születésről van tehát már itt is szó (az első ráadásul a médium technikai „alapozása”), csak a dagerrotípiá helye nem pontosan ugyanaz a két konstrukcióban. A Félix Tournachonnak tulajdonított médiatudatosságot is észreveszi a Schuiten – Peeters szerzőpáros, hiszen egy helyen a „fotográfus Nadarral ironizáló karikaturista Nadart” idézve érzékeltetik, hogy ő már tudatában volt az új médium lehetőségeinek (Schuiten & Peeters 1996: 105; a dolgozat mellékletében az **1. ábra**).

Nemcsak egy új médiakultúrát/univerzumot jelent ez a születés, hanem Marionnál és Gaudreaultnál a fotó lesz az, amely több más médium mediatisztikus segítőjeként a médiumidentitás határainak a kérdését először igazán problematikusán veti föl. A fotó disszeminációjáról írnak a különféle intermediális viszonyokban: Internet, képeslap, plakát stb. A hordozók felsokszorozódása, a produkció/termelés új lehetőségei, a fotografikus archét²² imitáló virtuális képek szintén e disszemináció gerjesztői.

Noha tanulmányuk záró bekezdésében utalnak a korai televíziózás híradóinak rádiós gyakorlatok általi meghatározottságára, a mozival, a fotográfiával vagy a képregénnyel ellentétben Gaudreault és Marion médiatörténet-elméleti modelljének felvázolásakor nem tér ki részletesen a televízió példájára. Ez annál is inkább szembetűnő, mivel a '90-es években megjelenő újabb médiumelméletek homlokterébe nem egyszer került a televízió. Joshua Meyrowitz elméletében is a televízió az elektronikus kultúra korának leginkább hivatkozott

²¹ „La photographie est née deux fois. Une première fois dès 1816, avec les travaux de Nicéphore Niépce qui, sur le plan technique, posent les bases essentielles de la nouvelle invention, alors nommé « héliographie ». Une deuxième fois en 1839, grâce à l'habileté du peintre de panoramas Daguerre qui apporte au procédé quelques perfectionnements importants, avant de le mettre à la disposition du public. Cette seconde date n'est pas moins importante. Dans un texte récent, Régis Debray va même jusqu'à en faire « notre véritable date de naissance », notre entrée dans une nouvelle galaxie médiatique.”

²² A fotografikus arché (amellyel kapcsolatban Jean-Marie Schaeffer 1987-es szövegére utal Gaudreault & Marion 2000: 31) ismerete nem minden civilizációban létezik. A nem észak-atlanti (hatásokkal átítatott) kultúrákban élők számára nem különül el úgy a fotó identitása más médiumoktól, mint számunkra, akik ismerjük a fotó alapdiszpozitívját (tehát azt, hogy valami létezőt vettünk fel mechanikusan, és hűen visszaadjuk).

médiума, mint ahogy a mediológia videoszférájának is egyik emblémája. A médianarratológia bár nem tünteti ki ilyen módon a televíziót (hiszen a kortárs jelenségek vizsgálatakor is legalább annyit írtak a médianarratológusok nyomtatott sajtóról vagy moziról, mint televízióról), a médianarratológiai szemlélet nyomai a televízió esetében különösen a televízió mediativitását figyelembe vevő műfaji kutatásokban mutathatóak ki, amelyek a '90-es évtized közepétől kezdve fellendülőben vannak francia nyelvterületen.²³

²³ A műfaji szempont figyelembe vétele azért is előnyös, mert műfaji értelmezőkre szükség van a televíziós kommunikáció alakításának több területén is. Jérôme Bourdon számára például a televízió mint intézmény nem másnak, mint egy hatalmas műsorkategorizáló vállalkozásnak tűnik (Bourdon 1993: 1031). Valóban műfaji kategóriákkal dolgoznak a műsorok adás-vételekor, a programszerkesztés (programmation) során, a műsorkínálat- és nézettség mennyiségi kutatásokor, a jogi szabályozás, az archiválás, ebből következően a történeti kutatások esetében is. Műfaji értelmezőket használnak továbbá a médiaoktatásban, a televíziós sajtóban (műsorújságok, tévékritika, bulvársajtó...) és gyakran a televíziós szövegekről szóló, nem szakmai megszólalások alkalmával is. A gyakorlati szakemberek és a mennyiségi kutatásokat végzők érdeke többnyire mégis más, mint az elméletirőké. Az előbbiek célja nagyszámú médiaszöveg visszavezetése kevés műfaji kategóriára és a szövegek egyértelmű hozzárendelése műfaji értelmezőkhöz. Az elméletirőké nem feltétlenül. Médiumelméleti megközelítés szerint oly módon, ahogy a mozi vizsgálatokor, a televízió kapcsán nem beszélhetünk műfajokról. A legnyilvánvalóbb különbség a televíziós műfaji kutatások és a hasonló jellegű mozival foglalkozó, valamint irodalmi vizsgálódásokhoz képest talán az, hogy – ha a médium sajátosságait figyelembe vesszük – nemcsak az audiovizuális dokumentummal, hanem a televíziós sugárással, terjesztéssel is foglalkozni kell. Tehát a programszerkesztéssel és az audiovizuális dokumentum ezáltal létrejövő „textuális környezetével”: a programhálóval, a műsorfolyammal, a csatorna „csomagolásával” (például a logóval), a paratextusokkal. Nem véletlen, hogy a televíziós műfajiságról szóló írások elterjedésével párhuzamosan megszorodtak a programszerkesztéssel foglalkozó cikkek, könyvek is (például Fonet 2003, Martin & Proulx 1995). A kortárs francia nyelvű televíziós műfajelméleti gondolkodást a szerződés- és ígéretelméletek dominanciája jellemzi. A szerződés-elméletek előzményének tekinthető az a funkcionista elképzelés, amely a társadalom és az egyén szükségleteiből magyarázza a társadalmi intézményeket és a társadalmi gyakorlatot. Médiafunkcióban gondolkodik (ezek a média feladatait és a használók által észlelt céljait, előnyeit jelentik), azonosít például klasszikus közszolgálati funkciókat: tájékoztatás, szórakoztatás, tanítás. A '90-es években megerősödő szerződés-elmélet ehhez a funkcionista, továbbá a szemio-pragmatikai tradícióhoz nyúl vissza akkor, amikor a műfajokat szerződés-típusokkal hozza összefüggésbe úgy, hogy azok (mármint a műfajok) bizonyos funkciók kombinációinak a beteljesüléseiként érthetőek. A műfaji szerződés (contrat, pacte) szerint szabályszerűségek kötik a megnyilatkozót (a televíziós kommunikáció különböző szintjein a megnyilatkozáshoz eltérő „felelősök” rendelkeznek, például elbeszélő, csatorna...) és a befogadót is. A médiaszövegek bizonyos (például tematikus, filmnyelvi) jellegzetességei a befogadó részéről interpretációs stratégiákat gerjesztenek. François Jost elemzése nyomán több kutató is javasolja a szerződés helyett az ígéret-metafora (promesse) használatát. Szerintük a megnyilatkozó ígér bizonyos műfaji konvenciók szerinti értelmezést, amelyet a befogadó nem feltétlenül fogad el. Jost és követői számára fontossá válik a paratextusok szerepe, mivel a csatorna műfaji értelmezőkkel, címmel, főcímmel, műsorajánlókkal stb. írja-írhatja körül a médiaszöveget, így próbál hatni a befogadóra. E paratextusok és a „műfajiság” által testesül meg a csatorna ígérete. Az ígéretelméletek ösztönözték a történeti kutatásokat. Maga Jost is több írásában (média)történeti távlatba helyez műsортípusokat, például a televíziós játékot (Jost 2001b) vagy a Big Brother-féle műsorokat (Jost 2002). A '90-es évek közepétől Franciaországban (a Nemzeti Audiovizuális Intézet egyre jelentősebbé váló archívuma miatt is) megélnékült televízió-történeti kutatások egyik kedvelt témája lett az önreflexív műsorok vizsgálata, amelyek fokozottan vetik fel történetiség és

Gaudreault és Marion 2000-es cikkével egy időben jelent meg például a szintén részben a narratológiai hagyományból kiinduló Stéphane Benassi televíziós fikciók tipologizálására kísérletet tevő műfajelméleti munkája is, mely hosszasan foglalkozik azzal a jelenséggel, hogy a televíziós műfajok hajdan főként az irodalom, a nyomtatott sajtó, a mozi és a rádió műfajainak a hatására jöttek létre (Benassi 2000: 97-120). E könyv tapasztalata nyomán belátható, a kialakulóban lévő új médiumot erősen átjárta az intermedialitás, a televízió segítette a már kialakult médiumok műfajainak továbbélését. Fokozatosan jöttek létre és szaporodnak el az új médium sajátosságait kihasználó műfaji változatok és az adott médiumra jellemző műfajok, párhuzamosan azzal, ahogy alakult a médium identitása.

A televíziós szakirodalomban legelterjedtebb korszakolás szerint megkülönböztethetünk paleo- és neotelevíziós korszakot. Nyugat-Európában a „hosszú nyolcvanas években” olyan televízió-történeti változás zajlott, amely során a pedagógiai kommunikációs szituáció dominanciájával jellemezhető paleotelevíziózásból a „mindennapiság ígéretét” hordozó neotelevíziózás lett. Ezt először a kommunikáció- és médiatudomány szemio-pragmatikai kutatási irányának képviselői érzékelték, például az egyik leggyakrabban hivatkozott televíziós témájú tanulmányában Francesco Casetti és Roger Odin (Casetti & Odin 1990). A paleotelevíziós kommunikáció szerintük szerep-elválasztáson és hierarchizáláson alapul. (Meyrowitz korábban idézett médiumelméletéből kiindulva azt mondhatjuk, az írásbeliség éles szerepelválasztó és szegregáló kultúrájának hatása mutatkozik meg a korai elektronikus kultúrában, a paleotelevízió pedagógiai jellegű kommunikációs szituációiban.) A neotelevízió nem követi a pedagógiai jellegű kommunikáció modelljét. Nem a pedagógiai viszony hierarchizáltsága, hanem közelség, közvetlenség, fraternizálás, vagy legalábbis ennek illúziója jellemzi a kommunikációban részt vevők közötti viszonyt. Ezt főként a „mindennapiság ígéretének” összetevői hozzák létre. Ilyen tényező a mindennapi életvitel ritmusához igazodó műsorok elterjedése a neotelevízióban, az, hogy a megidézett tér is gyakran egy lehetséges mindennapi tér, és a tematika is sokszor a mindennapiság ígéretéhez illeszkedik. Casetti és Odin egyenesen arról beszél, hogy a neotelevízió egy olyan tér, amely integrált a mindennapi életvitel terébe.

Casetti és Odin érzékeli a tévécsatornák némely programszerkesztési sajátosságának a

médiumidentitás problémáit. Az egyik újabb műfajelméleti kötet is ilyen „öntükröző” televíziós szövegek elemzése során íródott (Spies 2004).

megváltozását is. A műsorok közti kötéseket, a műsorhatárok elbizonytalanodását, elsősorban a beékelések megszorodása és a klipes médiaszöveg-alakítási eljárások népszerűbbé válása által. Az említett változások médiatörténeti fontossága akkor tűnik fel igazán, ha tisztában vagyunk a televíziós programszerkesztés jelentőségével. Ha a programszerkesztést, az adásrendet alakító eljárásokat (és a televíziós műfajokat) tekintve radikális az átalakulás, az a televíziós médium önazonosságának a megváltozására is utal. A szemio-pragmatikusok által észrevett programszerkesztési és műfaji jelenségek a televízió mint médium jellemzőire irányítják a figyelmet, így joggal hívják elő a történeti jelenség vizsgálatakor a médiumok megkülönböztető sajátosságaira érzékeny médiumelméleti megközelítéseket is.

A médianarratológia jellemző médiumfogalma felől nézve akár úgy is tűnhet, hogy a paleotelevízió még korábban intézményesült médiumok, különösen a rádió és a mozi műfajainak és társadalmi gyakorlatainak az uralma alatt áll, a korai televíziós műfajok és gyakorlatok nagyrészt ezek folytatói. A neotelevízió intézményének „eljövetele” tekinthető a médium önmagára találásának. Különösen a programszerkesztés tudatosabbá válása (amelyet a csatornák közötti konkurencia-helyzet is kikényszerít) árulkodik a neotelevíziós identításalakulásról, hiszen a televíziós szövegnek a mozis szöveghez képest az az egyik legalapvetőbb sajátossága, hogy a programszerkesztés, programháló, csatorna kontextusában lesz az audiovizuális dokumentumból televíziós szöveg. Elképzelhető persze olyan identitásrögzítés és történeti koncepció is, amelyben a paleotelevízió már médiumként szerepel. Ez a lehetőség azt is mutatja, hogy egy médium történetileg nem egyszer s mindenkorra találja meg az identitását.

Azt is láthatjuk ugyanakkor, hogy a televízió történetének technikai újításai nyomán idővel módosulnak a hozzá kapcsolódó társadalmi gyakorlatok is, és itt nemcsak a távirányító vagy a kábeltévé adta lehetőségekre érdemes gondolni, hanem a jövőre tekintve két újítás terjedése látszik most izgalmasnak. (A technikai újításokkal kapcsolatban megjegyzendő, hogy a televíziós kriptomédium kérdése is meglehetősen bonyolult, hiszen 1817-től kezdve felfedezések és találmányok sora segítette a televíziózás kialakulását.) Az egyik újítás a digitalizáció, a digitális televíziózás (még több csatorna, még pontosabb átvitel, nagyobb lehetőség az interaktivitásra, a broadcast mellett a multicastra). A másik a HDTV, a nagy felbontású televízió, amelynek a képminősége közelít a mozihoz, így a terjedése minden

bizonytalansággal befolyásolni fogja a televíziós szövegek előállításának és használatának társadalmi gyakorlatait. Változóban van tehát a televízió mint médium.

Noha már a fotó fokozottan felvetette a médiumidentitás kérdését, a televízió identitása kapcsán még inkább megmutatkozhatott az, hogy a kettős születés-elmélet nem univerzális médiatörténeti megoldóképlet, sokkal inkább egy lehetséges kiindulási pont, fogalmi háló, elméleti keret, amelyhez viszonyíthatunk, ám amelyet finomítanunk, alakítanunk kell a különböző médiumok történeti sajátosságait figyelembe véve. Erre biztathatnak a *MédiaMorphoses* folyóirat 2006-os, a médiumidentitások kérdéskörében íródott cikkei is, amelyekben, úgy tűnik, a történeti alakulásban lévő identitás gondolata és a médiumidentitás körüli bizonytalanságok erősödtek fel, így vált André Gaudreault és Philippe Marion problémafelvetése többek számára izgalmassá.

A fentebb említett cikkgyűjteményben ők maguk is visszatérnek a kettős születés elméletéhez a mozi kapcsán, és még hangsúlyosabbá válik számukra az ipszeitás dimenziójában alakuló, nem egyszer s mindenkorra megtalált médiumidentitás tapasztalata. E felől látható be például, hogy a dematerializálódás, a film hordozó „halála”, nem vonja maga után egyúttal a mozi-médium fölszámolódását. Még akkor is így van ez, ha a hordozó természete és a hordozóhoz rendelhető technikai diszpozitívok alakítják a mediativitást, a megkülönböztető egyediség némely összetevőjét a mozi esetében is (Gaudreault-Marion 2006: 24-25).

IV. Második rész

A képregény mediativitásáról és médiumidentitásáról – a médium kulturális változatai

1. fejezet

Irodalom, művészet, médium

Ebben a fejezetben a képregény kulturális sokszínűségének érzékeltetése után róla mint (para-, rajzolt vagy „kisebbségi”) irodalomról, mint művészetről, nyelvről és médiumról lesz szó. Ez a bevezető jellegű írás nemcsak arra vállalkozik, hogy a különféle elgondolások színrevitelekor felvillantsa a köztük lévő párhuzamokat és eltéréseket, elhelyezve a médiumidentitást és a mediativitást előtérbe helyező médiumelméleti megközelítésmódot hozzájuk képest, hanem a kulturális sokféleség történeti konstrukciókban és képregény-felfogásokban megmutatkozó némely jelenségére is utalni kíván.

1.1. Kulturális változatok

A képregényeket tekintve azt látjuk, hogy a médiaszöveg-termelés, terjesztés és használat társadalmi gyakorlatai olyannyira eltérőek a különböző kultúrákban, hogy joggal beszélhetünk a médium kulturális változatairól. (Noha a magyar képregényről nem ír, de a médium más kulturális változatairól sokat tud például Moliterni & Mellot & Turpin & Denni & Michel-Szelechowska 2004). Ha a világtermelés három nagy központját nézzük, akkor eszünkbe juthat először a japán *manga*, az észak-amerikai *comics* és a francia-belga(-svájci) *bande dessinée* (vagy rövidítve: *BD*) hármásának a képregényes szakirodalomban elterjedt megkülönböztetése. (Az európai francia nyelvű központtal szorosan összefonódott az olasz *fumetto* is.) Ezek az önmagukban sem homogén nagyobb változatok gyakran egymástól nem függetlenül alakulnak. Ettől több is igaz: egymást egyre inkább át- meg átszövik. Arra is van példa, hogy e nagy hagyományok kombinációja hozza létre a rajzolt irodalomnak is nevezhető képregény sajátos kultúráját: Vietnam esetében például ez a *manga* és a *bande dessinée* szerencsés találkozásának eredménye (Cornette & Karo 2006).

A földrajzi közelség-távolság nem mindig esik egybe a képregény-kulturális távolsággal. A fülöp-szigeteki változat inkább az észak-amerikai központhoz (erről bővebben Moliterni 2004a: 337-339), az argentin képregény pedig gyakran a *bande dessinée*-hez és az olasz *fumetto*hoz kötődik intézményesen és a grafikai stílusokat tekintve is. A *bande dessinée*-

kapcsolat szorosságát mutatta nemrég például az egyik legjelentősebb argentin napilap, a *Pagina 12* akciója, melynek során Rodrigo Fresán író és elismert argentin rajzolók (Héctor Alberto Sanguiliano, Miguel Repiso, Daniel Paz, Cristóbal Reinoso, Fabián Zalazar) közös összeállításban idézték fel a bande dessinée, azon belül is a brüsszeli iskola alkotójának, a száz éve született Georges Réminek, azaz Hergének a legismertebb képregényfiguráját: Tintint (Fresán 2007). Nemcsak az Hergé arcképére és a *Tintin*-albumokra tett utalások (melyek bande dessinée-ismereteket feltételeznek) jelezték a francia-belga változathoz kötődést, hanem a (meg)emlékezés módja is: a BD esetében máskor is előfordul, hogy rajzolók más művészek ismert képregényfiguráit saját grafikai stílusukkal, valamint az ő műveikre jellemző kulturális vagy tematikus utalásokkal idéznek fel – így fejezik ki nagyrabecsülésüket.²⁴ Az argentin összeállítás Tintin-képeire tekintve a grafikai stílusok sokszínűségén túl (amely így a tárgyszerűség helyett az ábrázolthoz való viszonzyszerűséget előtérbe helyező médiumot jelez) szintén találhatunk kulturális-tematikus elemeket. Például Crist (Cristóbal Reinoso) rajza (**2. ábra**) esetében saját képregényeinek figurája, Inodoro Pereyra szerepel egy panelen a Crist stílusában rajzolt Tintinnel, utalva a *Tintin Amerikában* (*Tintin en Amérique*) egyik képkockájára (**3. ábra**). Az összeállítás egy másik alkotója, Fabián Zalazar egy közösségi blogon (www.historietasreales.com) hétről hétre elhelyezett autobiografikus történeteivel ért el sikereket. Rajzán (**4. ábra**) olyan Tintin látható, aki felett eljárt az idő. Hajviselete, ruházata, különösen jellegzetes ballonkabátja ugyan Hergé riporterének alakjára utal, de ősz haja, pocakja, ráncai egy Hergé-albumokban ismeretlen figurát mutatnak: a megöregedett Tintint. Ha albumsorozatnak tekintjük a Tintin-képregényeket, makroszinten, azaz az album-sorozat szintjén esetükben – a televíziós műfajelméletek kategóriáit kölcsönvéve – sokkal inkább series-típusú fikcióról beszélhetünk, semmint serialról.²⁵ Az effajta fikciós alkotás egyik jellemzője, hogy szereplői nem

²⁴ Az ilyen jellegű alkotásokra szemléletes példát nyújtanak az utóbbi évekből a kortárs francia nyelvű képregény fontos alkotója, Zep (Philippe Chapuis) által készített, hagyományválasztásait jelző antológia (*Mes héros de la bande dessinée*, 2001) és ennek párja, amit néhány évvel később a francia nyelvű művészképregény alkotóinak egy csoportja (köztük Zep által megidézett kortárs klasszikus szerzők is) állítottak össze Zep és legismertebb képregény-szereplője, Titeuf tiszteletére (*Portraits de Titeuf*, 2004).

²⁵ Stéphane Benassi televíziós fikciókat osztályozó tipológiája (Benassi 2000: 23-96) megkülönböztet két „ideáltípust”: egyedi és plurális fikció. Az egyedinek a „természetes formája” a tévéfilm, amelynek Benassinál három műfaja van: kisköltségvetésű, közepes költségvetésű és nagyköltségvetésű tévéfilm. A plurális fikciók egyik „természetes formája” a „serial” (feuilleton), amelynél azonosítható egy hosszú, epizódokra töredezt narráció. (Műfajai például: presztízs-sorozat, saga, szappanopera, telenovela – magyarul

öregednek. Ez igaz a Tintinre is, amely a diegézis szintjén legalábbis, nem szembesít tehát az idő múlásával oly módon, ahogy azt egy autobiografikus alkotás teszi.

A manga, a comics és a bande dessinée története során nem egyszer vett át műfajokat és eljárásokat egymástól. Az észak-amerikai graphic novel például a '80-as évekbeli belga BD-ből inspirálódik. Manapság francia manga is van (például Baru: *Autoroute du Soleil*), a comics-hatás pedig immár évszázados. Mutatja mások mellett legújabbán az is, hogy a szuperhősös képregények bande dessinée-paródiája, a *Captain Biceps* album-sorozat Zeptől és Tebótól, amely az észak-amerikai műfaj alapos ismeretét feltételezi, milyen sikeres lehet francia nyelvterületen (három éven belül három kiadott album). A magyar képregényolvasóknak az észak-amerikai szuperhősös műfaj alakította kulturális kondicionáltságáról árulkodhat, hogy a francia-belga(-svájci) képregényeknek ugyan csak egy nagyon-nagyon kis töredékét látja arra érdemesnek a hazai képregénykiadás, hogy magyarul is megjelenjen, a *Captain Biceps* ilyen (magyarul a *Kretén* magazin 83. és 85. számában *Bicepsz Kapitány*).

A magyarul képregénynek nevezett médium comics-bande dessinée-manga hármasszerinti elgondolásának lehet (és különösen lehetett) ugyan némi létjogosultsága, főként bevezető jellegű gondolatmenetekben, ismeretterjesztő írásokban, mégis, legalább annyit elfed, mint amennyit látni enged a képregény kulturális változatainak sokféleségéből. Nem teszi láthatóvá többek között a Magyarországon kevéssé ismert spanyol ajkú képregénykultúrák (az Ulpius-ház ugyan kiadta 2006-ban az argentin Maitena Burundanera satirikus sorozatának, a *Mujeres alteredas*nak a harmadik darabját *Nők a csúcson* címmel) vagy a dél-koreai *manhwa* növekvő jelentőségét. Figyelemre méltó, hogy a távol-keleti (pontosabban távol-keleti stílusú, hiszen Magyarországon vannak észak-amerikai és német mangák is) képregények kiadásában nálunk eddig a dél-koreai szerzőpáros, Joun In-Van és Yang Kyung-Il által készített, koreai történeteket elbeszélő, ám japán közvetítéssel sikeressé

téveregény...) A plurális fikciók másik „természetes formája” a „series” (série), melyet rövid, ám ismétlődő narráció jellemez – az epizódhatárok egyúttal mikroelbeszélések határai is. Műfajai a következők: klasszikus sorozat, keresés-sorozat (proleptikus zárószekvenciával ellátott mikroelbeszélésekből álló keresés-sorozat és dominánsan kronologikus mikroelbeszélésekből álló keresés-sorozat), sitcom. Manapság egyre gyakrabban találkozhatunk a két narrációs logikába egyaránt illeszkedő alkotásokkal is: a *Vészhelyzet* kórház-sorozatban például a magánéleti szálak „serial”, a szakmai tematikát színre vivő cselekedetek „series” jellegű narrációs logika szerint szerveződnek. (Magyarul a „serial/series”-kérdéskörrel bővebben ír Krigler 2004: 45-62.)

tett, először rendszerint japánul megjelenő (Dunai 2007a: 6) és így nálunk is mangaként forgalmazott *Árnybíró*-sorozat (*Angjo Onsi*) 2006/2007-es kiadása volt a legnagyobb esemény. Azért is különleges az *Árnybíró* magyar változata, mert Kiss Réka Gabriella és Vida Március Mitsuki egy „eredeti” japán kiadást fordítottak le (nem angol vagy német nyelvű manga alapján dolgoztak), és meghagyták a képkockák és szóbuborékok olvasásának „eredeti” japán sorrendjét (jobbról balra). Az egyes szóbuborékokban lévő magyar szöveget persze balról jobbra kell olvasni, így e fordítás sajátos, mind a japán, mind a magyar (mind a koreai) szokásoktól eltérő „útvonal” bejárását kívánja az olvasó tekintetétől. A magyar képregénykultúra jelenségei – mint ahogy a későbbiekben még bővebben lesz szó róla – szintén nem tekinthetőek kizárólag a szakirodalmi hagyomány által gyakorta azonosított három nagy változathól vett kölcsönzéseknek. Első látásra a comics-bande dessinée-manga szerinti elgondolás nyomát viseli azon kategóriák közül is az első három, amelyekbe a Magyarországon 2006-ban kiadott ötvenkilenc „önálló- illetve újságosoknál nem kapható képregényt” sorolták egy felmérésben a „származási helyük szerint”: amerikai, távol-keleti, európai, magyar, vegyes/egyéb. A tizennyolc európai képregényből tizennyolc viszont a német *Mozaik* gyűjtősorozat darabja, ahogy a kiadási adatokat értelmező cikkből is kiderül (Szabó-Kokovai 2007: 24-27), és aligha tartható bande dessinée-nek. A comics-bande dessinée-manga hármass nem körültekintő használatának az említett nehézségeken és meg nem feleltethetőségeken kívül van más hátránya is: elfedi az egyes kulturális változatokon belüli műfaji, grafikai stílusbeli, valamint a médiaszövegek termelésében és használatában megmutatkozó eltéréseket.

A nyelvek és kultúrák szerinti sokféleségre utalnak már a névadásban megmutatkozó eltérések is. A múlt század közepén megjelenő magyar elnevezés a *képregényt* a regény műfajához köti, szemben például az angol *comics*-szal, vagy a francia *bande dessinée*-vel. Követve a hazai fordítási hagyományokat, ezeket a következőkben én is néha képregénynek fogom fordítani, noha a magyar *képregény* szó nem egyszer fotóregényt is jelent, nem úgy, mint például a rajzoltásra utaló francia kifejezés. A „rajzolt csíkot” vagy „rajzolt sávot” jelentő francia szókapcsolat a huszadik század ötvenes éveiben jelent meg, valószínűleg az észak-amerikai *strip* („csík”, „szalag”, „sáv”) és *comic strip* („érdekes, furcsa, komikus csík”) részleges fordítása nyomán. Több nyelvre is jellemző, hogy szinekdochét alkot a jelenséghalmoz megjelölésére. A magyar *képregény* egy műfajnak, a szóbuborékokat is jelentő

olasz *fumetti* a médium egy sokak által jellegzetesnek tartott összetevőjének a nevét vonatkoztatja az egész jelenségalmazra. A spanyol *tebeos* egy specializált újság nevéből, a *T.B.O.*-ból származik, amelyet „te veo”-nak (azaz magyarul: „látlak”-nak) kell olvasni (Moliterni & Mellot & Turpin & Denni & Michel-Szelechowska 2004: 1753).

Annak ellenére, hogy a regény irodalmi műfaját felidéző magyar „képregény” elnevezés pontatlan, nem könnyű javaslatot tenni arra, milyen szót használjunk helyette. Azon túl, hogy genfi „feltalálója” és egyben első elméletírója, azaz Rodolphe Töpffer is nem egyszer irodalmi műfajként tekintett „találmányára”, a magyar megnevezés mellett szólhat az is, hogy az újabb szakirodalom is többnyire „narratív médiumnak” tartja a BD-t vagy a comicsot. (Bár ez alapján beszélhetnénk akár képnovelláról, képeposzról, esetleg kéballadáról vagy akár képkomédiáról is.) Az amerikai graphic novel műfaji értelmező használata szintén regényféleségre utal. Ugyan a regényszerűség túlhangsúlyozása a képregénynek az irodalomhoz viszonyított önállóságát vonja meg, a narrativitás hiánya, vagy az elbeszélési potenciáltól való eltekintés viszont azzal a veszéllyel jár, hogy a képzőművészetben oldódik föl a BD-médium. Nem véletlen, hogy a rendszerezett médianarratológiai gondolkodás többnyire nem az irodalomhoz és a képzőművészethez, hanem inkább a fotóhoz (Marion 1993: 91-124) és a mozihoz (Groensteen 1990) képest tudta eredményesebben meghatározni a médium sajátosságait.

1.2. Parairodalom, rajzolt irodalom, „kisebbségi” irodalom

A magyarul képregénynek nevezett jelenségalmazt tartják önálló médiumnak, parairodalmi vagy könyvműfajnak, valamint a kilencedik művészetnek is. Például a francia-belga *bande dessinée* (a magyar képregényes munkákhoz képest megdöbbentően széles) szakirodalma vizsgálja irodalomként, művészetként és médiumként is. Nem könnyű elválasztani a képregényt az irodalomtól. Van olyan vélemény, miszerint irodalom és nem-irodalom határán lévő parairodalmi vagy könyvműfajról van szó. (E mellett szól az is, hogy – más népszerű irodalmi műfajokhoz hasonlóan – a termelést/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 szervezetsége, a díjak, a kötetnek megfelelő album-hordozó, az irodalmi lapok változatainak tekinthető képregényújságok, folyóiratok, magazinok, fanzinok (rajongói magazinok) és prozinok (a specializált szakfolyóirat és a rajongói magazin közötti átmeneti jellegű kiadványok), a képregénykritika és manapság egyre inkább a képregénykutatás 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 a szűkebb értelemben vett irodalom határvidékén, margóján lévő jelenségekhez, így a parairodalom fogalmához is, amely a '60-as évek végén jelent meg, és ma már nem feltétlenül jelez alacsonyabb-rendűséget. Ez erősen köthető azokhoz a folyamatokhoz, amelyeket egy tanulmányában Kulcsár Szabó Ernő így ír le:

„A napnyugati kulturális episztémé körébe tartozó irodalmi rendszerek a hatvanas évektől fogva egészen új körülmények között (mediatizált kulturális nyilvánosság) és eladdig ismeretlen keresztmetszetben (a magas irodalomtól a popkulturáig) szembesültek a különféle kultúraalkotó csoportok egyenlőtlen kánoni képviselőitapasztalatával. (...) De ekkor szerveződtek szisztematikus kutatási programok a populáris, szórakoztató vagy triviális irodalmi műfajokban rejlő művészeti potenciál természetének, illetve kulturális, ideológiai vagy politikai implikációinak feltárására is.” (Kulcsár Szabó 2006: 72)

A leginkább – és ráadásul a leginkább szűk értelemben vett irodalmi módon – intézményesült belgiumi francia nyelvű képregénykultúra mai állapota minden bizonnyal az „egyenlőtlen kánoni képviselő” tapasztalatával való szembesülés eredménye is. Ebből a szempontból nem lényegtelen, hogy a belgiumi francia nyelvű iskolákban tanított „elitirodalom” a hetvenes évekig nagyrészt nem a saját nemzeti közösség, hanem a francia nemzet irodalma, miközben felmérések szerint a vallonok többsége elsősorban belgának tartja önmagát. A belga „magas” irodalom egyenjogúsítása tehát közel egy időben zajlik parairodalmi műfajokkal (bővebben erről Lits 2001: 60-67), ha beszélhetünk egyáltalán ez esetben parairodalomtól elválasztható „magas” irodalomról, különösen, ha a bűnügyi regényre vagy a bande dessinée-re gondolunk. Talán az sem véletlen, hogy a parairodalom fogalmának megalkotása éppen akkor válik szükségessé, amikor a szolgáltatási szektor fejlődésével párhuzamosan létrejön egy új, szélesebb középosztály, amelynek tagjai iskolázottabbak, mint korábban. Marc Lits irodalomszociológiai reflexiója szerint a bande dessinée intézményes elismerésében ez is szerepet játszik: a korábban gyermeki szórakozásnak tartott képregény új helyzetbe kerül: nagyrészt középosztálybeli származású rajzolókat alkotnak iskolázott, középosztálybeli fiatal felnőtt közönségüknek (Lits 2001: 61). Noha lehetne hozni példákat korábról is, de Magyarországon is a parairodalmi műfajok, például a képregény tudományos kutatása érzékelhetően abban az időszakban élénkül meg, amikor a felsőoktatás képzéseibe többen bevonódnak, mint korábban. Érdekes azonban óvatosan bánni a párhuzammal ez esetben, hiszen a magyar képregénykultúra francia-belga módon megerősödésének, a szűk szubkultúra állapotából való kilépésének egyik, és még az sem lehetetlen, hogy a legnagyobb gátja éppen egy belga-francia-svájci típusú viszonylag széles középosztály hiánya.

Ugyan a parairodalmak előzményének tekinthetőek korábbi populáris irodalmi jelenségek, például a „vásári ponyva” (magyarul a témakörrel bővebben Pogány 1978), Marc Lits a folytatásos regény meghatározó műfajjává válásának tizenharmadik század végi időszakától beszél parairodalomról (Lits 2001: 60), Daniel Fondanèche valamivel későbbre teszi a parairodalmak születését:

„A parairodalmak több jelenség együttállásából születtek a tizenkilencedik század

közepe felé: a regény önálló irodalmi formaként való elismerése, az ipari nyomtatás eszközeinek fejlődése, az írás újfajta terjesztése a vasutak és utak megsokszorozódásának köszönhetően. Az „olcsó könyvek” az Hachette által meghonosított vasútállomási árusító bódék által lettek sikeresek. Azon bódék által, amelyek egyúttal a tudományos népszerűsítést is elősegítették, amely számára szintén előnyös volt a terjesztési kommunikáció fejlődése. Azt gondolhatnánk, hogy a parairodalom az általában vett irodalom, az igazolt, nemes irodalom népszerűsítését jelentik.”²⁶ (Fondanèche 2005: 9)

Mindamellet, hogy a mediológiai szemlélet nyomait találjuk a parairodalom születésének ezen leírásában (a kulturális univerzum pl. műfajok, jelen esetben a regény, a társadalmi-gazdasági intézményrendszer, itt az Hachette vasútállomásokon lévő kioszkjai, valamint a közlekedéstechnikai fejlemények egyidejű figyelembe vétele), érdekes lehet számunkra az is, hogy általában a parairodalom születésétől a képregényé semmiképpen sem független, bármelyiket választjuk is a képregény kialakulására vonatkozó két leginkább hangoztatott vélekedés-típus közül. Ha a francia nyelvű szakirodalomban elterjedt felfogás nyomán a tizenkilencedik század közepére tesszük az akár ikonikus parairodalmi műfajnak is tartható képregény kialakulását, akkor azt mondhatjuk, hogy általában más parairodalmi műfajokkal egyszerre zajlik. Ha a nagypéldányszámú nyomtatott sajtóval való találkozás időszakát jelöljük ki a képregény-irodalom születésének, akkor úgy tűnik, a tizenkilencedik századi „előképregény” az előző századfordulón bevonódik egy, a modern nyomtatási és közlekedési technológiák által már a tizenkilencedik század közepe óta meghatározott parairodalmi kultúriparba. A parairodalom termékei, jelenségei és intézményei ilyen megközelítésben egy, a tizenkilencedik század harmincas éveitől formálódó, „kultúripar mozgatói által alakított produkciók, gyakorlatok, értékek” azaz „tömegkultúra” („culture de masse” – Kalifa 2006: 34) összetevői. Vagy talán még pontosabb, ha a frankfurti iskola

²⁶ „Les paralittératures sont nées vers le milieu du XIXe siècle de la conjonction de plusieurs phénomènes: la reconnaissance du roman comme une forme littéraire à part entière, le développement des moyens d'impression industrielle, la nouvelle diffusion de l'écrit grâce à la multiplication des voies de chemin de fer et des routes. Le succès du « livre bon marché » passe par les kiosques de gare implantés par Hachette, kiosques qui ont également favorisé l'expansion de la vulgarisation scientifique qui bénéficie du même développement de la communication de diffusion. On pourrait effectivement penser que les paralittératures sont une vulgarisation de la littérature générale, de la littérature attesté, noble.”

múlt század közepi írásai nyomán népszerűvé vált, a „standardizált” termékekre és főként a közönségre tekintve homogenitást feltételező „tömegkultúra” fogalmat helyettesítve azt mondjuk, hogy egy olyan „médiakultúráé” („médiaculture” – Macé & Maigret 2006; de a „narratologie médiatique” = médianarratológia mintájára az elterjedtebb „culture médiatique” – például Migozzi 2000: 12-15 – is fordítható „médiakultúrának”), amelynek kialakulásában meghatározó módon vett részt az újságok világának átalakulása (a nagypéldányszámú olcsó sajtó megjelenése), az olcsó lapok folytatásos regényei felől érkező kihívásra reagáló kiadók, a nagypéldányszámú nyomtatással, valamint a képalkotással és -sokszorosítással kapcsolatos újítások (bővebben erről Kalifa 2006: 34-36). Ezek a tényezők új típusú materiális és gazdasági kötöttségeknek vetették alá az irodalmi alkotás-termelés nagy részét, és kedveztek a mai értelemben vett parairodalmak, köztük a képregény létrejöttének és elterjedésének.

Daniel Fondanèche fentebb idézett szövegéből érdemes még kiemelni azt, hogy az új technikai-gazdasági és társadalmi-kulturális feltételek (például, amelyet ugyan nem említ, de szintén lényeges mozzanat: az írás-olvasás szélesebb körben való elterjedése az iskolarendszer által) a tizenkilencedik század közepén valóban kedveznek a parairodalomnak és a népszerűsítésnek egyaránt. Mindamelllett, hogy parairodalmi műfajok, főként a képregény, mint ahogy egy későbbi fejezetben még esik szó róla, számos alkalommal mutatkozott az ismeretterjesztés hatékony médiumának, óvatlanság lenne parairodalom vagy képregény és népszerűsítés közé egyenlőségjelet tenni.²⁷ Annak ellenére így van ez, hogy például a második világháború utáni fél évszázad leghíresebb magyar képregényei adaptációk. Ebben a korszakban nálunk leginkább a jelentős regények feldolgozása, tágabb körben népszerűsítése által nyert kulturális legitimitációt. Ezt figyelembe véve másodlagosságról, margóra helyezettségről, egyfajta parairodalmiságról árulkodik már az elnevezés is. A magyar képregény létjogosultságát többnyire legfeljebb ismeretterjesztő szerepe miatt ismerték el: irodalmi, később pedig mozinyelvi ismeretek terjesztésére vélték alkalmasnak. A képregény megkülönböztető sajátosságainak, mediativitásának feltérképezése mutathatja meg leginkább,

²⁷ Pedig erre készíthetné minket akár az is, hogy a parairodalom mintájára formálódott paramatematikai (paramathematics, Senechal 2006) tudatosság kialakulásában is közrejátszott a népszerűsítés-ismeretterjesztés igénye. Ráadásul e tudatosság jelentős részben irodalomtudományos (narratológiai), illetve képregényes tapasztalatok nyomán formálódott (például a *The Mathematical Intelligencer* paramatematikai lapban jelent meg Apostolos Doxiadis és Christos Papadimitrou *Logicomix*, amely a graphic novel műfaji hagyományból részesül).

hogyan a képregény nem félalfabétáknak szóló, „lebutított” irodalom, sem „fogyatékos” mozi. A Daniel Fondanèche által említett „nemes” irodalom népszerűsítése, mint látszólagos parairodalmi feladat feltételezése értelmezhetlenné tenné azokat helyzeteket például, amikor (mint Cs. Horváth Tibor és Korcsmáros Pál Rejtő-adaptációi vagy André-Paul Duchâteau és Erwin Drèze *Arsène Lupin*-adaptációi esetében) a „parairodalom parairodalmával” találkozunk. A népszerűsítő és parairodalom azonosítása alaposan megnehezítené a „művész-képregény” jelenségeinek megközelítését is (a magyar szakirodalomban Tóth András György által több helyen, elsősorban a francia-belga bande dessinée bizonyos alkotásaival kapcsolatban használt kifejezés egyúttal utal arra is, hogy a képregényt a kilencedik művészetnek is szokás tartani – Tóth 1996a; 1996b; 1997).

Mindamellet, hogy az a lebecsülés, az a lenéző hozzáállás, amelyet a parairodalom szó felidézhet még egyesekben, eltűnőben van, Harry Morgan szerint a *bande dessinée* esetében ne „para-”, hanem inkább olyan „igazi” irodalomról beszéljünk, amely a „rajzolt irodalmakhoz” tartozik (Morgan 2003). (A többes szám a földrajzi-kulturális terek és mediatisztikus elrendezések szerinti, továbbá az időbeli-történelmi változatok sokaságára utal.) Némi ellentmondást találhatunk abban, hogy a szerző láthatóan távolságtartással kezeli nemcsak a parairodalomra vonatkozó, de a képregénnyel kapcsolatos narratológiai megállapításokat is, föl hívja a figyelmet a rajzolt irodalom műfaji sokszínűségére (pl. jeremiád), mégis – áttekintve olyan hagyományosan a képregény megkülönböztető jegyeinek tartott vonásokat, mint a szóbuborék vagy a speciális kép-szó együtthatás, végül a narratív kép válik számára a rajzolt irodalmak legfontosabb sajátosságává. A rajzolt irodalomnak könyvében a következő meghatározását adja:

„A kép(ek)ben való elbeszéléseket jelöli, amelyek nyomtatásban (vagy azt helyettesítő hordozó által) jelennek meg. A rajzolt irodalmak egyetlen képben (daily panel, cartoon) jelennek meg vagy egymást követő képek sorozataként (képtörténetek). Ez utóbbiak között megkülönböztetjük a képregényt, amit több kép egy oldalon való megjelenése jellemez, és a rajzciklust, amikor a rajzok kapcsolódnak egymáshoz, de nem ugyanazon az oldalon vannak (Callot, Goya, Hogarth, Cruikshank metszetsorozatai, Masereel, Lynd Ward metszett

regényei, stb.)”²⁸ (Morgan 2003: 387)

Harry Morgan meghatározásában a nyomtatás- és nyomtatvány-központúságon túl figyelemre méltó az is, hogy a rajzolt irodalom fogalmába integrálni tud képsorozatokot és egypaneles hírlapi rajzokat, kartonokat is. Egy ilyen megoldás minden bizonnyal elősegítheti a képregényplakátok vagy a nyomtatott sajtó bizonyos képregény-idézeteinek értelmezését is, noha nem igazán vesz figyelembe olyan alkotásokat, amelyek mondjuk egy kartonban mutatnak egy jelenetsort, így részesülnek egyetlen képet és képsorozatot mutató műfajokból is.

Jacques Dubois *L'institution de la littérature (Az irodalom intézménye)* című irodalomszociológiai művében „kisebbségi” irodalmakhoz (littératures minoritaires, az idézőjel használatát a magam részéről azért tartom fontosnak, mert nem minden esetben jól definiálható, szűk értelemben vett kisebbségekhez köthető irodalmakról van szó) tartozóknak tekinti azokat a produktumokat, amelyeket „az intézmény kizár a legitimitás mezejéről” vagy margóra helyezve izolál (Dubois 1978: 129). Különbő irodalmak tekinthetőek „kisebbségi” irodalomnak, ilyenek lehetnek mások mellett a regionális irodalmak és a hagyományos populáris irodalom folytatásaként/helyettesítőjeként a „tömegirodalom” is. Ha Dubois fogalmából és talán zavarbaejtően heterogén 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. Az előző századfordulótól kezdve sokan tömegirodalomnak tartották (főként a '70-es évektől kezdve, a művész- és tömegképregény megkettőződésével ez egyre kevésbé igaz), és „kisebbségi” irodalmi helyzetet teremthetett az ikonikus szemiotológiai rendszer alkalmazásán túl 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

²⁸ „Désigne les récits en image(s) qui passe par le support de l'imprimé ou ses substituts. Les littératures dessinées passent soit par des images uniques (daily panel, cartoon), soit par des images séquentielles (histoires en images). Nous distinguons dans ces dernières bande dessinée, définie par la présence de plusieurs images sur la même page, et cycle de dessins, quand les images sont liées mais ne sont pas sur la même page (cycles de gravures de callot, de Goya, de Hogarth, de Cruikshank, romans gravés de Masereel, de Lynd Ward, etc.)”

utalva: „belga-helvét tengelyről” (Gaumer 2002: 172).

1.3. Művészet, nyelv, médium

Elterjedt az a vélekedés is, miszerint a *BD* egy a tér és forma művészetei közül. Ennek eredete visszavezethető a hatvanas évek közepére. A Magyarországon is megjelent western-paródia, a Lucky Luke – magyarul Talpraesett Tom vagy Villám Vill – alkotója, Morris és Pierre Vankeer a *Spirou* magazinban ekkor szerkeszt egy olyan rovatot, amelynek címe: a 9. művészet, a képregény múzeuma (*9e Art, Musée de la bande dessinée*). (A kései kanonizáltságra utal, hogy a film, azaz a hetedik és a televízió, azaz a nyolcadik művészet művészet után sorolták be a képregényt – erre hívja fel a figyelmet Tóth 1996b: 42.) A képregényes szakirodalomban nem ritka, hogy a képregényművészetről, mint kilencedik művészetről a hetedikhez, a filmművészetéhez képest, a képregényről, mint sajátos nyelvről a filmnyelvhez képest, a képregény-médiumról pedig a mozi médiumához képest szólnak. Az alábbiakban annak érzékeltetésére is kísérletet teszek, hogy ezek a megszólalás-módok gyakran nem függetlenek egymástól.

A médianarratológiai szemlélet kialakulásának időszakában, pontosabban 1990-ben a *Cinémaction* nevű filmes folyóirat különszámot jelentetett meg *Cinéma et bande dessinée* (*Mozi és képregény*) címmel, amely mintegy negyven cikket és egy alapos bibliográfiát is tartalmazott. A cikkek által érintett tematika eléggé sokszínű. Szó esik mások mellett hagyományosabb elbeszéléseleméleti kérdésekről (pl. nézőpont, hang, szereplők a moziban és a képregényben...), filmes adaptációkról (a lehetséges kutatási terület nagyságát érzékelteti egy 2004-es képregény-enciklopédia is, amely több mint ezer filmes adaptációt sorol fel, pedig csak a nagyobb filmes központok termeléséből válogat – Moliterni 2004b: 1589-1695), megképregényesítésekről, rajzfilm és képregény viszonyáról, vagy a storyboard (képes forgatókönyv) problémáiról.

Magyar szakirodalma is van a kérdéskörnek. A képregény-médium sajátosságaira figyelő médianarratológiai megközelítés szempontjából különösen érdekesnek látszik Tóth András György és Varró Attila egy-egy cikke (Tóth 1996b; illetve Varró 2004), amelyek egyaránt nagyra tartják a művészetként kezelt képregényt, értő módon jelrendszerének néhány jellemzőjére irányítják a figyelmet, ám van jelentős különbség is kettejük megközelítésmódja között. Míg Varró Attila a modern képregény filmszerűségét értékeli, noha cikkének címében

(*Térré vált idő*) a médiumok közötti különbségre utal, addig Tóth András György a képregény megkülönböztető sajátosságaira hívja fel a figyelmet annak ellenére, hogy cikkének címe inkább a rokon vonások/hasonlóságok bemutatását ígéri (*A film nyelvrokona*).

Varró Attila cikkének nyitánya, ahogy a *Cinémaction* válogatásának előszavában Gilles Ciment is, a mozi és képregény médiatörténeti párhuzamait hangsúlyozza, különösen a születésnél (Varró 2004: 118; illetve Ciment 1990: 10). A Lumières-testvérek kinematográfjának első nyilvános vetítése (1895) és Richard Felton Outcault *Yellow Kidjének* 1896-os első megjelenése között valóban mindössze néhány hónap telik el. Mindkét esetben a médium eljövételének tekinthető intézményesülés ugyan az előző századfordulón zajlik, de meghatározó tizenkilencedik századi előzmények után következik be.

Médiatörténeti vonatkozást lehet találni azzal az elterjedt szemiológiai feltételezéssel kapcsolatban is, miszerint a filmnyelv, a televízió és a képregény jelrendszere rokon lenne: az 1880-as években alkotó Christophe (Georges Colomb) képtörténeteiben vélnek felfedezni olyan eljárásokat (például „plánokat” és „beállítást-ellenbeállítást”), amelyek később a film- és televíziós nyelvet jellemzik (például Moliterni 2005: 47). Ezen jelrendszerek alapegységének vagy a szintagmákba rendeződő plánokat (a kamera és a képtárgy mértékviszonyára utalnak, képkivágásoknak is nevezik őket) vagy a vágástól vágásig tartó beállításokat tekintik. A képregény képkockája ezek valamelyikének lenne megfeleltethető. Christophe médiatörténeti jelentőségének feltételezését erősítheti az is, hogy Lumières-ék első nyilvános vetítésének egyik filmje (*L'Arroseur arrosée*) egyúttal az első filmes adaptációja is egy képregénynek/képtörténetnek/előképregénynek (Ciment 1990: 10).

Varró Attila cikke számára a mozgóképes jelenségek és eljárások tapasztalata nyomán kimunkált értelemzői nyelv alkalmas látszik arra is, hogy a képregény filmszerűségét valorizálja az értekező. A filmszerű képregényeket modern képregényeknek is nevezi, amelyeket fázisképek egymásutánja jellemez (csak a filmtől eltérően nem 24/s, hanem kevesebb a beállítások fázisképekre bontása), valamint a képsorozatban a folyamatszerűség hangsúlyozása és a korábbi képregények, képtörténetek elbeszéléseihez képest a hosszabb kihagyások mellőzése. Ez utóbbi megállapítással bizonyára vitába szállna Kertész Sándor, aki szerint a (szóbuborékos, tehát a képaláírásos elbeszélésektől eltérő) képregény meghatározó jellemvonása az úgynevezett elbeszélő (vagy narratív) kép, amely a történetben sohasem

létezett állapotot mutató sűrítés (Kertész 2007: 31).

A filmszerűség értékelése a képregényben (mintha az igazán értékes képregény a filmszerű lenne) együtt jár Varró Attila gondolatmenetében azzal, hogy az értekező a befogadás időviszonyait a képregény esetében is erősen előírtnak, a filmes elbeszéléshez hasonlóan homokrónnak, pontosabban „szinte” homokrónnak tekinti:

„Az olvasás szinte egy időintervallumban zajlik a cselekménnyel, a néhány soros szövegbuborékok nagyjából annyi időt igényelnek az olvasótól, amennyi Némó álmanak két egymást követő képkockái között eltelik.” (Varró 2004: 119)

Ekkor a szerző mintha eltekintene attól a két médium között lévő, a befogadás időviszonyait alapvetően meghatározó különbségtől, amelyre utal pedig a cikk címe is: *Térré vált idő*. Éppen az általa filmszerűnek tekintett Winsor McCay: *Little Nemo in Slumberland* (*Kis Némó Álomországban*) jellemző a képregénycsíkba rendezés helyett a linearitást méginkább oldó oldalba szerveződés, az utolsó képkockára poentírozott egyoldalas elbeszélés, a változékony keret.

Tóth András György tanulmánya (Tóth 1996b), amely elismeri ugyan a képekben elbeszélés némely hasonlóságát a hetedik és a kilencedik művészet esetében (plánok, „kameramozgás”, montázs), mint ahogy az irodalom/képregény viszonylatban is (pl. a könyv olvasás interaktivitása), de inkább a képregény megkülönböztető egyediségének összetevőire koncentrálnak. Szerinte többek között a képek és kihagyások váltakozásának jellegzetes ritmusa, az egész oldalt figyelembe vevő szerkesztési elv, kép és szöveg egyedülálló találkozási és egymásra hatása mellett éppen a képkockák változó mérete és alakja lehet a képregényes megnyilatkozás alakítója:

„Am amíg a filmben a képkockák formája kötött, a keretet a filmvásznon vagy a tévéképernyő adja, s így variáció csak a képbeállításban lehetséges, addig a képregényben teljesen természetes, hogy minden egyes képkockának más-más lehet a formája. Leggyakoribbak a különböző méretű téglalapok, de technikailag minden elképzelhető forma megvalósítható, és néhol meg is valósul. A képbeállítás kifejező erejéhez hozzáadódik

magának a képnek a formája: egy részlet kinagyítására szolgáló premier plánhoz remekül illik a kör alakú kép, egy alpinista expedíció sziklamászásánál a mélységérzetet magas, vékony képekkel fokozhatjuk; egy békés falusi panorámából áradó nyugalmat a szélesen elterülő, lapos téglalap fejezi ki a legjobban... A képek egymáshoz viszonyított méretének a variálásával kiemelhetjük jelentőségüket a képregény-oldalon.” (Tóth 1996b)

A képregénymédiumnak a mozgóképtől eltérő sajátosságait hangsúlyozza Benoît Peeters írása (Peeters 2004 [1998]) is, amely néhány éve az *Enigma* művészetelméleti folyóiratnak éppen abban a képregényes számában jelent meg, ahol Varró Attila fentebb idézett tanulmánya. Peeters itt a képkocka (a panel), az oldaltábla, a szöveg és a kép kapcsolata, valamint a mozgás és a hang megjelenítésének, mint a médium sajátosságainak a problémáit járja körül. Benoît Peetershez hasonlóan Thierry Groensteen is a „hetedik” és a „kilencedik művészet” jellemzőinek összehasonlítására törekszik (Groensteen 1990). A film/képregény pár jellemzőinek számbavételekor az egyszerűbb mozgóképiség/állóképiség vagy a Peetersnél is olvasható fix keret/változékony keret megkülönböztetések mellett feltűnik nála a „vad kép”/„engedelmes kép” és „szegényes kép”/„(esetenként) összetett kép” részleges ellentét is, amely a befogadás időviszonyaival, valamint az utóbbi ellentétpárnál annak az alkotásra visszahatásával van összefüggésben. A képregények aláírt képeinek szembeállítását a film „névtelen” képeivel hatással lehetett és lehet a bande dessinée médianarratológiai elgondolására, mint ahogy az is, hogy a mozinál „láncba” rendezett képekről, a képregénynél viszont „hálózatba rendezésről” van szó.

Ez utóbbinak külön érdekessége, hogy a képregényes szakirodalomban gyakran felmerülő linearitás/tabularitás (a kérdéskörrel foglalkozó írásokról áttekintést ad Morgan 2003: 33-36) kettős nyomát fedezhetjük fel benne. Ám ott a linearitás is (képsorozatba szervezés) és a tabularitás is (oldalszervezés), akár olvasási módként, akár képkockák elrendezésének módjaként jelenik meg, a képregényre vonatkozik. Csakhogy a médium (és/vagy irodalom) eltérő kulturális változataira vonatkoztatva, a sajtóműfajként értett észak-amerikai comic stripek (newspaper strips) esetében a linearitás, a francia-belga albumok oldalait tekintve pedig gyakran a tabularitás hangoztatása tűnik érvényesebbnek. A médium sajátosságaira reflektáló alkotások gyakran a lineáris és a tabuláris olvasás lehetőségét

egyszerre ajánlják: példa hozható erre a magyar Gróf Balázstól (**5. ábra**), de a francia nyelvű művészképregény rajzolójától, Fredtől is (**6. ábra**) csakúgy, mint a népszerűbb műfajokban alkotó Zeptől (**7. ábra**). Az utóbbi két példa rávilágít arra, hogy a linearitás/tabularitás kérdésköre összefügg azzal is, hogy a rajzolt irodalmi műfajoknak tekinthető képregény és hírlapi rajz (de akár a képregény-plakát) mint médium éles elhatárolása nehézséget okozna. Mint Zep példája mutatja, képregényalbumokban is találkozhatunk egyoldalas pannellel, de hírlapi rajzok is mutathatnak egyszerre több képet (például a **8. és 9. ábra**). És akkor még nem szóltunk Mühlbeck Károly „fejléceiről”, amelyek gyakran stripszerűek ugyan, de önálló hírlapi rajznak is tekinthetőek (**10., 11., 12., 13. és 14. ábra**), ráadásul a „fejléc” ugyan sajtóműfaj, ám található az albumhordozóval is, amikor 1935-ben kiadják a *Mühlbeck Károly vidám fejlécei* című kötetet (amelyet előszavában „léc-albumnak” nevez annak az *Új Időknek* a főszerkesztője, ahol előzőleg a rajzok megjelentek – idézi Kertész 2007: 44-45.)

Thierry Groensteen egy későbbi, a *Système de la bande dessinée (A képregény rendszere)* címet viselő könyvében ugyan nyelvnek (langage) tartja a képregényt (bővebben: „jelentés-létrehozó eljárások egy sajátos összességének”), ám a képregénnyel kapcsolatos korai szemiotikai kutatásoktól eltérően érzékeli a különböző „jelrendszerek” leírására kidolgozott fogalmak átfordíthatatlanságának problémáit. (Nem érdemes például a képregény jelrendszerét alkotó elemi egységekről vitatkozni – Groensteen 1999: 2-7). Ezek után végképp nem meglepő, hogy például a képregény sajátosságait a mozgóképes elbeszélés tulajdonságaihoz képest meghatározó Thierry Groensteen korábbi tanulmánya fontos hivatkozási pont lett a kilencvenes évektől az elbeszéléseleméletek hagyományát a médiumelméletek belátásaival ötvöző médianarratológia számára, amely önálló médiumnak tartja a *bande dessinée*-t (Marion 1993, Gaudreault & Marion 2000, Marion 2001). A médianarratológusok szerint a médium a maga sajátosságaival részt vesz az elbeszélés alakításában. Ezeknek az adott médiumra jellemző tulajdonságoknak az összessége a mediativitás. A mediativitás elemei összefügghetnek a kommunikációs technológiával, de a termelés és fogyasztás/használat társadalmi gyakorlataival is. A médianarratológia jó viszonyítási pontnak tűnő kettős születés-elméletét célszerű a különböző médiumok történeti sajátosságait figyelembe véve alakítanunk. Így van ez a képregény esetében is. A médianarratológia médiatörténet-elméleti konstrukcióját, a médiumok kettős születésének elméletét is részben a *bande dessinée* példáján mutatja be, fölvezetve a médium

önazonosságának intermedialis együttthatásban zajló időbeli alakulását (Gaudreault & Marion 2000). A kettős születés elmélet transzformált kiterjesztése arra hívja fel a figyelmet, hogy a képregény vagy a rajzolt irodalom médiuma nem egyszer s mindenkorra találja meg identitását azzal összefüggésben, hogy történeti és egyidejű kulturális változatok sokaságában él.

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 Richard Felton Outcaultnak az Amerikai Egyesült Államokban 1896-os megjelent *Yellow Kid*-jétől számítják a *comics* történetét. Akik így tartják, azok a szóbubblek használatát tekintik a fő kritériumnak, és úgy vélik, hogy a korábbiakról szólva legfeljebb képtörténetekről vagy képaláírási történetekről beszélhetünk.

A francia nyelvű szakirodalomban az utóbbi másfél évtizedben hajlamosabbak a Goethe tanácsára munkáit kinyomtató genfi író, képzőművész és tanár 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 André Gaudreault és Philippe Marion is (2000). Ők olyan narratív médiumnak tekintik a képregényt, amelyet képek és szövegnek szekvenciális elrendezettsége jellemez. Az ilyen elbeszélések szerintük már a középkorban is elterjedtek, ám David Kunzle nyomán azt állítják, a BD igazi előtörténete a nyomtatással kezdődik, közvetlen előzménye pedig a karikatúrák és népszerű képek (*imagerie populaire*) készítése, terjesztése. 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 Rodolphe

Töpffernél azonosítható: ugyan már ismert műfajokban alkotott, tevékenysége korábbi gyakorlatok meghosszabbítása volt, de tudatában volt a kifejezési mód újdonságának és érzekelte az abban rejlő lehetőségeket. E sajátosságok Gaudreault és Marion szerint viszont csak a nagypéldányszámú sajtóval való találkozás intermediális együttthatása következtében váltak nyilvánvalóvá. Ekkor jött el egyedi médiumként a képregény a XX. század első felében. A kanadai-belga szerzőpáros történeti vázlatát továbbgondolva úgy tűnik, hogy a későbbiekben is intermediális együttthatásban és transzmediatikus szétszóródásban alakul a *bande dessinée* önazonossága: mutatják ezt többek között a képregényplakátok, a filmes adaptációk, a „merchandizing” (pl. játékfigurák, szobrocskák, bögrék, kulcstartók...), a számítógépes játékok képregény-idézetei vagy az internetes képregényolvasás.

A szóbuborék észak-amerikai 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. Az újabb francia nyelvű képregényes szakirodalomban ez az összetevő érzékelhetően kevésbé hangsúlyos, mint az albumhordozó, valamint a keretezési és oldalszerkesztési lehetőségek. Tehát azok a tulajdonságok, amelyek miatt Rodolphe Töpffernek mint a képregény „feltalálójának” a munkái olyan fontosak lehetnek az utóbbi másfél évtized albumközpontú francia nyelvű képregénykultúrája számára. Érvek szólhatnak amellet, hogy a képregény önálló médium: éppen az album-hordozó kombinálása a Rodolphe Töpffer által alkalmazott autografikus litográfiával, mely a mai képregényes nyomdatechnikai eljárások előzménye, a képekben elbeszélés, a speciális kép-szó együttthatás és a sajátos módon keretbe helyezés lehetőségei miatt. Még akkor is így van ez, ha önálló médiumként intermediális együttthatásban alakul a képregény önazonossága.

„Aki születést mond, az egyúttal halált is” - írja a mozi identitása kapcsán André Gaudreault és Philippe Marion (2006: 24). Mindazonáltal gyakrabban esik szó a képregény „születéséről”, mint a „haláláról”. Ahogy a mozi esetében a dematerializálódás, a film hordozó „halála”, nem vonja maga után egyúttal a mozi-médium fölszámolódását, úgy az online közegek (eddig és lehetséges) hatásait figyelembe véve sem lehet jósolni a képregény „halálát”. Még akkor is így van ez, ha a hordozó természete és a hordozóhoz rendelhető

technikai diszpozitívok alakítják a mediativitás, a megkülönböztető egyediség némely összetevőjét, ahogy a mozi esetében, úgy a képregénynél is. Nemcsak azért, mert – ahogy a dolgozat későbbi fejezetei is mutatják – mind a francia nyelvű, mind a magyar médiakulturális példákra tekintve úgy tűnik, a nyomtatvány-központúságot nem ásta (még) alá a webcomics vagy on-line képregény. Az ipszeitás dimenziójában alakuló médiumidentitás, a nem egyszer s mindenkorra megtalált médiumidentitás tapasztalata arra engedhet következtetni, hogy az Internet és a képregény intermediális együttthatásában továbbalakul az utóbbi médium dinamikus identitása. Persze, a képregényplakáthoz hasonlóan a webcomicsot tarthatjuk (történeti) változatnak és (még inkább csak születésben lévő elő)médiumnak is. Mintha ezt a kettősséget érzékelné Fehér Katalin, amikor úgy véli, hogy a webcomic

„médium a médiumban. Kölcsönhatásba kerül két különböző – egy offline és egy online – médium, s a kettő kölcsönhatásaként a képregény újabb terjesztési és kommunikációs lehetőségekkel gazdagodhat.” (Fehér 2007: 45).

Azáltal viszont, hogy a webcomic lényegének az online publikációt tartja (szemben a printcomickal), és az Interneten található összes képregényt e kategóriába sorolja, eltekint a nyomtatvány-eredetű szkennelt és a digitálisan előállított, illetve a webes közeg sajátosságait figyelembe vevő alkotások különbségeitől. Csak az utóbbiakat webcomicnak tartó, és ezek vizsgálatát kezdeményező dolgozatában Kovács Nóra figyelemre méltó kísérletet tesz az így immár szűkebb értelemben vett online képregények tipologizálására azáltal, hogy a webes felület lehetőségeit nagyon különböző módon kiaknázó képregénytípusokra ad példákat (pl. a „folytatásos és interaktívan kezelhető”, a „flash formátumú”, a „3D-s”, a „blog-”, a „végtelen lefelé görgetést kihasználó” képregényre, valamint a „hypercomicsra” – Kovács N. 2007).

A transzmediatikus szóródás és az eltérő kulturális sajátosságok ellenére fel lehet ismerni a képregény mediativitásának *viszonylag* állandó, azaz az eltérő változatok jelentős részére jellemző elemeit. Ilyen például az állóképek változatos keretezésének lehetősége (eltérő méretű és alakú keretek – példa erre a **15. ábra**, keretek az oldal és a „képkocka” szintjén, a keretekkel és hiányukkal való játék), a hangfestészet (Kertész 1991: 13; Sváb

1991: 62) és az ideogrammák lehetősége (**16. ábra**), a képregényes elbeszélés lehetséges alapegységeként megjelenő oldal (Peeters 1998: 49-82; 2004 [1998]: 91–93) továbbá az, hogy a kihagyás alakzatával fejezik ki az idő múlását és gyakran a mozgást is. Sokan feltétlenül szükséges elemnek tartják a szóbuborékot, de ez a képregény mediativitásának inkább csak lehetséges eleme. Harry Morgan minden bizonnyal az elbeszélő képet emelné ki mint a rajzolt irodalom mediativitásának egyetlen állandó elemét. A befogadás időviszonyainak alacsonyabb szintű meghatározottsága, azaz a heterokronitás is jellemzi a képregényt, amelynél a befogadás időtartama nem előre programozott. A heterokronitás miatt, és különösen azáltal, hogy (az elbeszélés időviszonyait tekintve) maga az ellipszis hordozza az idő múlását és a mozdulat időbeli kibontakozását, a képregényes elbeszélés fokozottan számít a befogadó szubjektum aktivitására. A képregényes alakítottságra pedig jellemző, hogy a karikatúrához hasonlóan a reprezentáció hagyományosan az alkotó kézmozdulatainak grafikus nyomai révén születik, szemben például a fotóval, amelynél valami olyat vett fel a kamera, ami ott volt a fotografálás pillanatában. (Ettől nem függetlenül: a képregény a reprezentált tárgy helyett az ahhoz való viszonyra helyezi a hangsúlyt.) Mindezek miatt túlzás nélkül tekinthető a képregény a hangsúlyozott szubjektivitás médiumának. A képregényben megvalósuló megnyilatkozás ily módon szembeállítható a hivatalos, tudományos, szakértői megszólalás személytelenségével és a fotónak a megnyilatkozás szubjektivitását leplezni kívánó objektivitás-effektusként való használatával is.

2. fejezet

Francia és magyar nyelvű példák a médium kulturális változataira²⁹

2.1. Bande dessinée és médiatörténet

A magyarul képregénynek nevezett médium sajátos kulturális változata a francia-belga(-svájci) *BD*. A „rajzolt csíkot” vagy „rajzolt sávot” jelentő szókapcsolat a huszadik század ötvenes éveiben jelent meg. Ekkor már százhusz éve készítettek olyan alkotásokat, amelyeket ma *bande dessinée*-nek tartanak. Ennek az alfejezetnek a célja nem egy képregényalbum, egy műfaj vagy akár egy életmű, esetleg egy oldal aprólékos elemzése – a *BD* szakirodalmából mindezekre lehetne példákat hozni – hanem egy, a médianarratológia médiatörténetre vonatkozó elméleti ajánlatából kiinduló rövid, ám a *bande dessinée* gazdagságát azért felvillantó bemutatás.

A viszonylag állandónak tekintett elemek ellenére a rajzolt irodalom médiumának történetileg is és egy időben is számos változata létezik, a képregény kulturális változataiban él, és mediatisztikus szóródása is szembeűnő. Jó példát kínál arra, hogy a médium identitását a születési folyamat során nem egyszer s mindenkorra találja meg, hanem a különböző médiumokkal, műfajokkal, diszpozitívokkal és hordozókkal való találkozásban formálódik. A következőkben arra hozok példákat, hogyan mutatkozik ez meg a francia-belga(-svájci) *bande dessinée* történetének esetében.

Rodolphe Töpffer 1833-ban irodalomnak, lenyomatokból, metszetekből álló irodalomnak (*littérature en estampes*) tartotta albumjait. Az egyik album előszavában írja, hogy egy-két sor kíséűszöveggel ellátott egy sorba rendezett, vonalas rajzokból álló „vegyes természetű” könyvről van szó. A nem rajzolt irodalomtól való elválasztásként érthető, hogy fölhívja a figyelmet arra, hogy noha „a rajzoknak a szöveg nélkül csak homályos jelentésük

²⁹ A fejezet bizonyos részeinek korábbi változatai olvashatóak a szerzőnek *A „képregény” vagy „rajzolt irodalom” médiuma és a magyar kultúra* (Maksa 2006b), *Titeuf* (Maksa 2007b), *Exem plakátjai* (Maksa 2007c) és *A kölyökképregény műfajának megváltozása az elektronikus kultúrában (szexualitás- és erőszaktematizációk)* című írásaiban (Maksa 2007f).

lenne, a szöveg a rajzok nélkül nem jelentene semmit.”³⁰ (Töpffer 1994 [1837]: 161)

A képregény médiumának tizenkilencedik századi alakulástörténetéből ki kell emelni egy médiatörténeti szempontból fontos mozzanatot: Nadarnál, azaz Félix Tournachonnál, a politikai képtörténeteket (*Vie publique et privé de monsieur Réac*, 1848-1849) is rajzoló karikaturistánál és fotográfusnál kezdődik az a médiatörténeti folyamat, amely során a karikatúra hagyománya által meghatározott töpfferi (még csak) protomédium identitása a fotográfia hatására formálódik. Innen eredeztethető az a huszadik századi megkülönböztetés, amikor, immár a nagy példányszámú nyomtatott sajtóval való találkozás után a karikatúra és a képregény a tárgyyszerűséggel szemben a viszonszerűséget inkább előtérbe helyező jelzett szubjektivitás médiumának mutatkozik, szemben a fotóval, amely sokáig sikeresebben tudja leplezni önmaga médium-voltát, így alkalmasabbá válik a nyomtatott sajtóban objektivitás-effektusok létrehozására.

Ahogy a hetedik és a kilencedik művészet összehasonlításakor az előző fejezetben már esett szó róla, szintén médiatörténeti jelentősége van Christophe (Georges Colomb) 1880-as évektől megjelent képregényeinek (például *La Famille Fenouillard*, *Les Facéties du sapeur Camember*, *Vie et mésaventures du savant Cosinus*), amelyek a mozi, a képregény, a televízió és a fotóregény elbeszélő nyelveinek kialakításában meghatározó módon vesznek részt. Christophe már a kinematográf feltalálása és a sajátos mozgóképes elbeszélő nyelv kimunkálása előtt a mai néző számára azt idéző képkivágásokkal, montázzsal, ellentétes nézőpontú képekkel, közelítéssel/ távolodással, szubjektív „kamerával” dolgozik – ahogy Francis Lacassin 1971-es elemzése nyomán Claude Moliterni megállapítja (Lacassint idézi Moliterni 2005: 47).

Az előző századfordulón a bande dessinée médiumának eljövételét meghozó találkozás a nagy példányszámú nyomtatott sajtóval egyúttal az ifjúsági irodalommal való találkozás is. Bár van olyan vélemény, mely szerint ugyan elsősorban a tizenkilencedik századi gyermekkönyv és annak használata a fő előzménye a BD-kultúrának (Moliterni 2004c: 17), mégis a századelőn napilapok hétfélig mellékleteiben, majd később specializált lapokban volt jelen főként a bande dessinée. Íme néhány példa a huszadik század első feléből:

³⁰ „Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien.”

Jeudi de la jeunesse, *Le Petit Journal illustré de la jeunesse* (kiadja a *Le Petit Journal* napilap), *La Vie en culotte rouge*, *Le Petit Illustré*, *L'Épatant*, *La Semaine de Suzette*. 1934-től tömegesen jelen vannak a francia piacon az észak-amerikai sorozatok is (*Le Journal de Mickey*). Ezek ellenhatásaként megerősödnek katolikus folyóiratok, például az 1929-ben alapított *Coeurs Vaillants*: Franciaországban itt fog megjelenni majd Hergé *Tintinje*, valamint a szintén katolikus, de belga *Le Petit vingtième* (a *Le Vingtième siècle* lap mellékleteként), ahol 1929-ben Tintinnel először találkozhattak az olvasók. 1938-ban alapítanak Vallóniában egy immár közel hetven éve megjelenő képregényújságot: *Le Journal de Spirou*, amelynek „címszereplője”, Spirou válik Tintin egyik legfőbb hazai konkurensévé is a kiadványok piacán. Egészen a képregényújságok 1980-as évekbeli válságáig, noha léteztek albumok is (főként Belgiumban volt nagy jelentősége az album-hordozónak), mégis sokkal inkább folyóiratkultúra volt a bande dessinée kultúrája, mint a '90-es évektől kezdve.

Még akkor is így volt ez, amikor az 1960-as évektől megszorodtak a felnőtteknek szóló képregények, a hetvenes évektől a nyolcvanas évek első feléig tartott a felnőtteknek szóló képregényújságok nagy korszaka. 1975-től jelent meg a *Fluide Glacial* és a *Métal Hurlant*, 1978-tól az *A Suivre*, és a *Charlie mensuel* (1969-1986) is a „hosszú hetvenes évek” terméke. Ezek a felnőtt közönségnek szóló lapok egyúttal a francia-belga művészképregény számára is fontosak. A *Fluide Glacial*hoz köthető a Magyarországon is ismert Gotlib, a *Métal Hurlant* mintájára létrejött *Heavy Metal* pedig máig a művészképregény egyik meghatározó kiadványa Észak-Amerikában. (A művészképregény az Amerikai Egyesült Államokban is ebben az időszakban francia-belga hatásra formálódott). Az *A Suivre*-ben tűnt fel Gabriel Tardi, vagy a Corto Maltese-történeteiről ismert Hugo Pratt (magyarul is kiadták a *Velencei mese* című darabot 1996-ban), a *Métal Hurlant* körének rajzolója volt például a Moebius és Gir néven is publikáló Jean Giraud. Léteztek persze elsősorban gyermekeknek, kisebb tizenéveseknek szóló folyóiratok is ebben az időszakban, hiszen ez volt a *Pif Gadget* fénykora is (először 1969 és 1993 között adták ki rendszeresen, majd 2004-től, bizonyára a '80-as évek retro-hullámtól sem függetlenül ismét megjelenik, a *Pif Gadget* elődje a *Vaillant* 1945 és 1969 között). Bár az elsősorban tizenéveseknek szóló *Pilote* (1959-1974) magazinban 1959-től megjelenő *Asterix* fogadtatása (René Goscinny és Albert Uderzo alkotása) utólag a '90-es évekbeli képregény-kulturális átalakulás előzményének tekinthető, a '70-es/'80-as években egyre több jele volt a felnőttképregény/gyermekképregény, illetve a

művészképregény/tömegképregény megkettőződésének. És ezzel összefüggésben: tudományos kutatás tárgyává vált a BD.

A kilencvenes évektől kezdve viszont a francia-belga(-svájci) bande dessinée köré olyan médiakultúra szerveződik, amelynek középpontjában már a keményborítós albumok állnak. (A rajzolt regényszerű művészképregény különállási kísérleteit jól mutatják kisebb alapú, nagyobb lapszámú, puhafedelű, ugyanakkor drágább könyvei.) Az albumhordozó kitüntetésével függhet össze Töpffernek mint a képregény „feltalálójának” az újrafelfedezése is.³¹ A nagy példányszámú képregények esetében a jelentősebb folyóiratok albumkiadókhöz kötődnek és publikálási szokásaik az albumkiadásnak alárendeltek. Több száz képregénykiadó van, a folyóiratok többszörösébe kerülő albumok pedig ott vannak a könyvesboltok és a képregényboltok polcain. Negyvennégy rendszeresen megrendezett fesztivál és számos honlap is dolgozik az albumok ismertségén. (Ahogy a magyar kultúrában, úgy a francia ajkú BD esetében sem beszélhetünk arról, hogy a webcomic vagy on-line képregény jelensége – legalábbis eddig – sokat változtatott volna a nyomtatvány-, a BD-nél pedig az albumközpontúságon. Az internetes szövegek, képszövegek, hyperdokumentumok általában nem helyettesíthetik, hanem inkább körülírják a nyomtatott képregényeket, például úgy, hogy gyűjtői és/vagy rajongói közösségek szerveződnek általuk.)

Ebben a helyzetben a hagyományos folyóiratok közül, kevés kivétel egyikeként az 1938-ban alapított charleroi-i *Spirou* hetilap tudott fennmaradni, amely francia nyelvterületen a legrégebbi folyamatosan kiadott képregényújság. A vallóniai charleroi-i Dupuis kiadóhoz tartozik, és egy-egy Dupuis-album megjelenésével közel egyidőben hoz az adott albumból részleteket. Továbbá könyvesboltokban forgalmazott vastag albumokban rendszeresen újra megjelenteti a lap fél évvel azelőtt kiadott számait (nyolc lapszámot egybefűzve).

³¹ Mindenképpen meg kell itt említeni Thierry Groensteen és Benoît Peeters nevét. Ők voltak azok, akik egy hosszú és alapos bevezető tanulmány kíséretében közreadták Rodolphe Töpffer elméleti írásait *L'invention de la bande dessinée*, azaz *A képregény feltalálása* címmel. A szerzőpáros Töpffert nemcsak a képregény feltalálójának, de egyben első teoretikusának is tartja (Groensteen & Peeters 1994).

2.2. Titeuf és BD-történet

Újabb nagy példányszámú lap alapítása is egy albumsorozat sikeréhez volt köthető. A Glénat kiadó *Tchô* magazinjának „nulladik” száma a hetedik *Titeuf*-album 1998-as eredeti kiadásához mellékelve került forgalomba. Nemcsak e havonta megjelenő folyóiratnak, hanem túlzás nélkül állítható, hogy a francia-belga(-svájci) bande dessinée 1990-es évekbeli megújulásának is emblematicus figurája Titeuf, az azonos című album-sorozat főszereplője. A genfi rajzoló, Philippe Chapis, azaz Zep albumjainak címszereplője először egy svájci fanzinban bukkant föl 1992-ben, majd az akkorra már az egyik legjelentősebb francia kiadványává vált, dél-francia fanzinból kinőtt Glénat jószemű szerkesztője úgy gondolta, megérnek Zep történetei egy önálló albumot is. Az 1993-ban még csupán néhány ezer példányban kiadott első kötet egyesített több olyan jellemvonást is, amely alapján biztos üzleti kudarcot lehetett jósolni: egy fekete-fehér album, amely gyermekeknek is szólna, ugyanakkor az idézett szociolektusok egy része miatt lehetséges, hogy a szülők nem fogják megvásárolni gyermeküknek, és a mikrotörténetek ráadásul még egy, a nagyközönség előtt ismeretlen rajzóval kapcsolatos önéletrajzi vonatkozásokat is tartalmaznak. Mindezek után nem meglepő, hogy a „*Titeuf*-mániának” (bővebben szól erről a *Lire* magazin 2003. áprilisi összeállítása) is nevezett kulturális jelenség nem egyik napról a másikra alakult ki. Fokozatosan növvő népszerűség, először franciaajkú Svájcban, majd az egész francia nyelvterületen és a fordítások révén azon túl is. Ez esetben a magas színvonalú alkotóművészi és a szintén nagyon komoly marketingmunka egyaránt elismerést szült: idővel jöttek az üzleti sikerek és a képregényes szakma megbecsülése.

Már most a BD egyik legnagyobb sikertörténete a *Titeuf*-é. A 2002-es kilencedik albumból az első nyomáskor is közel másfél millió darabot adtak ki, a következő albumból pedig kétfélmilliót. Zep ezzel párhuzamosan szokatlanul fiatalon kapott meg művészképregényes díjakat (2004-ben például az Angoulême-i Nagydíjat) és egyéb elismeréseket. Például egy olyan portré-antológiát *Titeuf*-ról, amelyet a művészképregény elismert alkotói (mások mellett Bilal, Gotlib, Moebius, Tardi, Tirabosco...) készítettek a genfi rajzoló tiszteletére. Ennek a gyűjteménynek a sokféle *Titeuf*-rajza (a dolgozat korábbi részében említett argentin *Tintin*-összeállításhoz hasonlóan) jól érzékelteti a BD és a

karikatúra médiumainak tulajdonított egyik fő sajátosságot, a hangsúlyozott viszonyszerűséget vagy jelzett szubjektivitást, amely abból fakadhat, hogy a rajzoló kézmozdulatainak grafikus nyomait látjuk a médiaszövegekben.

Zep albumjainak fogadtatása nemcsak a művész- és tömegképregény, hanem a gyermek- és felnőttképregény szembeállítást is elbizonytalanítja. Ez összefügg a BD-történeti kontextussal is: a csak felnőttekre vagy gyermekekre specializálódott folyóiratok relatív háttérbe szorulásával párhuzamosan népszerűvé válnak a 1990-es évek eleje-közepétől olyan album-sorozatok, amelyek, reflektálva az elektronikus kultúra azon állapotára, melyben a felnőttek és gyermekek elvileg kevésbé különböző információkhoz és tapasztalatokhoz juthatnak, mint korábban (Meyrowitz 2003), egyszerre tudnak megszólítani eltérő korosztályokat. A legelterjedtebb ilyen képregény-típus a főszereplőjére utalva „kölyök-képregénynek” nevezhető műfaj megújításával jött létre. Olyan képregények, melyek középpontjában egy kisfiú kalandjai állnak, voltak a '80-as évek vége előtt is. Például az ötvenes évek végén indult sorozat, a *Boule et Bill* (rajzoló: Roba) egyoldalas gegjeivel a későbbi kölyökképregények egyik előzményének tekinthető, de az észak-amerikai képregény egyik legnagyobb klasszikusa, Winsor McCay: *Kis Némó Álomországbanja* is olyan, egy oldalon elmesélt és az oldal utolsó kockájára kihegyezett történetekből áll, amelyek főszereplője egy kisfiú – az ő álmotázásaival ismerkedhetünk meg. Ma a „kölyök-képregény” műfajába tartozó bande dessinée-k főszereplője általában egy 7-12 éves forma kisfiú, további jellegzetes szereplői az ilyen képregény-történeteknek a szülők, barátok, osztálytársak, tanárok. Gyakran visszatérő helyszín az iskola, különösen az osztályterem és az iskolaudvar, az utca, az uszoda vagy a szabadtéri fürdő, a különböző boltok, az otthon nappalija és a gyerekszoba – azok a helyszínek tehát, ahol egy 7-12 éves kisfiú többnyire a mindennapjait tölti. Mindamellet, hogy jelenleg az egyik legsikeresebb bande dessinée-műfajról van szó (az új kiadások első megjelenéseit nézve a legnagyobb példányszámúak jelentős része ebbe a műfajba tartozik), fontossága abban is megmutatkozik, hogy a kölyökképregények és használatuk nyomán francia nyelvterületen elbizonytalanodott a gyermek- és a felnőttképregény 1960-as, 1970-es és nagyrészt az 1980-as évekre is jellemző megkülönböztetése. Ez az elbizonytalanodás összefüggésben van a kölyök-képregények szexualitás- és erőszaktematizációival is.

A belga Midam *Kid Paddle*-je 1993-tól tematikusan is idézi az elektronikus kultúra fogyasztási szokásait. Nincs ebben egyedül a kortárs BD-k között: például a *Kapcsolgatók – Les Zappeurs* – című sorozat fő témája is ez. Közös a két képregénysorozatban az is, hogy a karikatúra hagyománya által meghatározott humoros bande dessinée eljárásaival nemcsak az erőszakos cselekedeteket tematizáló médiaműfajokat helyezik ironikus, parodisztikus távlatba - a *Kid Paddle* esetében ilyenek például a címszereplő által kedvelt videojátékok, akció- és horrorfilmek - hanem e képregények reflexív játékoságukkal a befogadót az elektronikus kultúrával kapcsolatos morális pánikhelyzetektől (Császi 2003) való távolságtartásra is készítetik. A *Kid Paddle* ezt teszi például azokkal a rövid, általában többféle értelemben is „csattanóval” végződő betéttörténetekkel, amelyek visszatérő főszereplője a címszereplő videojátékbeli énje. 1987-ben indult a szintén belga *Petit Spirou* (Tome & Janry alkotása), amely az egyik legismertebb belga képregényfigurának, Spirounak a gyermekkorát hozza létre. Ebben az írásbeliség által meghatározott korba helyezett gyermeki világban a szexualitással kapcsolatos tapasztalatokhoz való hozzáférés gyakori tematizálása ugyanakkor az elektronikus kultúra állapotát idézi. Különösen feltűnő ez azért, mert a fél évszázaddal korábban, akkori ifjú olvasók számára megalkotott felnőtt Spirou figuráját, szemben konstruált gyermekkori énjével, egyáltalán nem érdekli a szexualitás.

Az újfajta kölyökképregénynek a talán legsokrétűbb alkotása a *Titeuf*-sorozat, amelyet ugyan genfi rajzoló készít, de a fentebb említett két kölyökképregényhez hasonlóan az egész francia nyelvterületen ismert. Titeuf egy nagyjából nyolc-tízévesként azonosítható kisfiú, munkanélküli apával, (talán) háztartásbeli anyával, bömbölő és minden játékot tönkretevő húgocskával, szerelemmel és barátokkal, az iskolaudvarhoz és általában az élet dolgaihoz köthető szorongásokkal és örömeikkel. Jellegzetes, égnek álló hajtincset viselő, tojásfejű figura (innen jön a neve is). „Antihős” karikatúrisztikus környezetben. A *Titeuf*-történetek kisiskolás címszereplője nemcsak a szexualitással kapcsolatos, hanem többek között a háború, a rák, az AIDS, a halál és a gyász, az időskorral járó problémák, a munkanélküliség vagy az autógyújtogató külvárosi fiatalok rosszkedvével való szembesülés tapasztalatát is kénytelen gyermeki világába integrálni. Ezt olyan, értelmet adó félrehallásokkal tudja megtenni, amelyek nem egyszer csak rá jellemző nyelvhasználathoz, vagy az addig ismeretlen kifejezések szó szerint vett értelmének vizuális lefordításához vezetnek. Az egyoldalú gag műfaja (amelyet Zep önértelmezése szerint a charleroi-i Spirou-hagyomány komikus

vonulatából hoz – Bosser & Canal 2000: 17) lehetővé teszi, hogy a megtapasztalások és félrehallások, a meglesések (amelyekre utalnak gyakran az album-borítók is) és szocializáló félreértések poénosak legyenek, nem egyszer épp a záró poén által legyenek hangsúlyozva. Az apró történetekből építkező gyűjtemény kedvez a tematikai sokszínűségnek is. (Az egyetlen hosszabb elbeszélést tartalmazó tizedik albumot kivéve ilyen gyűjteményes kötetekről van szó.)

A kölyökképregény megújítása Zepnél együtt jár az ismeretterjesztő-didaktikus kommunikációs helyzetektől való ironikus távolságtartással is. Pontosabban: a Titeuf-képszövegek állíthatóak ugyan nem egyszer ismeretterjesztő kommunikációs helyzetbe, de alkalmasnak tűnnek az ismeretterjesztéshez való parodisztikus viszony artikulálására is. Az elsőre példa a *Guide du zizi sexuel* című szexuális „felvilágosító”-ismeretterjesztő könyv, amely a gyermekirodalomban korábban szokatlan jellegű szexualitás-tematizáció miatt dolgozhat éppen Titeuf-idézetekkel (Hélène Bruller és Zep 2001-es közös munkája, szintén a Glénat kiadásában). A *Guide du zizi sexuel* esetében az egyik paratextus, a kiadói katalógus bemutatása is egyszerre „játékos és nevelő” („ludique et pédagogique”) kézikönyvet ígér, amely 9-13 éves gyerekeknek szól. Az ismeretterjesztés-paródia szemléletes példája pedig az első album egyik egypanelos oldala (**7. ábra**), amely az osztálytermet mutatja, ahol a tanító éppen „szexuális nevelés” témájú órát tart, míg a diákok szexuális nézeteket nézegetnek a hátsó padban.

Akár a *Kid Paddle*-t, akár a *Petit Spirou*t, akár a *Titeuf*-ot nézzük, joggal vetődhet fel a kérdés, hogy ezekben a sok százezer példányban megjelenő kölyök-képregényekben a médiafogyasztás, különösen az erőszakos és szexuális médiatartalmakhoz való gyermeki hozzáférés hogyan jelenik meg. Azt mondhatjuk, hogy nem egyszer találkozunk a címszereplő médiafogyasztására, médiakultúrába helyezettségére és a médiahatás és -befogadás működésére tett utalásokkal. A régebbi korszakba helyezett Petit Spirou ugyan inkább csak a nyomtatott sajtóval találkozik, ám szexualitással kapcsolatos élményeinek bemutatása elképzelhetetlen annak a kornak a gyermekirodalmában, amikor e történetek feltételezhetően játszódnak. *Kid Paddle* leggyakrabban videojátékokkal él, bár videokamerával ő maga is készít akció-horrorokat. Titeuf médiafogyasztása a legváltozatosabb: különböző televíziós műsorokkal, nyomtatott sajtóval (főként képregények

és férfimagazinok), számítógéppel és plakátokkal is találkozunk. A médiahatás és -befogadás színre vitele is ebben a képregényben a leggyakoribb. Titeufre hat a média, de kreatív médiahasználat jellemzi: többnyire félreértve integrálja a mediatizált tapasztalatokat gyermeki világképebe, akár szexuális, akár erőszakos tartalmakról van szó, és ennek megfelelően cselekszik (például egy háborús film hatására átalakítja játékkatonáit kertészekké). A *Kid Paddle* albumborítói fegyverek és szörnyek karikatúrisztikus reprezentációival, valamint a videojátékok felidézésével, a *Petit Spirou*- és *Titeuf*-borítók a szexuális tapasztalatszerzésre tett utalásokkal alakítják a „kölyökképregény” megváltozott műfajának ígérését. (Az albumborító a francia-belga képregény esetében kitüntetett paratextus azzal összefüggésben, hogy a bande dessinée inkább könyvműfaj mint sajtóműfaj, és kultúrája albumközpontú. Manapság a legtöbb képregény az úgynevezett albumformátumban jelenik meg, amely keményborítós, viszonylag nagyalapú, többnyire 48 vagy 64 oldalas. Ha eltekintünk a folyóiratok előközléseitől, a képregényből az albumborítóval találkozunk először a potenciális olvasó a képregény- és könyvesboltok kirakatai előtt vagy a bevásárlóközpontok polcainál. A borítók fontosságát jelzi, hogy a rajzolók általában több lehetséges variációt is készítenek egy adott albumhoz, és a kiadó részéről is alaposan meggondolják, melyik lenne a megfelelő.) Az erőszak-tematizáció mikéntje a *Kid Paddle* esetében egyszerre jelenti az elektronikus kultúra erőszakosnak tartott médiaműfajainak és – a játékossága révén – morális pánikhelyzeteknek ironikus távlatba helyezését, úgy a *Petit Spirou*hoz hasonlóan a szexualitást gyakran tematizáló *Titeuf* egyszerre vált alkalmassá szexuális tárgyú ismeretterjesztésre és annak parodizálására is.

A média- és kultúraközi fordításokban *Titeuf* is változik. A kínai fordítás a felnőttek szórakoztatására készült, szemben *Titeuf* „megregényesített” változatával, amely az Hachette kiadó „Bibliothèque Rose” sorozatában egyértelműen gyermekirodalomként jelenik meg (ugyan csak kilenc éves kortól ajánlva). A (francia) TV-sorozatban az iskolaudvar nyelve már visszafogottabb (érdekes lehetne megnézni ebből a szempontból *Titeuf* színházi adaptációját, merthogy van ilyen is!), a görög fordítás első albuma a szexuális tematika szempontjából (az elsőhöz, másodikhoz vagy ötödikhez képest) jóval visszafogottabb hatodik albumborítót vette át. Magyar nyelvű kötet nincs még. Képregény-kulturális különbségekről is árulkodhat, hogy a nálunk egyértelműen gyermekműfajként kezelt kölyökképregények megújított változatából nem *Titeuf*, hanem inkább *Cédric* (Cauvin & Laudec sorozata, 1987-től), azaz magyarul

Marci albumjait tartották megjelenésre érdeemesnek, amelyek humora a szülőket minden bizonnyal jóval kevésbé feszélyezi. (Még akkor is így van ez, ha egyébként izgalmas intertextusként Cédricnek, így Marcinak is Titeuf-plakát van a hálósobájában.)

A közelmúlt médiatörténete és a bande dessinée témakörben is hálás dolog a *Titeuf*-ról írni, hiszen itt a kölyök-, de akár ismeretterjesztő képregény műfajainak megújítása található egy új típusú, fanzinból kinőtt, de éppen a folyóiratkultúra gyengülésének és az albumközpontúság elhatalmasodásának időszakában megerősödött kiadóval úgy, hogy a figyelmes olvasó számára lehetetlenné teszi mind a gyermek-/felnőtt-, mind a művész-/"tömeg-", mind az ismeretterjesztő-didaktikus-/akár az ismeretterjesztés szempontjából is parodisztikus képregény kategóriáihoz való egyértelmű hozzárendelését. Elképzelhető lenne az is, hogy ne itt, hanem a médium genfinek (vagy Genf környékinek) nevezhető kulturális változata kapcsán essék szó a *Titeuf*-ról és alkotójáról. Ez a képregény valóban abból a polemikus, popularizáló, gyakran didaktikus művészetből nő ki, amely ezt a változatot, különösen a képregényplakátokat és -táblákat, amelyeket Zep is igazi genfi rajzolóként készített, dominánsan jellemzi.³² Viszont: francia kiadó nemzetközi terjesztése nyomán lett szélesebb és művészképregényes körökben is igazán sikeres a *Titeuf*, ám belga képregény-kulturális vonatkozásai is vannak (a kölyökképregény műfaja, a charleroi-i iskola hatása).

³² Zep neve ugyan valószínűleg a Led Zeppelin rockzenekar nevéből ered (Bossler & Canal 2000: 5), de a franciaországi franciák számára a hátrányos helyzetű térségek iskoláinak speciális oktatásügyi programjait is idézi: Zep, azaz „zone d'éducation prioritaire” („elsőbbségi nevelési térség”).

2.3. A BD a belgiumi francianyelvű közösségben (jelenleg Vallónia és Brüsszel)

Mindeddig a bande dessinée-ről többnyire mint a médium viszonylag egységes kulturális változatáról esett szó, pedig francia nyelvterületen belül is azonosíthatóak eltérő változatok. A BD-történet szempontjából most különösen meghatározónak látszó franciaajkú belga és svájci kultúra is komoly különbségeket mutat. Egy mondatban összefoglalva: az egész világon valószínűleg Belgiumban intézményesült a legerősebben és legszerteágazóbban a képregény, míg franciaajkú Svájcban éppen egy belga típusú intézményrendszer hiánya évtizedekig inkább a képregény-plakát (affiche BD) médiumának fejlődését ösztönözte.

Sokféle körülmény közrejátszott a belga BD-intézményrendszer sikerében. Az egyik a fejlett nyomdaipari háttér, és az, hogy nagy nyomdaipari vállalkozások biztosították a tömegtermelést. Az egy-egy nagy kiadó élén álló Robert-Louis Casterman, Charles Dupuis és Raymond Leblanc kezdeményezésére rendszeressé vált az albumkiadás, amelynek jelentősége fél évszázad múltán még szembetűnőbb, mert lehetővé tette a kulturális örökségnek tekintett képregények konzerválását és hagyományozását is. Hiába voltak a világ számos pontján kiváló képregények, ha nem tartották őket érdemesnek arra, hogy kötetben is megjelenjenek, általában rosszabbak lettek az esélyeik arra, hogy tartósan megmaradjanak egy közösség emlékezetében.

A másik fontos összetevő gyaníthatóan a katolikus egyház és a katolikus értelmiség támogatása. A múlt század első felében rövid idő alatt Európában is népszerűvé vált észak-amerikai comics-ra adott helyi válaszként is érték a belga képregény harmincas évekbeli fellendülését, amely jelentős részben a katolikus sajtóban kapott helyet. A talán legismertebb belga képregény, Hergé *Tintin*jének első kiadója 1929-ben például az a katolikus pap volt, aki a *Vingtième siècle* nevű brüsszeli napilap igazgatójaként közölte a csütörtöki, fiataloknak szóló mellékletben. Norbert Wallez abbéről van szó, akinek az ötletét végül a rajzoló Georges Rémi, azaz Hergé valósította meg, amikor az első Tintin-képregényt, a *Tintin aux pays des soviets* (*Tintin a szovjetek országában*) címűt megalkotta. (Tintin egyébként Franciaországban is először egy, a katolikus ifjúságnak szánt képregényújságban jelent meg.)

Nyilván ezeken kívül több más tényező összjátéka és számos kiváló rajzoló munkája

kellett ahhoz, hogy a BD Belgiumban a közösségi kultúra(k) és identitás(ok) meghatározó alakítójává váljon. Mint ahogy korábban utaltam rá, nem elhanyagolható például az sem, hogy a belgiumi francia nyelvű iskolákban tanított elitirodalom a 70-es évekig nagyrészt nem a saját nemzeti közösség, hanem a francia nemzet irodalma. A belga magas irodalom egyenjogúsítása az iskolákban szinte egyszerre zajlik a parairodaloméval, például a sajátnak tekintett BD-ével. (Bővebben szól erről Lits 2001: 60-67).

Manapság a fontosnak tartott alkotók munkássága tudományos kutatások, különféle kultuszteremtő aktusok és a múzeumot is magába foglaló *Belga Képregény Központ (Centre belge de la Bande dessinée - CBBB)* intézménye által is a közösségi emlékezet része. Széles körben megemlékeznek az évfordulókról: számon tartják az elismertebb rajzolók születését és halálát, a képregényszereplők első megjelenését, akiknek a tiszteletére akár szobrokat is állítanak. Gyakori, hogy egy-egy napilap emlékezik meg valamely évfordulóról: van úgy, hogy a fotókat is aznap az adott képregényből vett idézetekkel helyettesítik. A bande dessinée „nemzeti klasszikusainak” egy részét (pl. Hergé, Franquin, Jacobs, Greg, Peyo, Roba) egyúttal a belgiumi francia ajkú közösség és a vallon régió is elsősorban saját alkotójának tekintti, amelynek hivatalos folyóirata is rendszeresen közöl írásokat képregényrajzolókról. E lap egyik cikke szerint (amely egyébként határozottan ki is jelöl egy közösségi kánont) az említett rajzolók „a bande dessinée-t nemzetközileg elismert művészetté tették, Vallóniai-Brüsszeli Közösségünket pedig a figyelem középpontjába helyezték.”³³ (Leclercq 2004: 7)

A BD Belgiumban különösen kiterjedt tudományos kutatás tárgya is. Például a korábban említett irodalom- és kultúratudós Baetens (aki ugyan a Leuveni Katolikus Egyetem németalföldi nyelvű részén tanít Flandriában, de gyakran ír franciául a franciaajkú belga képregényről), a médiatudós Philippe Marion és a képregényszakíró Thierry Groensteen is belgák. Az irodalom- és médiatudományos vizsgálatok gyakran a francia nyelvű tudományosságban hagyományosan jó pozícióban lévő szemiológia különböző transzformációi által meghatározottak. A tudományos folyóiratokban megtalálhatóak az akár a vonalak szintjéig lemenő aprólékos elemzések is, az egyetemi oktatást pedig összefoglalások, kézikönyvek segítik.

³³ „(...) qui ont fait de la bande dessinée un art reconnu internationalement et de notre Communauté Wallonie-Bruxelles le centre de toutes les attentions.”

A francia nyelvű belga BD két nagy hatású iskoláját szokás említeni: a brüsszeli és a charleroi-i iskolát. Két képregényszereplővel jelzik sokszor e két iskolát, akikről lapot is neveztek el: *Tintin* és *Spirou*. A brüsszeli iskolát az ún. *ligne claire*-technika jellemzi. „Világos vonalvezetés”, határozott körvonalak, kevés színvariáció és a szögleteshez közelítő szó buborékok (amelyek ebben az esetben talán nem is nevezhetők szó buboréknak) jellemzik ezt a stílust, amelynek több alfaja létezik, sokaknál az árnyékok hiánya is jellemző. A charleroi-i iskolánál ezzel szemben feltűnő a több, apró vonalból születő rajz, a több színárnyalat, az árnyék és (a párbeszédet tekintve) a lekerekített szó buborékok.

A belga főváros és a képregények gyakran egymást idézik (számos ilyen példát gyűjtött össze Vandorselaer 2004). Nemcsak arról van szó, hogy brüsszeli utcák, épületek ismerhetőek fel a rajzokon, hanem arról is, hogy a város épületei a képregény-falfestménynek nevezhető médium által ismertebb *bande dessinée*-ket idéznek. Építészet és képregény összjátékára nemcsak a Belga Képregény Központ Victor Horta által tervezett szecessziós épülete példa, hanem például Benoît Peeters és az egyébként építészcsaládból származó François Schuiten *bande dessinée*-ben megalkotott képregénye és azonos elnevezésű alternatív városkonstrukciója, *Brüsel* is, amely a *Rejtett városok (Les Cités Obscures)* általuk létrehozott mitológiájához tartozik. Peeters és Schuiten ál-dokumentumfilmmel és áltudományosnak ható előadásokkal érvel amellett, hogy Brüsel áll a mai Brüsszel urbanisztikai káoszának háttérében. E mitológia szerint Brüsszel vezetői és építészei egy titkos szekta tagjaiként ismertek átjárót a Rejtett Városok világába, és Brüsel mintájára alkották meg a belga főváros mai képét (bővebben szól erről magyarul Tóth 1997).

Ugyan a belga, a franciaajkú belga, a vallóniai és brüsszeli identitás alakításában kétségkívül nagy szerepe volt nem egy francia ajkú belga képregényrajzoló életművének, nem függetlenül a fentebb már idézett, Marc Lits által említett (Lits 2001: 60-67) kánonalakító törekvésektől, az irodalomként értett vallóniai és brüsszeli belga képregény helyzetének ellentmondásosságára ugyanakkor rávilágít Jan Baetens Hergé-monográfiájának (*Hergé écrivain*) zárófejezete (Baetens 2006: 179-195), amely az *Hergé ou comment peut-on être un écrivain belge?* (azaz *Hergé avagy hogyan legyünk belga írók?*) beszédes címet viseli. Ebben felhívja a figyelmet többek között arra, hogy Belgium ugyan 1830 óta létezik, nem igaz ez azonban a belga irodalomra. Szerinte egészen 1982-ig, Marc Quaghebeur kézikönyvének, a

Francia nyelvű belga irodalom ábécéjének (L'Alphabet des Lettres belges de langue française) a megjelenéséig kellett várni a belga irodalom megszületésére (Quaghebeurt hivatkozva Baetens 2006: 180). A „belgaságnak” fordítható „belgitude” (Baetens 2006), vagy a francia ajkú „belgaságra” éppen az irodalom kapcsán utaló „belgité” (Campagnoli 1994) problémái Hergé *Tintinje* kapcsán fokozottan is felvetődnek. Jan Baetens szerint ebből a szempontból a franciaajkú belga képregény a '70-es- '80-as évekig – köztük Hergé alkotásai is – általában tagadhatatlanul a franciaajkú belga irodalom számos jellemvonását mutatják. Teszik ezt a közösségi kultúra és identitás több vonatkozásában: nyelv, történelem, tér. A *Tintin*-albumok visszatérő szereplői valóban nem a francia (vagy más) nyelvek belgiumi területi változatain beszélgetnek. (A saját idegenné transzformálódásának azért izgalmas példái azok a képzelt nyelvek, a dél-kelet-európai szildáv és az indián arumbaya, amelyek – immár a nyelvi standardizálás folyamatainak távlatából nézve úgy mondhatjuk, hogy – a „francia” és a „németalföldi” nyelvből egyaránt részesülő marolles-i nyelvváltozatból, a Brüsszel külvárosaiban hajdanán beszélt „francia-flamandból” vezethetők le.) A belgiumi frankofón képregény nagy klasszikusainak időszakát a belga történelmi és társadalmi témákra tett explicit utalások hiánya is jellemzi (Baetens 2006: 184-185). A két legnagyobb képregényrajzoló iskola, a brüsszeli és a charleroi-i egy-egy közismert klasszikusának, a *Tintin*nek és a *Gaston Lagaffe*-nek a példáján igyekszik Baetens bemutatni a sorozatok első darabjaiban még néhol fellelhető belga kulturális-tematikus utalások eltűnését, „a belga kontextus eléggé radikális hiányát”, amelyet oly módon helyez értelmező keretbe, hogy közben ő is felhívja a figyelmet a para- és a nem parairrodalmi folyamatok együtt-szemlélésének szükségességére:

„Hogy ennyire könnyű volt Tintinnek, Lagaffe-nak és a többieknek elfelejteniük belga eredetüket, az azért is van, mert ez a feledés önmaga is tipikus belga viselkedésmód. Önelutasítás és idegen minták elsajátítása, úgy tűnik, nem okoz a belga szerzőknek – és mellesleg az olvasóiknak sem – különösebb identitás-problémákat. Ebből a szempontból a parairrodalom és az irodalom közötti konvergencia több mint valós, legalábbis a háború utáni időszak termésében, melyet általában a belga képregény aranykorának tartanak.”³⁴ (Baetens

³⁴ „S'il a été tellement facile à Tintin, à Lagaffe et à tant d'autres d'oublier leurs origines belges, c'est aussi parce que cet oubli est lui-même un tropisme typiquement belge. Refus de soi et réappropriation de modèles

2.4. „Genfi” példa az identitás-alakulásra: képregény-plakátok

Annak ellenére, hogy a bande dessinée születése Genfben kezdődött, francia nyelvű Svájcban sokáig közel sincs olyan önálló, kiterjedt intézményrendszer, mint amilyen Belgiumban kialakult. Viszont: a közvetlen demokráciát működtető gyakori népszavazásokat megelőző kampányok plakát-igénye a képregényplakát (affiche BD) fejlődését ösztönözte. Noha találhatunk nem egy példát máshol is képregény-plakátra (az egyik legnagyobb amerikai képregényrajzoló, Winsor McCay is készített olyan képregény-plakátot, amely Benito Mussolinit népszerűsítette az Amerikai Egyesült Államokban), a sajátjának tartott médium megkülönböztetett figyelmet kap a genfi média- és kultúraalakítóktól (Vö. Boesch 1996; Herbez 1991). A legtöbbet említett rajzoló Emmanuel Excoffier, azaz Exem, aki a *ligne claire* grafikai stílus különböző típusainak alapos ismerőjeként nemcsak képregényplakátjairól, hanem a belga klasszikusokat parodizáló műveiről is ismert.

Képregényplakátról (affiche BD) írnak akkor is, amikor az albumokhoz és az albumokban szereplő figurákhoz kapcsolódó plakátokról van szó, amelyek egy részét képregényboltokban lehet magánhasználatra megvásárolni, vagy akkor is, amikor az újonnan megjelenő albumok reklámozására használnak plakátot (például a borítót idézve). Ilyenek léteznek persze Svájcön kívül is.

A képregényplakát, ahogy itt lesz róla szó, a kilencedik művészetnek is nevezett képregény-médium egy francia svájcinak, pontosabban genfinek vagy még pontosabban genfinek és Genf környékinek (pl. Carouge, Versoix) tartott kulturális változata (más városokban is genfi rajzolókat kértek föl), de akár olyan önálló médiumnak is tekinthető, amely a képregény és a plakát találkozásából született. Mondhatjuk így is: a BD franciaajkú svájci változata esetében tehát a mediaticus szétterjedés a plakát és újabban, ehhez szorosan kötődve a közlekedési-információs tábla médiumaival való találkozásban alakult.

étrangers ne semblent pas poser aux créateurs belges, ni du reste à leurs lecteurs, de grands problèmes d'identité. De ce point de vue, les convergences entre paralittérature et littérature sont plus que réelles, du moins dans la production de l'après-guerre que l'on associe généralement à l'âge d'or de la bande dessinée belge.”

Nincs pontos meghatározása a képregényplakátnak. Általánosságban mondhatjuk azt, hogy ikonotextusról van szó: Michael Nerlich kezdeményezéseként terjedt el az ikonotextus szó használata olyan, szemiológiai értelemben véve kevert, de egységet alkotó üzenetek jelölésére, amelyekben a nyelvészeti értelemben vett szöveg(ek) és a kép(ek) nem illusztratív, hanem dialogikus viszonyban állnak egymással (Nehrich 1990: 268). A képregényplakát ikonotextusként való vizsgálatára biztathat az is, hogy a magas művészeti alkotások tapasztalata nyomán megalkotott fogalmat áttemelve Gilles Lugin is nem egyszer az írott sajtó azon hirdetés-ikonotextusait (*iconotexte publicitaire*) vizsgálja, amelyek egyúttal plakátként is megjelennek (Lugin 2006).

Azonban ikonotextus sokféle van. A plakátok nagy része is ilyen, esetükben általában olyan ikonotextusokról van szó, amelyek a társadalmi kommunikációban elsődlegesen köztérre szántak, ha magánterületen is vannak, köztér felé fordulnak. Ez igaz a genfi képregényplakátokra is. Nincs pontos meghatározás, legfeljebb annyi mondható, hogy többnyire képregényplakátnak szokás nevezni azt a plakátot, amely a rajzolt irodalmiság jegyeit viseli magán: pl. „rajzolt betűkből és írott kép(ek)ből” áll; hajlama van a narrativitásra (ikonikus narráció), és különösen: a párhuzamos, vagy egymás után következő történések „egyszerre” mutatása és valamely képregényművészeti stílus (többnyire a *ligne claire*) idézése jellemzi. Mindehhez persze kell az a kulturális feltételezettség, hogy a befogadó felismerje ezeket a jegyeket, azaz, hogy képregényplakátként tekintsen egy médiaszövegre. Ráadásul karikatúra, képregény és képregényplakát között nincs éles, világos határvonal (olcsó poénnal: *ligne claire*).

Ami viszont van: egy olyan figyelemreméltó és ma is élő médiakulturális hagyomány, amely önmagát Genfhez köti. Annak ellenére, hogy a *bande dessinée*, azaz a képregény vagy rajzolt irodalom francia ajkú változatának születése Genfben kezdődött (a francia nyelvű szakirodalomban Rodolphe Töpffer tizenkilencedik századi munkáihoz kötik a képregény „feltalálását”), francia nyelvű Svájcban sokáig közel sincs olyan önálló, kiterjedt intézményrendszer, mint amilyen mondjuk Belgiumban kialakult. Ugyanakkor (jelentős részben belga képregényművészeti hatást mutatva) létrejön és virágzik a képregény-plakát.

Korszakküszöbként is tekintenek Exem egyik képregény-plakátjának 1988. szeptemberi megjelenésére a genfi falakon (Herbez 1996: 8; 2005: 47-50). A hatvanas évek végétől

fellendülőben lévő, ám inkább a nem hivatalos, „vad” plakátolásban alkalmazott típus elismertségét, a képregényplakát intézményesülését is jelezte a hivatalos formátumra váltás (Exemnek is ez volt az első ilyen, nagyformátumú alkotása), és az, hogy valószínűleg először Genf történetében, egy képregényplakát meghatározó módon alakította egy népszavazás végkimenetelét. A Genfi-tóba épült paquis-i fürdő „lerombolását” (újat akartak építeni helyette) végül a népszavazás eredménye megakadályozta (17 000 szavazat 7000 ellenében), annak ellenére, hogy szinte minden politikai párt a „rombolás” mellett érvelt (kivéve a baloldali zöldek és a centrista keresztyéndemokraták). A már-már mitizáló korszakküszöb-kijelölést elősegíti az is e közvetlen demokratikus hagyományaira büszke kultúrában, hogy egy, kampányhangulatot képregényplakáttal teremteni képes civil mozgalom a pártok (nagy része) ellenében népszavazással győz.

A plakátrajon (**17. ábra**) egy, a vízből kinyúló polip rombol egy olyan építményt, amely a genfiiek számára felismerhetően a paquis-i fürdő. A fürdőre utal a felirat is: „Nem a paquis-i fürdő lerombolására.” A polip a múlt század első felének politikai plakát-ikonográfiáját idézi: ekkor szokásos volt politikai erőket szörnyekként megszemélyesíteni, terpeszkedésüket, sokfelé elérő hatalmukat polipkarokkal ábrázolni. A polip másfél évvel később is megjelenik a genfi falakon (**18. ábra**): ezúttal a Wilson-palota (volt ENSZ-épület) hotellé alakítása elleni plakáton, évekkel később pedig a lakásbérlők áldatlan helyzetére tett utalásként (**19. ábra**). Az utóbbi két esetben az egyébként személytelen tőke megszemélyesítéseként (hasonló eljárás eredménye egy helyen a patkány – **20. ábra**, máshol a zombi is – **21. ábra**). Ettől enyhe elmozdulást jelez az a plakát, ahol a polip karjaira rajzolt szavak az élet különböző nehézségeire utalnak (**22. ábra**). Exemnél a polip legutóbbi megjelenése szakít a fojtogató-romboló szörnyként való ábrázolással (**23. ábra**), így akár a korábbi Exem-polipok önironikus kifordításaként is érthető, ugyanakkor ez a leginkább képregényszerű plakát: több történés egyszerre mutatása a polip karjai segítségével. A polip ez esetben annak a társadalmi(-állami) háttérnek a megszemélyesítője, aki az időseket gondozó intézményeket fenntartja, egyértelműen pozitív figura.

Visszatérve a korszakküszöböt jelentő plakátra: a felirat betűtípusa az 1930-as évekre utal. Ez utóbbi Noël Fontanet, az egyik legjelentősebb genfi plakátrajzoló és politikai karikaturista munkáit idézi, aki ismert volt antikommunizmusáról és a korabeli szocialista

párti vezetőt élesen karikírozó (pl. patás ördöggént ábrázoló) műveiről. Nem véletlenek ezek az utalások: azt a korszakot idézik, amikor a ma a város szívében található fürdőt építették. Ezek az évek ugyanakkor éles politikai polémia időszakát is jelentik.

Genfben a politikai plakátokat tekintve újítások és jelentős teljesítmények ebben az időszakban inkább a jobboldalon voltak. Exem esetében egyébként is a második világháború előtti időszak nagyra tartott, vállalt, és gyakran megidézett plakát-, karikatúra- és képregényművészeti alkotói jobboldalinak számítanak: ilyen Noël Fontanet-n kívül a fentebb már említett Winsor McCay, aki egy „jobboldali szocializmus” híve volt vagy a *ligne claire* stílus legismertebb képviselője, többek szerint alapítója, Georges Rémi, azaz Hergé (az első Tintin-album is erősen anti-kommunista: *Tintin a szovjetek országában*). A művésznév alkotása is Exem esetében Hergé-i mintát követ.

Ehhez képest a genfi képregényplakát, noha még szélsőjobboldali példát is lehetne hozni, inkább a baloldalon formálódott. Kezdetben, a „vad” plakátolás időszakában a ’68-as baloldali mozgalmakhoz kötődött (ma is pl. a házfoglaló mozgalmaknak vannak ilyen plakátjai, és a „vad” plakátolás elleni rendelet támogatói a jobboldali pártok), és a baloldali pártok voltak először nyitottak erre a plakát-típusra. Exem politikai plakátjai is a baloldal vagy a civil társadalom intézményei, mozgalmi számára készültek (pl. a Protestáns Szociális Központnak – **24. ábra**).

Jean-Jacques Giroudnak van egy ötletes példája, amelyben ’30-as évekbeli kommunista-ellenes előzményt, Fontanet-plakátokat (**25. ábra**) szembesít egy Exem által a baloldali Munkapárt számára készített plakátpárral (**26. ábra**). Mindkét esetben baloldalinak tartott erőkkel összefüggő jövővíziók párba állítását látjuk (mi várható velük vagy nélkülük), csak ellentétes előjellel (Giroud 1996).

A közvetlen demokráciát működtető gyakori népszavazásokat megelőző kampányok plakát-igénye segítette a képregényplakát médiumának az eljövételét (a szövetségi, kanton- és kommün szintű népszavazások közül különösen az utóbbi két típus). Ezzel összefüggésben az egyik, talán legfőbb társadalmi kommunikációs funkciója e médiaszövegeknek: a mozgósítás. A képregénymédium áthelyezése itt a figyelemfelkeltést, a viszonszerűség hangsúlyozásával a szimpátiakeltést célozza. A *ligne claire*, amely Exem értelmezésében egyszerre jelenti a grafikai stílus keltette átláthatóságot (többnyire árnyéknélküliség, kevés színvariáció,

határozott vonalvezetésű rajz) és a világos, tiszta gondolatot, eszmét (az Hergét értelmező Exemet idézi Herbez 1996: 77), kiválóan alkalmas a népszavazások igen-nem logikája által előírt vélemény megjelenítésére. Olyan polemikus ikonotextus jön így létre, amely a köztereken épp színességével, ugyanakkor – legalábbis látszólagos – könnyen átláthatóságával hívja fel magára a figyelmet. A képregényszerűséget kiaknázó, aprólékosan kidolgozott plakátok viszont elidőzésre is készíthetik nézőjüket: mintegy képregényoldalszerűen egy plakát terében helyeznek el egymás után vagy éppen párhuzamosan zajló történéseket.

Exem életművére tekintve jól látszik, hogy nemcsak a népszavazások kapcsán kapnak a genfi rajzolóknak rendszeresen lehetőséget, hanem egyéb, társadalmi célú kampányokban, pl. nemzetközi szervezetek akcióiban is részt vehetnek plakátokkal, füzetekkel és képregénykönyvecskékkel is.

A BD-médium genfi változatának tapasztalata is fölhívja arra a figyelmet, hogy képregény, plakát és karikatúra egymástól nem világosan elválasztható. A franciaajkú svájci médiakultúra a képregények és képregényalapú médiumok (képregényplakát, képregénytábla) olyan változatainak kedvezett, amelyek alkalmasak mozgósításra, gyakran polemikus ikonotextusaiknak nem egyszer viszonylag széles körben kell hatni. (E széles körről azonban meg kell jegyezni, hogy tagjainak általában sem képregényes, sem gazdasági-jogi-politikai-társadalmi kérdéseket érintő műveltsége sem elhanyagolható, az utóbbi köszönhetően a svájci középiskolai oktatásnak, amely igyekszik felkészíteni a tanulókat a közvetlen demokratikus folyamatokban való részvételre.)

Ez az egyáltalán nem negatív értelemben vett popularizálásra (és talán fogalmazhatunk így: didaktikusságra) épülő képregénykultúra is kitermelte a maga elitszubkultúráját. A belga klasszikusokat pastiche és paródia által kifordító Exem-képregények finom utalásrendszerükkel bizonyára nem a szélesebb kört célozzák meg. Érdekes viszont, hogy Exem életművében a legtöbbször értékelt alkotások a képregényplakátok.

Ebből a polemikus, popularizáló, gyakran didaktikus művészetből nőnek ki tehát Zep (Philippe Chapuis) képregényei is. Zep is – igazi genfi rajzolóként – készített képregényplakátokat, sőt Carouge önkormányzata számára képregénytáblákat is. De a franciául olvasók, és egyre inkább mások számára is Zep (akinek a neve egyébként a

franciaországi franciák számára a hátrányos helyzetű gyerekek speciális tantervű iskoláinak oktatási programjait idézi) nem innen lehet ismerős, hanem elsősorban a Titeuf, már most minden idők egyik legnépszerűbbnek tartott képregénye felől. A sajátos francia ajkú svájci képregénykultúrából jön tehát ez az egyszerre művészi- és tömeg-, gyermek- és felnőtt, didaktikus/példázatos és didaktikusságot/példázatoságot-parodizáló bande dessinée.

A BD franciaajkú svájci változata esetében tehát a mediatisztikus szétterjedése nem elsősorban a múzeum és az építészet felé mozdult el, mint a belga változatnál, hanem inkább a plakát (és újabban az affiche BD városi médiakulturális hagyományának továbbmozdításaként a közlekedési-információs tábla) médiumaival való találkozásban alakult.

2. 5. A médium magyar kulturális változata(i)?

A következő alfejezet 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 médiaszöveg-alakítási eljárásokban egyaránt megmutatkozó változás első megfogalmazása jó kiindulópontnak látszik olyan, az átalakulás előtti állapotot feltérképező, immár rendszeres elemzésekhez, amelyekre ezúttal nem vállalkozom. Mint ahogy a magyar „képregény” tizenkilencedik századi előtörténetének bemutatására sem, amelynek tapasztalata pedig valószínűleg tovább árnyalná a későbbi időszakra vonatkozó történeti konstrukciót is.

Talán nem indokolatlan beszélni a rajzolt irodalom médiumának magyar kulturális változatáról sem. A feltűnően kis számú magyar képregénytörténeti kutatásból (némileg leegyszerűsítve) úgy tűnik, mintha a magyar rajzolt irodalomnak ez a műfaja 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 Időkben* vagy a feltűnő idegenkedés a szóbuboréktól, így a kiadásban inkább a képaláírt történetek favorizálása. (Arra is találunk példát, hogy szóbuborékos *comics*-ot képaláírt történetté alakítva fordítanak le.) A *képregény* elnevezés használata a huszadik században, a negyvenes-ötvenes évtizedfordulótól kezdve lesz általános.

Az ötvenes évtized 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” (Kertész 2007) vagy „hőskorának” (Kiss 2005) 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 legitimitást 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 1988: 63). (Igaz, ez

nagyrészt a fordítás-kiadások miatt volt így.) A magyar képregény kulturális létjogosultságát többnyire legfeljebb ismeretterjesztő szerepe miatt ismerték el: irodalmi, később pedig mozi- és televíziós ismeretek terjesztésére vélték alkalmasnak.

A szóbubblek 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 nincsen. 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 nosztalgiázást 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 *Pinkhell*) és a képregénymúzeum 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 változtathat majd (az indulásakor) az első magyar képregényfanzinnak tartott *Panel* is, amely már kezdetben is inkább a hagyományos rajongói magazin és a specializált kulturális folyóirat közötti átmenetnek, azaz prozinnak látszott. Nem véletlen, hogy későbbi önmeghatározása szerint immár „Magyarország első képregényes szaklapjáról”, azaz szakfolyóiratról van szó. (Az intézményesülés erősödését jelzi, hogy vállaltan a *Panel* nyomában megjelent *Buborékhámozó* címmel „Magyarország második képregénye szaklapja” is, amelynek Bayer Antal a főszerkesztője, aki egyúttal Magyar Képregénykiadók Szövetségének elnöke is.) A médium *eljövetele* úgy tűnik, ismét intermedialis együttthadás eredménye: a magyar képregénykultúra ma már jelentős részben internetes és fesztiválkultúra is, noha mind az internetes közösségek, mind a fesztiválok döntően nyomtatott kiadványok köré szerveződnek (a szintén nyomtatványközpontú francia-belga változathoz hasonlóan).

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 „újraszületésében”. Például az *Est-lapokhoz* 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 kortárs elemzője már első magyarországi kiadása után is 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 itt felkínált olvasási szabadság a magyar adaptációs képregények többségének olyannyira nem volt sajátja, hogy azokban számozva voltak a panelek (erre hívja fel a figyelmet Dunai 2007b: 19). Az *oldalalok* 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 utániség „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 homokkron 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 (Császi 2003) 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-lapok*ban megjelent a (képregény-plakát mintájára) képregény-horoszkópnak nevezhető műfaj, amely képregényes eljárások (a rajzolt irodalmiság grafikus nyomai, az ehhez kapcsolódó jelzett szubjektivitás, a szóbuborék és az oldalkompozíció) által hozza létre a tanácsadás sajtóműfajába tartozó horoszkóp néhol öniróniától sem mentes, sajátos változatát.

A „képregény” kialakulásának története nem hoz el egy végleges médiumidentitást. A „rajzolt irodalom” mediatisztikus szétterjedése, eltérő kulturális változatainak sokfélesége által formálódik és változik ez az identitás. A kulturális legitimációs margóra helyezettség, a magyar „képregényt” övező társadalmi gyakorlatokat tekintve a más médiumoknak való alárendeltség évtizedei után manapság mintha e „rajzolt irodalmi” médium differenciáló születését, médiumtörténeti értelemben vett *eljövetelét* tapasztalnánk meg.

3. fejezet

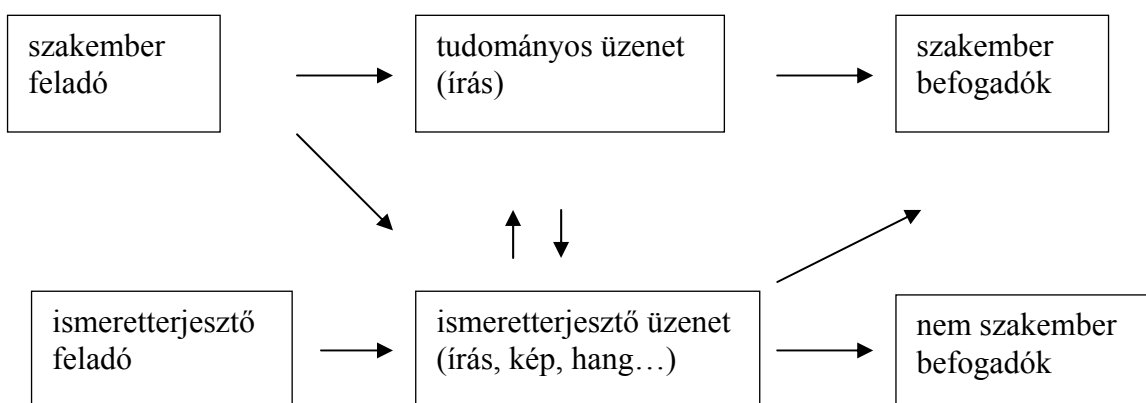
A képregény mediativitása mint a társadalmi kommunikáció alakítója³⁵

3. A képregény mediativitása és az ismeretterjesztés

Miért lehet a magyarul némiképp megtévesztő módon „képregénynek” nevezett jelenséghalmaz ismeretterjesztő kommunikációs kampányok kedvelt és hatékony médiuma? A médianarratológia ajánlatait követve, a médium sajátosságaira, egyediségére, ellenállására figyelve, példák segítségével erre a kérdésre keresem a választ. Ismeretterjesztő kommunikációs dinamikába helyezhető képregények kapcsán vizsgálom meg, mit hív elő az ismeretterjesztés a képregény mediativitásából.

3. Ismeretterjesztő kommunikáció és képregények

Az ismeretterjesztés kommunikációs aspektusai című cikkében Philippe Verhaegen a tudományos népszerűsítés dinamikáját így vázolja (Verhaegen 1990: 335):



³⁵ A fejezet bizonyos részeinek korábbi változatai olvashatóak a szerző *Ödipális önéletrajzisa*g (*Art Spiegelman: A teljes Maus*) (Maksa 2005c), *Ismeretterjesztés és képregény* (Maksa 2007a) és *Háború és képregény* (Maksa 2007e) című írásaiban.

E dinamika meghatározó mozzanata a forrásdiskurzus újrafogalmazása a népszerűsítő diskurzusban. Az első esetében az üzenetek feladója és befogadója is az adott témakör specialistája. A második esetében viszont nem feltétlenül. Verhaegen cikke a tudományos szöveget lefordító népszerűsítő szöveg újrafogalmazó-átalakító eljárásaira és ezekkel összefüggésben az ismeretterjesztés pragmatikájára összpontosít. Gondolatmenetének viszonylagos „üzenetközpontúsága” az általa alkalmazott szemio-pragmatikai megközelítési mód következménye. (A szemio-pragmatika végső soron az üzenetben vagy a médiaszövegben keresi a kommunikációs szituációra, a megnyilatkozás által feltételezett befogadóra és a megnyilatkozáshoz rendelhető „felelősre”, a kommunikáló felek pragmatikus relációjára utaló nyomokat.) A belga szemiotikus az általa vizsgált népszerűsítő eljárások „jó illusztrációját” találja meg a képregényben (Verhaegen 1990: 342). Érdeemes megfigyelni azt a kettősséget, hogy tanulmánya egyrészt a képregénynek mintha inkább eszközszerű, semmint közegszerű felfogását sugallná az illusztráció-metaforával, másrészt viszont – egy lehetséges médianarratológiai megközelítés előfutáraként – a képregényt olyan önálló diskurzusműfajnak tekinti, amelynek vannak megkülönböztető sajátosságai. Szerinte éppen e jellemzők következtében vált a képregény az ismeretterjesztők számára az egyik legkedveltebb „hordozóvá”.

Az ismeretterjesztés kérdésköréből mi válhat beláthatóvá immár médianarratológiai tapasztalatok nyomán? Egyrészt, ha műfajnak vagy diskurzus-típusnak tekintjük az ismeretterjesztést, akkor legkönnyebben annak transzmédiagenitását vehetjük észre. Az ismeretterjesztés igen különböző médiumok által jöhet létre – gondolhatunk itt a nyomtatott sajtótól az audiovizuális médiumokon át akár a legújabb kommunikációs technológiákra is. Az ismeretterjesztő terv optimális megvalósulásához azonban rá kell találni a megfelelő médiumpartner(ek)re – ez a médiatervezői érzékenységű ismeretterjesztő szakember feladata. Az ismeretterjesztés médiumgenitását kutatva, tehát arra a kérdésre keresve a választ, hogy miért éppen egy adott médiumban valósul meg az ismeretterjesztési „forgatókönyv” és miért nem egy másikban, érdemes számolni azokkal a médiumellenállásokkal, amelyeket az ismeretterjesztési terv vált ki az adott médiumokban, és amelyek mediativitásaik következményei. Az ismeretterjesztő kommunikáció Verhaegen által említett jelenségeire gondolva úgy tűnik, arról mondhat valamit a médianarratológia, hogy a forrásdiskurzus újrafogalmazásának terve milyen médiumellenállással találkozik, hogyan vesz részt az

ismeretterjesztés alakításában egy mediativitás.

Az ismeretterjesztés médiumgenitásáról és médianarratológiai elgondolási lehetőségeiről a továbbiakban képregényes példák kapcsán, a képregény mediativitására koncentrálni remélek többet megtudni. És viszont: a képregénymédium egyediségét, néhány megkülönböztető sajátosságát, mediativitásának némely elemét ismeretterjesztő kommunikációs dinamikába helyezhető alkotások vizsgálata során igyekszem kimutatni.

Tizenkilencedik századi születése óta a képregényt, úgy tűnik, sokan tartják az ismeretterjesztés hatékony médiumának. A transzmédiagén ismeretterjesztő műfaj médiumgenitása ez esetben részben történeti intermedialitás következménye. A képregény előzményének tekintett képes elbeszélések nem egyszer népszerűsítő célt szolgáltak, például a *Szentírás* történeteinek az írástudatlanokkal való megismertetését. Egy új kommunikációs technológia és az ez alapján szerveződő mediaticus elrendezés különösen az első időkben korábbi társadalmi gyakorlatok továbbéltetését szolgálja. A kommunikációs technológiában rejlő sajátos lehetőségek, az új diszpozitív „természetének” felismerése idővel a termelés-terjesztés és a befogadás-használat olyan társadalmi gyakorlataihoz vezet, amelyek már speciálisan az új médiumra jellemzőek. Például a vallásos témájú képregényes ismeretterjesztés is kiaknázza ma már – jó esetben – a képregényes közvetítettség adta speciális lehetőségeket.

Az ismeretterjesztési terv, forgatókönyv számára a képregény láthatóan sok esetben optimális médiumpartner. Erről tanúskodnak azok a nagyon különböző témájú ismeretterjesztő kiadványok és kommunikációs kampányok, amelyekre (legalábbis részben) a „képregényes” alakítottság a jellemző. Nem véletlen, hogy az ismeretterjesztő kommunikáció és a tudományos és technikai népszerűsítés teoretikusa, a fentebb már idézett Philippe Verhaegen is képregényeket idézve mutatja be elméletét. A kommunikációs gyakorlatban az elterjedtségre utal az is, hogy például egy, a vállalati kommunikáció és a képregény viszonyáról szóló kézikönyv is számos ismeretterjesztő kommunikációs példát tart fontosnak megemlíteni (Chaboud 1991). Az elterjedtséget jelzik manapság az ismeretterjesztés parodisztikus transzformációi is: Gotlib (részben immár a *Kretén* magazinban magyarul is elérhető) ismeretterjesztés-paródiái, vagy „Professeur Boulet” *La Rubrique Scientifique* (azaz *A tudományos rovat*) című albumsorozata. Az utóbbinak az a különlegessége, hogy a

tudományos népszerűsítés kanonikus eljárásai által egyaránt forrásdiskurzusnak tekint a tudományosságot övező társadalmi gyakorlatok szempontjából oly igen eltérő „diszciplínákat” (amelyek egy részét neologizmusok révén ő maga hozza létre), mint a hőstudomány (*hérologie*), az érzékenységtudomány (*sensitivologie*), az ufókutatás (*ufologie*), a politikatudomány (*politologie*), a reklámológia (*pubologie*) és gravitációtudomány (*gravitologie*).

A következőkben azzal kapcsolatban nézünk példákat, hogy miként jön létre médium és ismeretterjesztés találkozása, a képregény mely sajátosságai hogyan vesznek részt az ismeretterjesztési „terv” megvalósításában. Mivel maga a tervek, a forgatókönyv is nagyrészt a médiaszöveg által hozzáférhető, illetve médiaszöveg-befogadó viszonylatban mutatkozik meg, egyáltalán nem meglepő módon lesz olyan eset, amikor több lehetséges „forgatókönyv” azonosítható.

3.1.2. Zavaros vizek

Az európai uniós intézmények működésének mechanizmusait bemutatni hivatott képregény, a *Zavaros vizek* (Cristina Cuadra, Rudi Miel és Dominique David munkája) – a kommunikációt a transzmissziótól megkülönböztető mediológia (Debray, 2000: 1–32) fogalmait kölcsönvéve – könnyebben beilleszthető egy ismertterjesztő térbeli kommunikációs dinamikába, mint egy időközponturn transzmisszióba. Ezt az EU-információs pontokon magyarul is hozzáférhető kiadványt³⁶ az Európai Parlament jelentette meg 2002-ben, és 2003-ban a rangos angoulême-i 30. Nemzetközi Képregényfesztiválon a „legjobb képregényformában folytatott kommunikációs kampányért” járó Kommunikációs Alph-Art-díjat is megkapta.

Az európai uniós intézmények kommunikációs politikáját elemző Eric Dacheux Romano Prodit, az Európai Bizottság egykori elnökét idézve megállapítja, hogy

„a maastrichti egyezmény nehezen megszületett ratifikációja óta az európai intézmények

³⁶ A magyar, az angol és a német nyelvű változatot tudtam beszerezni debreceni EU-információs pontokon.

*megpróbálják közelíteni az Uniót a polgárokhoz: »A polgárok gyanakodva tekintenek 'Brüsszel'-re, amely távolinak, elérhetetlennek tűnik számukra. Elkerülhetetlen, hogy visszanyerjük a polgárok bizalmát, és hogy részvételre ösztönözzük őket az európai építkezésben«*³⁷ (Dacheux 2002: 199, az idézetben belüli idézet Romano Prodi szövege).

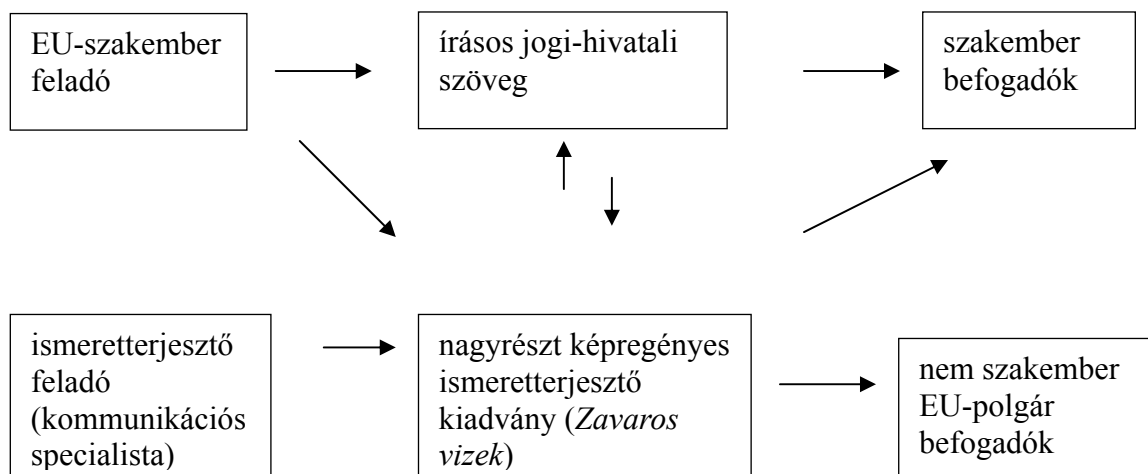
Ezzel összhangban – több más EU-információs kiadványhoz hasonlóan – elsősorban a jelenlegi és közeljövőbeli EU-polgároknak szóló *Zavaros vizek* célja az, hogy bizalmat ébresszen az európai uniós intézmények iránt.

A befogadás és az alkotás oldaláról is a hangsúlyozott szubjektivitás médiumának tekinthető képregény (heterokronitás és ellipszisek egyfelől, tárgyyszerűség helyett viszonyyszerűség másfelől) használata valóban kiválóan megfelelhet az EU-intézmények kommunikációs céljainak. A hangsúlyozott szubjektivitás közelebbé, személyesebbé teszi a feladó–befogadó kapcsolatot, szemben az írásos jogi-hivatali szakszöveg személytelenségével. A közeledés igényéből fakadó szimpátiakeresést jelzi a *Zavaros vizek* esetében az is, hogy olyan „környezetvédelmi krimi”, amely a vízszennyezés felszámolását tematizálja népszerű műfaji összetevők, bűnügyi- és kaland(kép)regény/akciófilm-elemek segítségével. A feltételezetten közös népszerű műfaji kódok választásával³⁸ és a környezetvédelmi problémaérzékenység jelzésével kíván közösségre lépni a megnyilatkozásért felelős feladó a feltételezett befogadóval, akinek szimpátiáját keresi.

Az ismeretterjesztés dinamikája (Verhaegen modelljét alkalmazva) a *Zavaros vizek* esetében így néz ki:

³⁷ „Depuis la difficile ratification du traité de Maastricht, les instances européennes cherchent à rapprocher l'Union des citoyens: « Les citoyens se méfient de « Bruxelles », qui leur semble lointaine, hors de portée. Il est impératif de regagner la confiance du citoyen et de le faire participer à la construction européenne. »”

³⁸ Hasonló eljárással dolgozik az Európai Bizottság 1998-as (magyarul 2002-es) „*Micsoda? Méghogy én rasszista lennék?*” című kiadványa, amely főként egyoldalas gegeket tartalmaz (ugyanakkor a kulturálisan nem semleges műfajválasztással – talán akaratlanul – jelzi ideális befogadját is).



Az Európai Unió politikai kommunikációjának a nyelvi-kulturális különbözőségekből fakadó akadályait a kiadványnak csak részben sikerül áthidalnia. A nyelvileg heterogén megcélzott közönség az EU különböző nyelvein megjelent változatokban közös képsorozatot kap, sokszor a szavak is közösek: vagy az EU-intézményekben dolgozók nyelvi sokszínűségére utalnak és a tolmácsok munkájára hívják fel a figyelmet (6. és 37. oldal), vagy a franciaajkú nyelvi-kulturális környezetet érzékeltetik (7., 15., 30.). Ám nemcsak a szavak, hanem a képek és a képregényszerűség olvasása is kulturálisan kódolt. A képregény-médium (akár a kommunikációs technológiát, akár a hozzá kapcsolódó termelés-terjesztés és befogadás-használat társadalmi gyakorlatait tekintve) jelentős különbségeket mutat az egyes nemzeti kultúrákban. Egy belga számára kiterjedt intézményesülésével a nemzeti kultúra és identitás meghatározó alakítója. Nem ugyanaz tehát neki, ha képregényben „szólnak” hozzá, mint más európaiaknak. A *Zavaros vizek* hordozója sem semleges kulturálisan: az albumszerű képregényes füzet mérete, terjedelme, borítója is a belga-francia-svájci *bande dessinée*-hagyományhoz köti.

A *Zavaros vizek* kiadvány két egymástól jól elkülönülő részből áll. A 35 oldalas összefüggő képregényt követő öt oldalon a képregényes elbeszélés kontextusából kiragadott képkockák mellett néhány mondatos magyarázó szövegeket olvashatunk. Szerencsére jól mérték föl az alkotók a képregény ellenállását akkor, amikor ezeket a mondatokat nem a képregényes elbeszélésbe illesztették, így elkerülték azt a médium sajátosságainak ellentmondó állapotot, amikor a szöveggel telezsúfolt oldalon nehezen érvényesül a grafika. (Nem úgy, mint például Joel Andreas *Háborúfüggők* című, képregényes eljárásokat is

alkalmazó politikai ismeretterjesztő vitáirátának esetében, amikor a képek nagyrészt illusztrációként alárendeltek a szövegnek, amely olyannyira nem hagyja érvényesülni a grafikát, olyannyira nem enged a képregény mediativitásának, hogy joggal megkérdőjelezhető az is, egyáltalán képregényről van-e szó.) Erre a jelenségre a magyar képregényekkel kapcsolatban Kertész Sándor hívja fel a figyelmet, aki az 1950-es években alkotott adaptációkat említve az „irodalmi művek túlinformált képtörténet-változatairól” ír (Kertész, 1991: 54.) A *Zavaros vizek* esetében a képregény mediativitásának tapasztalata mutatkozik meg abban is, hogy a *Néhány magyarázat* című fejezet kiemelései (mint a kiadvány önidézetei) a médium heterokronitására ráhagyatkozva a képregény újraolvasására – és nem feltétlenül időben lineáris olvasására – biztatnak.

3.1.3. Történelmi ismeretterjesztés és képregényes közvetítettség: *A teljes Maus*

A *Zavaros vizekkel* ellentétben az ismeretterjesztés transzmissziós dinamikájába inkább beilleszthető Art Spiegelman képregénye, a magyar nyelven szintén hozzáférhető *Maus*. Ráadásul egy ilyen dinamikát öntükrözni is képes: a nemzedékeken átívelő ismeretterjesztés-alakítás, a múlt megértése/megértetése tétje a cselekményének. A *Maus* (keret)története szerint a new york-i zsidó családból származó Art Spiegelman beszélgeti édesapját, Vladek Spiegelmant, akinek a háború előtti lengyelországi életéről és második világháborús megpróbáltatásairól szóló visszaemlékezéseit képregényformában jegyzi le. A könyv témája végső soron egy születő képregény a képregényben.

A *Maus* emberszerűvé tett állatszereplői (mint az elállatiasított ember fikcióbeli kifordítása?) az állatmeséket, Orwell *Állatfarmját*, valamiféle példázatosságot idéztek a mű némely korábbi értelmezője számára is. Minden zsidó egér, minden német macska, minden lengyel disznó, minden francia béka alakot, vagy legalábbis állatfejű emberalakot, álarcot ölt. A kerettörténet egy részében a szereplők láthatóan farsangi egérálarcot öltött emberek.

Az állatszereplők és a többek által „álnaivnak” nevezett grafikai stílus legalább annyira köti Spiegelman alkotását az amerikai populáris comicshoz, elsősorban a *Mickey Mouse*-hoz és a *Tom és Jerry*hez, mint az *Állatfarmhoz*. (Mickey egeret egyébként említi a második rész

mottója is.) Ehhez a hagyományhoz képest igyekeznek valami mást tenni az amerikai underground comics, amelynek egyik fő folyóirata az a *Raw*, ahol a *Maus* először megjelent. Ezúttal az Auschwitz-tematika ad lehetőséget a „tömegképregény” eljárásainak ironikus áthelyezésére. (Érdeemes ideolvasni a Walt Disney-utalást a kerettörténetben a 135. oldalon.)

A szereplők faji elválasztottsága látszólag éles, de a figyelmesebb olvasó számára észlelhető szereplői identitás-elbizonytalanítások aláássák az egyszerű példázatosság szerinti értelmezői stratégiákat. Csakúgy, mint az a feszültség, amely az apa által elbeszélte múlt század közepi szenvedéstörténet tragikussága és a kerettörténet iróniája között észlelhető. A keretben a betéttörténet elbeszélője, a vallomástevő túlélő esendő figuraként áll előttünk: a családját rendszeresen bosszantó, rigolyás, fukar öregúr, aki ráadásul – noha az antiszemitizmus hajdani áldozata - maga is rasszista az afro-amerikaiakkal szemben. (258-260.) Ez a néhol kegyetlen, bár reflektált karikatúraszerűség (133-134.) a betéttörténetben elhatalmasodó auschwitzi borzalmak elbeszélése során megértő iróniává szelődik.

Az állatmesék és az állatos comics-elemek az önéletrajziségből következő valóság-effektusokat részben kiiktatják, és hozzájárulnak a képregényi fikció többértelműsítéséhez. Ezt erősítik az elbeszélés különböző szintjei közötti feszültségek is. A betéttörténet atyai vallomáshoz a fiú képregény-transzformációján keresztül férhetünk hozzá. A *Beaux Arts magazine* kritikusja találóan jegyezte meg: „a történelmi dráma mögött ödipális autobiográfia rajzolódik ki.” (Brethes 2003) Nemcsak képregény íródik a képregényben, hanem atyai vallomás is a fiú önéletrajziség távolságtartó keretében.

A tudományos ismeretterjesztéssel és a szervezeti kommunikációval foglalkozók évtizedek óta sikeresen használják munkáik, kampányaik során a *comics*-ot és a *bande dessinée*-t. A történelmi ismeretterjesztés gyakran felmerülő igénye miatt éppen ezért meglepő, hogy a Holokauszt témájú megnyilatkozások kanonikus műfajai/médiumai közé eddig nem tartozott a képregény. Hogy miért tekinthető szokatlan gesztusnak Auschwitz-témájú képregényt rajzolni, az a médium bizonyos jellegzetességeit figyelembe véve érthető meg. A nyugati kultúrában a fotó arkhéjához tartozik hagyományosan valami profotografikus feltételezése (csakúgy mint a mozgóképet esetében a profilmikusé), amely ott volt a kamera előtt a fotografálás pillanatában. Ehhez képest a karikatúrában és a képregényben sokkal inkább látjuk a rajzoló kézmozdulatainak nyomát. A fotó az észak-atlanti kultúrákban

hagyományosan transzparensbbnek hat, médiumként sikeresebben fedí el saját médium-voltát, inkább használható objektívítás-effektus létrehozására, mint a karikatúra vagy a hangsúlyozott szubjektívítás médiumaként számon tartható képregény. A fotó hamis transzparenciájára hívhatja fel a figyelmet a *Maus*ban az a túlélőt ábrázoló fotó is, amely saját visszaemlékezése szerint közvetlenül a háború után készült egy fényképésznél, akinél „szuvenír fotókhöz” volt egy „tisztá, új” lágeruniformis. (Ahogy *A teljes Maus* 2005-ös magyar kiadásának 294. oldalán olvasható.)

A hangsúlyozott szubjektívítást a *Maus* esetében fokozza a többek által álinaivnak tartott grafikai stílus is, amelyet célszerűbb McCloud (2002: 35–46) nyomán inkább minimalistának nevezni. Scott McCloud szembeállítja a realista és a minimalista rajzolósi módot. Míg az előbbi jobban közelít ahhoz, amit a szemünkkel látunk, az utóbbi inkább a mentális képekkel hozható összefüggésbe. Ezért a minimalista módon rajzolt szereplő inkább készítheti a befogadót arra, hogy önmagát „belelássá” a szereplőbe. McCloud a Disney-hagyománytól Hergé (azaz Georges Rémi) *ligne claire* technikáján át (amelyet a realista környezetbe helyezett minimalista szereplő jellemez: a minimalista módon rajzolt Tintin realista környezetben éli át változatos kalandjait) egészen a *Maus*ig számos minimalista példát említ.

A *Maus* esetében családtörténet és Auschwitz-élmény egy nem problémamentes atya-fíú kapcsolat és párbeszéd segítségével válik hozzáférhetővé. Ráadásul e tapasztalat megoszthatósága is ki van téve a képregény-médium ellenállásának és „homályosságának”. A *Maus* kerettörténetének szereplői emberszerű állatok, állatfejű (álarcú) alakok. A transzparencia hiánya különösen az egérfejű rajzolóinak *A pokol bolygó rabja* című, az édesanyja öngyilkosságát tematizáló, emberszereplős képregénye kapcsán válik felismerhetővé (a fentebb már említett magyar kiadás 102–105. oldalán), amely bővelkedik a médiumközeg sajátosságait kiaknázó megoldásokban. A betét köré rajzolt elbeszélői keret egységes, álinaiv grafikai stílusához, egyszerűbb oldalszervezéséhez, a képregénykockák viszonylag kevés variációval dolgozó beállításaihoz és keretezéséhez képest itt éles kontraszttal szembesülünk. A vizuális metaforák, a Disney-hagyománytól eltérő, különleges oldalszervezési és keretezési eljárások túlbúrjanzását látjuk. A fekete-fehér szövegben a fekete szín dominanciája például az oldalkeret „befeketülésével” megerősödve válik maga is vizuális metaforává. A kihagyásos szerkesztés és a fotó-idézet szintén a képregény nehezebb

olvashatóságához vezet.

A pokol bolygó rabja felől nézve viszont a kerettörténet és a vallomás „naivitása” is gyanússá válhat. Horogkereszt alakú útkereszteződés (127., erre Mersich Gábor cikke hívta fel a figyelmemet: Mersich 2005: 51), SS-logó mintájára rajzolt s-ek a párbeszédekben, különösen a második részben egyre gyakrabban fel-felbukkanó metaforikus oldalszervezések (például 201., 210., 274-276.) hívják fel a figyelmünket arra, hogy itt nem mást, hanem képregényt olvasunk. Egyre jobban tudatosulhat bennünk az is, amit a könyv hátsó borítóján olvasható *Washington Post*-idézet joggal állít: ezt a történetet „másképpen, mint képregényben ábrázolni teljességgel lehetetlen.” Nem véletlen, hogy a mű számos önhasonló részletének egyikében az egérálarcú rajzoló elzárkózik könyve megfilmesítésétől. (201.)

A hangsúlyozott szubjektivitás médiuma ugyanakkor egyáltalán nem valamiféle Holokauszt-relativizálási akció segítője, hanem azzal összefüggésben, hogy a „holokausztról szóló elbeszélések megsokszorozódása együtt járt Auschwitz szükségképpen medializálódásának tapasztalatával” (Szirák 2003: 61), a szükségszerű közvetettségre és közvetítettségre hívja fel a figyelmet, így válhat manapság hitelesebbé és hatásosabbá, mint a transzparencia illúzióját esetleg inkább megteremteni kívánó némely más Holokauszt-reprezentáció.³⁹ Ezért lehet Spiegelman képregénye az objektivista történelemszemléletben és a múltbeli események problémátlan mimetikus utánképezhetőségében hívők számára felháborító és provokatív alkotás. Jó eséllyel számíthat viszont azok szimpátiájára, akik szerint bármely (még a saját) tapasztalat (is) kizárólag valamely médium közvetítésével osztható meg, amely médium részt vesz e tapasztalat alakításában.

Ha történelmi ismeretterjesztő kommunikáció dinamikájába helyezzük a *Maust* (mint ahogy vélhetően tették például azok, akik a budapesti metrós *Maus*-kampányt megvalósították a könyv magyar kiadásának megjelentetésével nagyjából egyidőben), akkor a képregényes ismeretterjesztő üzenet által feltételezett forrásdiskurzus egy verbális üzeneteket áramoltató történettudományi diskurzus. Ennek képregényes transzformáló újrafogalmazásában meghatározó módon vesznek részt az adott médiumra jellemző hangsúlyozott szubjektivitás,

³⁹ Mások mellett Hayden White történész számára is, aki szerint a *Maus* a „holokausztról szóló legmegindítóbb elbeszélések egyike, (...) nem utolsósorban azért, mert a történet egy kis részéről szóló teljes igazság felfedezésének és elbeszélésének nehézségét is ugyanannyira a történet részének tekinti, mint az eseményeket, amelyek értelmét fel akarja tárni” (White 1997 [1992]: 258).

keretezés, oldalszerkesztés és vizuális metaforikusság, azaz a képregény mediativitásának elemei.

3.1.4. A képregényművészeti médiaismeret-terjesztés: a képregényes közvetítettség önhasonlóságai

Spiegelman műve ugyan nem adaptáció, így módon nem illeszthető az irodalmi ismeretterjesztés kommunikációs dinamikájába, mégis – ellentétben például a művész újabb, 2001. szeptember 11-i témájú munkájával - első látásra nem irritálja túlzottan a regényszerűség elvárásaival érkező olvasót. Ezért is lehet találó a graphic novel műfaji értelmező használata Spiegelman alkotásával kapcsolatban. A szerző és a lejegyző-szereplő nevének azonossága (Artie, Art Spiegelman) előhívja az önéletírás kódját és olvasási alakzatait. A tematika, az emlékezés a náci uralom időszakának történéseire a Holokauszt-irodalomhoz köti Spiegelman művét. Az önéletrajziságtól sem mentes én-elbeszélések és a Holokauszt-diskurzus magyar hagyománya miatt a hazai olvasó számára „kanonikusnak” és „irodalminak” tűnhet a *Maus*. Valószínűleg azok közül is sokaknak a kezébe kerül, akik egyébként nem érdeklődnek a kilencedik művészet iránt. Érdekes, hogy ilyesmire számíhattak a magyarországinál sokkal gazdagabb képregény-kultúrájú Franciaországban is, ahol nem a specializált nagy kiadók (Casterman, Dargaud, Dupuis, Glénat stb.), hanem a műfaj iránt a közelmúltig kevésbé érdeklődő, ugyanakkor a szépirodalom gondozását tekintve az első vonalba tartozó Flammarion jelentette meg a könyvet. Szubkultúrán túlnövő (el)ismertséget jósolnak egyébként a *Maus* elbeszélői keretének szereplői is a történetben születő képregénnyel kapcsolatban. (135.).

A kilencedik művészet Magyarországon nagyrészt ismeretlen számos klasszikusa közül azért eshetett tehát éppen e műre az Ulpius-ház kiadó választása, mert most több szempontból is alkalmasnak látszik arra, hogy ne csak egy szűk képregény-szubkultúrában keltsen visszhangot, hanem egy szélesebb hazai olvasóközönség is felfigyeljen rá. (Ami nem történt meg korábban például a Spiegelmanhoz hasonlóan jelentős, Corto Maltese-történeteiről híres Hugo Pratt esetében, akinek *Velencei mese* című, magyarul 1996-ban megjelentetett kiváló munkája szinte teljesen visszhangtalan maradt. Annak ellenére, hogy néhány éve magyar

művészek is részt vettek a Corto Maltese-rajzfilmek készítésében.)

Ugyanakkor az első látásra regényszerű *Maus* a történelmi ismeretterjesztéssel kapcsolatban már említett olyan megoldásai miatt, amelyek a képregényes közvetítettségre hívják fel a figyelmet, és a képregény-médium ellenállásával, homályosságával szembesítik olvasóját/nézőjét, behelyezhető egy képregényművészeti ismeretterjesztő dinamikába is.

Míg a tudományos népszerűsítés, az intézményi kommunikációs vagy történelmi ismeretterjesztés során a forrásdiskurzus transzformálása médiumváltás során zajlik, addig a képregényművészeti ismeretterjesztés distanciateremtő öntükröző alakzatok, azaz *mise-en-abyme*-ok (Dällenbach, 1977) által valósul meg. Az előző esetekben olyan, a képregény-médium mint eszköz általi ismeretterjesztésről van szó, amelynek nincsenek média-ismeretterjesztési céljai, az utóbbi során viszont éppen hogy médiaismeret-terjesztés zajlik, amely az „anikonéta” (Peeters, 1998: 8), azaz a képregényszerűsége vak olvasókat célozza meg. Az előbbire számos példát nyújtanak a Magyarországon *Nesze neked* néven megjelent képregényes népszerűsítő sorozat darabjai. Az utóbbi kísérletek közül a legismertebbek talán Scott McCloud könyvei. A kétféle ismeretterjesztés közötti különbség hasonló ahhoz, ami a médiumok segítségével megvalósított oktatás és a médiaoktatás között van (*éducation par les médias*, illetve *éducation aux médias* – Vanderstichelen 1999: 24)

A modern képregényt létrejöttétől kezdve jellemzi az öntükröző alakzatok használata. André Gaudreault és Philippe Marion szerint a *mise-en-abyme*-ok a médiumok születésekor nem egyszer identifikációs szorongásra utalnak, így volt ez például a filmtörténet korai szakaszában, de a képregény-feltaláló és nem mellékesen elméletíró Töpffer esetében is. (Gaudreault-Marion 2000: 34) Mintha nem szűnne ez az önreflexiót termelő szorongás: ha például Spiegelman, McCloud vagy a genfi alapító elődhöz hasonlóan egyszerre elméletíró és képregényalkotó Peeters autoreflexív médiaszöveghegyeire tekintünk, nem lehet nem észrevenni a képregény önállóságának, mediativitásának elismertetését célzó igyekezetet. Az újra meghatározás, újra kitalálás lehetőségét-kényszerét jelzi McCloud újabb, *Reinventing Comics* című képregénye is.

A képregény mediativitása tehát különböző ismeretterjesztő tervek megvalósulásában is közreműködhet, önreflexió révén akár az önmagára vonatkozó ismeretek terjesztésére is lehetőséget ad.

3.1.5. Záró megjegyzés

A médianarratológia mint médiumelmélet ahhoz segített hozzá, hogy ne pusztán az ismeretterjesztés eszközének, hanem egyúttal az azt alakító közegnek is tekintsem a képregény-médiumot. Ehhez találtam előzményt Verhaegen (1990) tanulmányában, amely mintát kínált az ismeretterjesztő kommunikáció dinamikájának elgondolásához is. Korábbi médianarratológiai írásokban léteznek ugyan a képregény mediativitására vonatkozó megállapítások, ám nem az ismeretterjesztés (transz)médiumgenitása kapcsán.

A *Zavaros vizek* és a *Maus* vizsgálata egyaránt megmutatta, hogy a tárgyyszerűség helyett a viszonszerűséget előtérbe helyező képregény-médium azért lehet alkalmas a hatékony ismeretterjesztésre, mert a hangsúlyozott szubjektivitás médiumaként kelthet szimpátiát a befogadóban, oldva az ismeretterjesztéshez rendelhető pedagógiai viszony hagyományos hierarchizáltságán. Mindkét esetben a műfaj- és a témaválasztás is erősíti ezt. A *Zavaros vizek* környezetvédelmi krimiként próbálja fenntartani az egykorú befogadó érdeklődését, a *Maus* az önéletírás hagyományának képregényes megújításával válik beilleszthetővé egy mediológiai értelemben vett transzmissziós ismeretterjesztői dinamikába. A képregény-mediativitás elemeinek a hangsúlyossága a *Maus* esetében a képregényművészeti érdekeltségű médiaismeret-terjesztést is lehetővé teszi.

3.2. Háború és képregény

3.2.1. Háborús képregények

Sokféle képregényen átüt a háború hipotextusa. Ha a világtermelésnek a képregényes szakirodalomban gyakran megkülönböztetett három nagy központját nézzük, talán elég utalni az észak-amerikai szuperhősös képregényekre, a francia-belga hagyomány azon hidegháborús kommunikációba jól illeszthető bande dessinée-jeire, amelyek újabb és újabb nagypéldányszámú kiadást élnek meg. A két legjelentősebb belga iskola, a brüsszeli és a charleroi-i iskola emblemikus sorozatainak, a *Tintin*nek és a *Spirou*nak is vannak ilyen darabjai. Tintin esetében talán ezek az alkotások is lehetővé tették, hogy nemrég megszületett a *Tintin Irakban* című paródia (Youssouf: *Tintin en Irak*, <http://tintin-en-irak.chiangmai-news.com/index.htm>), amely *Tintin*-albumokból származó rajzokat újrendezve, a párbeszédet újraírva hozott létre egy új Tintin-elbeszélést. A harmadik nagy központra tekintve pedig úgy tűnik, egy japán kultúrában otthonosan mozgó manga-szakértő azt is megnézhetné, miképpen üt át újra meg újra a mangákon a nukleáris tömegpusztítás hipotextusa. (Említhetjük itt például a mangát világhírűvé tevő, 1982-ben induló *Akirát* – Katsuhiko Ottomo munkája – amely 2030-ban, 38 évvel egy atomháború után játszódik, vagy akár Yoshihiro Tatsumi és Neiji Nakazawa Hirosima-képregényeit.)

Ami a háborút tematizáló, háborús eseményeket színre vivő képregényeket illeti, sokféle képregényről beszélhetünk, régóta vannak történelmi ismeretterjesztő és propaganda-képregények, de a kortárs képregénykultúrában is nem egyszer fontos szerep jut háborús eseményeket is reprezentáló alkotásoknak (az egyik legismertebb ilyen példa Art Spiegelman 1972-től publikált *Mausa*).

A kortárs médiumelméletek egy része, például a francia nyelvterületen az 1990-es években elterjedt médianarratológia felől nézve háború és képregény kapcsán könnyen felvetődhet az a kérdés, hogyan vesznek részt a képregény-médium sajátosságai, a képregény mediativitása a háború reprezentálásában és annak kommunikációs dinamikába helyezésében, a képregény médiuma hogyan alakítja a háború-reprezentációt. Nem könnyíti meg, ugyanakkor szükségessé is teszi az ilyen jellegű vizsgáldást, hogy a háborút tematizáló

képregények nagy számához képest viszonylag kevés az ilyen jellegű kutatást segítő szakirodalom. Annak ellenére így van ez, hogy az utóbbi bő évtizedben némi elmozdulás érzékelhető Philippe Marion 1993-as helyzetleírásához képest, amely a világon az egyik legjobban intézményesült francia nyelvű képregénykutatás meghatározó munkáit áttekintve (saját, később médianarratológiai reflexiókhoz vezető kutatásainak szükségességét indokolva) arra hívja fel a figyelmet, milyen ritka a bande dessinée sajátosságait megmutató, a médium kifejező és grafikai potenciálját nem ignoráló elemzés (Marion 1993: 3-7).

3.2.2. Médium és háború

A mediativitást figyelembe vevő megközelítés azért is indokolt lehet, mert a mai kultúra-termelésben feltűnő, hogy mintha a hagyományosabb történelmi ismeretterjesztő képregényekkel, rajzos albumokkal szemben azok a háborús képregények lennének a hatásosabbak és érvényesebbek, amelyek a képregény médiumának sajátosságait fokozottan szem előtt tartva alkotnak háborús elbeszéléseket. Ezek az elbeszélések sikeresen aknázzák ki, hogy a képregény (a karikatúrához hasonlóan) a viszonszerűséget a tárgyszerűséggel szemben előnyben részesítő médium, és számos esetben a „hangsúlyozott szubjektivitás” médiuma is lehet.

A nyomtatott sajtóban hagyományosan mások, például az infográfia (térképek, sémák, diagrammok, organigrammok...) vagy bizonyos, a verbális nyelvhasználatot alakító eljárások (amelyek például az idézéssel vagy a névmáshasználattal kapcsolatosak) mellett objektivitás-effektusok létrehozására a fotó (volt) különösen alkalmas (Koren 1995: 65-67), manapság főként a háború élő televíziós közvetítése vált azzá. Mindkét esetben a kommunikációs technológia használata, és az arról való kulturális tudás kell ahhoz, hogy objektivitás-effektust lehessen létrehozni. A fotó esetében valami profotografikus feltételezése, a televízió esetében pedig annak feltételezése, hogy valami valóban ott van, amit élőben közvetítenek. (A legszembevetőbb ez a több hírsatorna által alkalmazott, a kommentár nélküli kép kommentárjával ellátott mozgókép-mutogatáskor.) Az utóbbit segíti a televízió mediativitásának egyik meghatározó eleme is, a befogadás idejének médiaszöveg általi programozottságára utaló homokronitás (Marion 1997: 81-83).

Úgy tűnik, ezekhez képest a karikatúra, a sajtóban megjelenő humoros rajz és a képregény véleményközlő sajtóműfajokként, illetve a tárgyszerűséggel szemben inkább a viszonyyszerűséget hangsúlyozó médiumokként jelennek meg. Ez szintén a technológia használatával és az arról való tudással hozható összefüggésbe. Egyrészt hagyományosan a rajzoló kézmozdulatainak meghosszabbítása és nyoma a karikatúra és a rajzolt képregény (e helyen most eltekintünk a sokszorosítás kérdéskörétől). Másrészt ezek a médiumok a mozgás és a hang reprezentálásában fokozottabb befogadói aktivitásra számítanak. Kertész Sándor kifejezését kölcsönvéve, „lassú műfajjá” válhatott a korábban sokak számára csak rövidtávú, gyors fogyasztásra alkalmas képregény, az elidőzés, a reflexió helyévé. A homokrón élő televíziós közvetítéssel szemben a képregény médiumának heterokronitása is lehetővé tette ezt.

Ahogy az ismeretterjesztés kapcsán korábban már volt róla szó, például Art Spiegelman *Mausa* is háborús események reprezentálásakor fokozottan figyelembe veszi a képregény mediativitásának elemeit (oldalszerkesztés, vizuális metaforák, keretezés, és főként: a hangsúlyozott viszonyyszerűség vagy „szubjektivitás”). A „szubjektivitás” hangsúlyozását erősíti, hogy az önéletrajzi emlékezést kombinálja a képregény médiumával, így hoz létre sajátos háború-reprezentációt. Art Spiegelman *Mausa*nak követője ebben Marjane Satrapi *Persepolis*a (2000-től) vagy Alexander Zograf művei is (*Pszichonauta*, magyarul 2006). Art Spiegelmanhoz és Marjane Satrapihoz hasonlóan Joe Saccónál is a *graphic novel* műfaji hagyománya az, amelyben a képregény-médium sajátosságait szem előtt tartva lehet szó háborúról. Joe Saccónak az utóbbi másfél évtizedben született könyvei azért is érdekesek, mert a haditudósítást és a terepmunkán alapuló tényfeltáró újságírást is meg tudják újítani a „hangsúlyozott szubjektivitás” médiumában (*Palestine, Stories from Bosnia*).

Spiegelman, Satrapi, Sacco és Zograf művei a közel- és kicsit távolabbi múlt háborúit a képregény mediativitására hagyatkozva reprezentálják. Ezt, a hangsúlyozott viszonyyszerűség médiumában megalkotott reprezentációt ajánlják a történelmi események problémátlan utánképezhetőségének illúziója helyett. És ez provokatív gesztus lehet, vagy akár vitát válthat ki. Legalábbis potenciálisan polemikus alkotásokról van szó. Nemcsak az önéletrajziséggel kombinálva lehet persze a képregény polemikus. A korábban említett *Tintin*-paródia esetében sem erről van szó, hanem itt abból fakad a polemikusság, hogy egyrészt a

képregényklasszikus *Tintin*hez képest, másrészt az iraki háború korábbi mediatizálásához képest hoz létre eltérő háború-reprezentációt.

Említhető itt a magyarul *Disznóól* címen megjelent album (eredetileg: *La foire aux cochons*, 2000), a belga Ptiluc (Luc Lefebvre) munkája, amelyben az emberek háborúiról többek között azok kezdeményezői is vitatkoznak és elmélkednek, immár újra és újra disznókként újjászületve egy farmon. Mindeközben a disznóól megéli az újabb és újabb háborúkat. Végül ez az ól sem lehet már a reflexió, az újjászületés, és különösen az eltérő nézőpontokat interiorizáló és színre vivő polémia helye akkor, amikor a háborús pusztítást is tökéletesítő technológiai fejlődés oda vezet, hogy az állatokat saját fajtájukkal kezdik etetni, miközben az emberek közt zajló háború ezzel (többféle értelemben is) helyettesítődik. Ptiluc képregénye a belső többszólamúság ellehetetlenülését is megmutatva válik potenciálisan polemikussá. A technológiai fejlődés effajta kritikája talán nem lenne túl érdekes, ha ez a történet nem a charleroi-i iskola könnyed, humoros képregényeinek grafikai stílusához közelítő módon lenne elbeszélve. Legalábbis, ami az állatszereplőket illeti, akik viszont nem egyszer felismerhetően a francia Jacques Tardi háborús képregényeiből ismert hátterekhez hasonlóakban jelennek meg, például ha lövészárkot látunk.

Háború és képregény kapcsán bizonyára lennének, akik a magyarul is hozzáférhető *Háborúfüggők* című képregényes politikai ismeretterjesztő vitairatra (Joel Andreas munkája, a 2005-ös magyar fordítás az *Addicted to War* előző évi harmadik kiadása alapján készült) gondolnának először. Csakhogy itt a képek nagyrészt illusztrációként alárendeltek a szövegnek, amely olyannyira nem hagyja érvényesülni a grafikát, olyannyira nem enged teret a képregény mediativitásának, hogy megkérdőjelezhető az is, egyáltalán képregényről van-e szó a *Háborúfüggők* esetében. Szemben Sacco, Spiegelman, Ptiluc, Zograf vagy Satrapi műveivel, amelyek „forgatókönyvei”, „történetei” nagyon valószínű, hogy csak a képregény-médiumban válhatnak elbeszéléssé. Erősen ellenállnának a megkérdőjelezésnek és a megfilmesítésnek is (nem lehetne megismételni filmes elbeszélésben például az oldalszerkesztést, de a hanggal és a mozgással is gondok lennének).

Mediativitásával összefüggésben a rajzolt képregény (és a viszonyoszerűséget szintén hangsúlyozó karikatúra) könnyen a háborút tematizáló polemikusság médiumává válhat. Akár a polémia hagyományosan teret adó nyomtatott sajtóban, akár önálló kiadványokban. Nem

azt állítom, hogy a televízió vagy a fotográfia által nem jött és nem jöhet létre polemikusság, csak azt, hogy e médiumok a sajátosságaik miatt jobban ellenállnak ennek (a televíziós vita esetében is a televízió a transzparencia illúzióját keltve igyekszik közvetíteni). A háborút tematizálva tehát a képregény, akár sajtóműfajként, akár könyves hordozóval találkozva, puhafedelű graphic novelként vagy keményborítós bande dessinée-albumként nem egyszer (potenciálisan) polemikussá válik.

3.2.3. A brüsszeli *Le Soir* egy ikonotextusa

Ahogy a genfi képregényplakát kapcsán már szó volt róla, Michael Nerlich kezdeményezéseként terjedt el az ikonotextus szó használata olyan, szemiológiai értelemben véve kevert, de egységet alkotó üzenetek jelölésére, amelyekben a nyelvészeti értelemben vett szöveg(ek) és a kép(ek) nem illusztratív, hanem dialogikus viszonyban állnak egymással (Nehrllich 1990: 268). A képregények, képregényplakátok és hírlapi rajzok is többnyire ilyen ikonotextusoknak tekinthetők. Valószínűleg ez is hozzájárul ahhoz, hogy e három műfaj és/vagy médium nem határolható el egymástól világosan.⁴⁰ A genfi képregényplakát (affiche BD) önálló médiumnak és a BD-médium egy változatának egyaránt tekinthető, számos hírlapi rajz a képregényoldalhoz hasonlóan rendez el jeleneteket, és – akár egyoldalas panelként és/vagy egypaneles kartonként – léteznek egykockás, noha akár egy egész oldalt betöltő képregények is.

A következőkben egy olyan alkotásról lesz szó, amely szűk értelemben véve ugyan nem képregény (azok számára, akik minimum két vagy három paneltől beszélnek képregényről, bizonyára nem lenne az), de képregényt és háborút egyszerre idéz, egy médiaszöveg terében helyez el. Védelmemre hozható, hogy az idézett képregényre, a Philippe Geluck-féle *Le Chat*-ra – *A Macskára* – jellemző, hogy napilapban és keményborítós képregényalbumokban egyaránt megjelenik, és az első látásra hagyományos belga albumjaiban rendszerint van számos olyan alkotás is, amely szó szerint véve szintén nem „bande dessinée”, azaz rajzolt sáv, pláne nem „képregény”, mert egy rajzból áll. Geluck és

⁴⁰ Harry Morgan korábban már idézett meghatározása nyomán például mindegyik a rajzolt irodalmakhoz tartozna (Morgan 2003: 387).

Kroll rajza a brüsszeli *Le Soir* 2003. március 22-i szombati számának címlapján jelent meg (27. ábra). A napilap ezzel a hétfégi számmal emlékezett meg egy népszerű képregényalak (*Le Chat*, azaz „a” Macska) első megjelenésének huszadik évfordulójáról.

Nem ritkák az ilyen gesztusok a belga sajtóban. A világon talán a legeredményesebben intézményesült belga képregénykultúra egyik jellemzője, hogy széles körben számon tartják a népszerűbb és a közösségi identitás(ok) szempontjából fontosabb rajzolók születésének és halálának, valamint a szereplők első megjelenésének kerek évfordulóit. Például úgy, hogy tiszteletükre valamely napilap olyan számot ad ki, amelybe az ünnepeelt képregényeiből vett idézeteket szerkesztenek vagy a hírlapi rajzokkal utalnak rájuk. (Íme néhány további, 2004-es példa a belgiumi francia nyelvű közösség legtekintélyesebb két napilapjából: *Le Soir*, Samedi 10 et dimanche 11 janvier 2004 – Tintin 75 éves; *La Libre Belgique*, Vendredi 9 janvier 2004 – Tintin 75 éves; *Le Soir*, Mardi 30 mars 2004 – 100 éve született Edgar P. Jacobs). Ekkor gyakran olyan helyekre is rajz kerül, ahol máskor inkább fotók vannak. A *Macska* 1983-ban a *Le Soir*-ban jelent meg először, így, ismerve a belga médiakulturális szokásokat, nem meglepő, hogy az megemlékezett róla.

Címlapi hiperstruktúrában, figyelemfelkeltő fő helyen emlékeztet tehát a *Le Soir* egy húsz éve történt média- és képregénytörténeti eseményre, ugyanakkor politikai napilapként címlapja nem hagyhatja figyelmen kívül az aktualitásokat. Az Amerikai Egyesült Államok haderejének Szaddam Husszein Irakja elleni, az előző este indult támadását. Az oldal közel felét kitöltő hírlapi rajzban játszhatja össze tehát az évtizedes emlékezést az előző este történetek felidézésével úgy, hogy egyszerre mutatja a „Macska” és az iraki szervezett tömeges ölést, azaz a háborút. Ha többek, és különösen a korábban már idézett François Jost műfajelméletéből kiindulva, megnyilatkozási módokra figyelve gondolkodunk médiaszövegekről (ahogy ő teszi a televíziós szövegekkel kapcsolatban)⁴¹, az első esetben a

⁴¹ A Jost-féle megközelítés szerint az egyes műfajok különféle arányban részesülnek a következő megnyilatkozási módokból: autentifikáló, fiktív, játékos. Egy híradó inkább az első, egy tévéfilm inkább a második, egy televíziós vetélkedő inkább a harmadik módból részesül. Az autentifikáló mód esetében a megnyilatkozáshoz valós én rendelődik. A befogadó számára a mutatott és mondott dolgok igazsága egy összehasonlításon alapul: a saját világát, a saját élettapasztalatait hasonlítja össze a megnyilatkozás által színre vitt szavakkal és dolgokkal. A megnyilatkozás hitelessége az összehasonlításkor dől el. A fiktív mód esetében a megnyilatkozáshoz fiktív én rendelődik, a szavak és a dolgok igazsága pedig a fikció saját szabályaitól függ. A megnyilatkozás hitelességét a fikció világának koherenciája teremti meg. A játékos mód esetében a megnyilatkozáshoz ugyan valós én rendelődik, ám a megnyilatkozás fikciós jellegű törvényszerűségeknek is alá van vetve. Az ígéret-elméletek szerint e megnyilatkozási módok elnevezései

médiamegnyilatkozás inkább a fiktív módból, a második esetében inkább az autentifikáló módból részesül. Ez utóbbit erősíti a rajz alatt lévő cikk címében, amely képaláírásaként is funkcionál, tehát duplán paratextus, a lokalizálás: „sur Bagdad” (Bagdadra). A képaláírás-cím mindemellett mitikus nagyságrendű katasztrófára is utal a „déluge” (özönvíz) szóval, amely ugyanakkor nem közvetlenül a természettel, hanem a haditechnikával hozható összefüggésbe: bombák özönéről van szó. A megnyilatkozási módok szerint felelősként az első képregényes idézethez inkább fiktív, a másodikhoz inkább valós ént kellene rendelnünk. Bonyolítja viszont az értelmező helyzetét, hogy az autentifikáló módra inkább jellemző szemtől szembe tengely használata a „Macskánál”, azaz a fikciós alaknál igaz (habár ez az eljárás többnyire a képregényt is jellemzi). Az autentifikáló és a fiktív mód összejátszatása e médiaszöveg esetében egy harmadik, köztes módból, a játékosból való részesülést feltételezi. A satirikus webhírlapok (például <http://www.désinformations.com>) más helyeken objektivitás-effektusként funkcionáló képeket kiforgató, a híradások képeit ironikus távolságtartással kezelő cyberpolemikusságának nyoma ez. (A játékos módhoz tartozónak véli az efajta képkezeléssel létrejövő médiaszövegeket Marion 2003:150-151).

A rajz bal oldalán olvashatunk egy, a képen nem jelen lévő, azaz off-hanghoz rendelhető mondatot: „LE CHAT A 20 ANS” – a Macska húsz éves. A jobb oldalon, a képen látható fekvő alakokhoz rendelhető megjegyzés: „NOUS AUSSI...” – mi is... Hozzájuk rendelhető, noha ők egy autentifikáló mód által meghatározott szövegben ezt már nem mondhatják. (A képaláírással összeolvasva joggal feltételezhetjük, hogy halottakról van szó.) Szóbuborékszerű térben van a szöveg, de vajon szóbuborék-e? Lehet, hogy nem is a megnyilatkozás eredetét jelzi, inkább nyilakként mutat a halottakra, és szintén off-hangra vezethető vissza. Az előtérben egyenruhásokat, katonákat látunk, távolodva a katona-jelleg elvész, majd az emberalakok is egyre kevésbé felismerhetőek, végül már csak a háttért látjuk, de arra is mutatnak nyilak.

Kezében tortával az ünnepezt a néző szemébe néz, akárha haditudósító-újságíróként egy térben lenne az áldozatokkal, de kinézne belőle. Nemcsak képregényre és háborúra, hanem akár a háború objektivitás-effektust létrehozó közvetítésére is utal így a médiaszöveg,

egyúttal eltérő interpretációs stratégiákat is jelölnek. (Bővebben erről Jost 1997; 1999: 21-34; 2001a; 2001b).

amelynek szubjektivitását a két alkotó aláírása hangsúlyozza: valakik ezt rajzolták, nem felvett, nem közvetített, ami látható, hanem valakik kézmozdulataikkal megalkották. A képregény és a háború (potenciálisan) polemikus hírlapi rajzba integrálódik, amely a képregényből csak tortával az ünnepeltet, a háború kapcsán pedig csak a szervezett ölés eredményét, a halottakat mutatja. Együtt a húszéveseket. Azt, aki él, egyedül van, születésére emlékezünk és néma (a képen csak a fiktív szereplő „él”). És azokat, akik sokan vannak, halottak, de szólnak hozzánk.

Képregény és háború idézésére tehát egy címlapon szereplő rajz és annak hiperstruktúrája ad keretet a nyomtatott sajtóban.⁴² Mivel egypaneles karton és képregény a *Le Chat* esetében nehezen elválasztható, túlzás nélkül állítható, hogy ebben az esetben a hangsúlyozott viszonzyszerűség médiumai lépnek az objektivitás-effektus keltésére inkább alkalmas médiumok helyébe, így jöhet létre potenciálisan polemikus alkotás, azaz olyan alkotás, amely metaforikusan szintén háborúnak, szavak és képek háborújának részese.⁴³

⁴² Az újságoldal egészéhez képest meglehetősen nagy rajz, ha köztéren látható, például egy újságos standot nézegetve vagy egy buszmegállóban állva, hasonló helyzetbe kerül, mintha képregényplakát lenne, azaz olyan plakát, amely a képregényekre jellemző alakítottság nyomait viseli magán. Ahogy korábban már láthattuk Exem alkotásai kapcsán, a képregényplakát (affiche BD) hagyományosan olyan polemikus médiaszöveg, amely könnyen állítható mobilizációs célzatú kommunikációs dinamikába. (Korábban szó volt róla, hogy Svájcban a gyakori népszavazásokhoz erősen kötődve vált népszerűvé ez a műfaj vagy médium.) Innen nézve mutatkozik meg, hogy Geluck és Kroll (valamint, ha a paratextust és a hiperstruktúrát is figyelembe vesszük, akkor a címloldal szerkesztőjének) műve nemcsak megalkotottságát tekintve ikonotextus, hanem lehetséges használatát tekintve is mutat hasonlóságot olyan ikonotextusokkal, mint a képregényplakátok.

⁴³ A médiakulturális, általában az újságírással kapcsolatban használt polémia metaforikusan háború, szavak és képek háborúja. Nemcsak abban az értelemben, hogy a totális háború része a szavakban és képekben működő propaganda (vö. *Az információ izraeli háborúja* címmel polemikus médiaszövegeket elemző Dray & Sieffert 2002), hanem maga a polémia szó etimológiája is erre enged következtetni: a görög polemikosz szó maga is háborúval kapcsolatosra utal. (Az újságírói polémiával kapcsolatban hívja fel a figyelmet erre Yanoshevsky 2003: 52). A szó etimológiájával függ össze az is, hogy a második világháború után néhány évtizedig fénykorát élő, háborúról szóló tudományt is polemológiának nevezte el alapítója, Gaston Bouthoul 1942-ben, ahogy egy, a polemológia történetéről nemrég megjelent cikkben is olvasható (Huyghe 2006: 85-97).

V. Szakirodalmi hivatkozások

- Abrioux, Marielle (1995) „Narratologie”, in Ducrot, Oswald & Schaeffer, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil
- Amigo Lattore, Bernardo (2001) *Ni fiction, ni réalité. Le Je lyrique comme contribution à la théorie des genres télévisuels*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant
- Andok Mónika (2005) „A bulvár — tabloid hírek a magyar sajtóban 1780-tól”, in Ivaskó Livia (szerk.), *Érthető kommunikáció*, Szeged, SZTE Médiatudományi Tanszék, 4-13.
- Baetens, Jan (2006) *Hergé écrivain*, h.n., Flammarion
- Beke László (2001) „Kiterjesztett médiumelmélet”, *Médiakönyv* 2000/2001, 1. kötet, 15-20.
- Benassi, Stéphane (2000) *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Céfal
- Bertho Lavenir, Catherine (1999) *La roue et le stylo. Comment nous sommes devenus touristes*, Paris, Odile Jacob
- Boesch, Jacques (1996) „Postface. L’affiche BD, un esprit particulier”, in Herbez, Ariel, *Affiche BD. Vingt-cinq ans de création genevoise*, Genève, Slatkine, 95-97.
- Bosser, Frédéric & Canal, Luigino (1999) „Zep. Interview exclusive”, *DBD*, n° 38 (*Dossier ZEP*), 5-32.
- Bougnoux, Daniel (1999) „Acheminements du sens, de la pragmatique à la médiologie”, *Recherches en Communication*, n° 11, 93-112.
- Bougnoux, Daniel & Bourdin, Sylvie (2001) „L’éclairage médiologique pour penser les organisations”, *C & O*, n° 19, 97-111.
- Bourdon, Jérôme (1993) „Critique des genres télévisuels”, in Sfez, Lucien (szerk.), *Dictionnaire critique de la communication*, Paris, PUF, 1031-1032.
- Braun, Peter (2003) „A kultúra és az elbeszélés”, in Biczó Gábor & Kiss Noémi (szerk.), *Antropológia és irodalom. Egy új paradigma keresése*, Debrecen, Csokonai, 27-42.
- Brethes, Romain (2003) „Art Spiegelman. L’inspiration du désastre”, *Qu’est-ce que la BD ? aujourd’hui*, *BAM* hors série, janvier 2003, 118.

- Campagnoli, Ruggero (1994) „Présentation du quatrième numéro de «Beloel»”, in Sorcini Fratta, Anna (a cura di), *Tintin, Hergé et la «Belgité»*, Bologna, CLUEB
- Carey, James W. (2003) „A kommunikáció kulturális megközelítése”, in Kondor Zsuzsanna & Fábri György (szerk.), *Az információs társadalom és a kommunikáció-technológia elméletei és kulcsfogalmai*, Budapest, Századvég, 252-270.
- Casetti, Francesco (1983) „Les yeux dans les yeux”, *Communications*, n° 38, 78-97.
- Casetti, Francesco & Odin, Roger (1990) „De la paléo- à la néo-télévision”, *Communications*, n° 51, 9-26.
- Chaboud, Jack (1991) *La bande dessinée: Outil de communication des entreprises. Narration du 9ème type*, Paris, Eyrolles
- Ciment, Gilles (1990), „Spectacles du siècle”, *CinémAction* été 1990 (hors-série *Cinéma et bande dessinée*), 10-13.
- Cornette, Jean-Luc & Karo (2006) „La bande dessinée au Vietnam”, *Spirou*, n° 3561, 12 juillet 2006, 25.
- Császi Lajos (2002) *A média rítusai. A kommunikáció neodurkheimi elmélete*, Budapest, Osiris-MTA-ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport
- Császi Lajos (2003) *Tévéeerőszak és morális pánik*, Budapest, Új Mandátum
- Dacheux, Eric (2002) „Rapprocher l’Europe des citoyens, une nécessité? Analyse critique de la politique de communication des institutions européennes”, *Recherches en communication*, n° 18, 199-221.
- Dällenbach, Lucien (1977) *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil
- Debray, Régis (1991) *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard
- Debray, Régis (1992) *Vie et mort de l’image*, Paris, Gallimard
- Debray, Régis (1993) *L’État séducteur*, Paris, Gallimard
- Debray, Régis (1994) *Manifestes médiologiques*, Paris, Gallimard
- Debray, Régis (2000) *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF
- Debray, Régis (2001a) *Dieu, un itinéraire*, Paris, Odile Jacob
- Debray, Régis (2001b) „Malaise dans la transmission”, *Les Cahiers de médiologie*, n° 11, 17-33.

- Debray, Régis (2003) *Le Feu sacré*, Paris, Fayard
- Defays, Jean-Marc (2003) *Principes et pratiques de la communication scientifique et technique*, Bruxelles, De Boeck
- Delavaud, Gilles & Lancien, Thierry (2006) „D'un média... l'autre”, *MédiaMorphoses*, n° 16, avril 2006, 20-23.
- Dobos István (2002) „Az elbeszélés elméleti kérdései”, in Uő., *Az irodalomértés formái*, Debrecen, Csokonai, 231-265.
- Dray, Joss & Sieffert, Denis (2002) *La guerre israélienne de l'information. Désinformation et fausses symétries dans le conflit iraélo-palestinien*, Paris, La Découverte
- Dubied, Annik (2004) *Les dits et les scènes du faits divers*, Genève, Droz
- Dubois, Jacques (1978) *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Brussels, Labor
- Dunai Tamás (2007a) „Árnybíró”, *Panel*, 5. szám, 2007/október, 6-7.
- Dunai Tamás (2007b) „Képregény Magyarországon”, *Médiakutató*, 2007/tavaszi, 17-30.
- Fehér Katalin (2007) „A webcomic vagy az on-line képregény”, *Médiakutató*, 2007/tavaszi, 45-54.
- Fondanèche, Daniel (2005) *Paralittératures*, Paris, Vuibert
- Fonet, Laurent (2003) *La programmation d'une chaîne de télévision*, Paris, Dixit
- Fresán, Rodrigo (2007) „Tintin dans la Pampa”, *Courrier international*, n° 868, du 21 au 27 juin 2007, 48-50.
- Gaudreault, André (1999a) „Pour une approche narratologique intermédiaire”, *Recherches en Communication*, n° 11, 133-142.
- Gaudreault, André (1999b [1988]) *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Armand Colin
- Gaudreault, André & Jost, François (1990) *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan
- Gaudreault, André & Marion, Philippe (2000) „Un média naît toujours deux fois”, *S&R*, avril 2000, 21-36.
- Gaudreault, André & Marion, Philippe (2006) „Cinéma et généalogie des médias”, *MédiaMorphoses*, n° 16, avril 2006, 24-30.

- Gaumer, Patrick (2002) *La BD*, Paris, Larousse
- Genette, Gérard (1972) *Figures III.*, Paris, Seuil
- Genette, Gérard (1979) *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil
- Genette, Gérard (1996 [1972]) „Az elbeszélő diszkurzus”, (ford. Sepeghy Boldizsár), in Thomka Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei I.*, Pécs, JPTE/Jelenkor, 61-98.
- Giroud, Jean-Charles (1996) „L'étrange similitudes ou l'affiche BD à la lumière de l'histoire”, in Herbez, Ariel, *Affiche BD. Vingt-cinq ans de création genevoise*, Genève, Slatkine, 87-92.
- Greimas, Algirdas Julien (1966) *Sémantique structurale*, Paris, Larousse
- Groensteen, Thierry (1990) „Du 7e au 9e art: l'inventaire des singularités”, *CinémAction* été 1990 (hors-série *Cinéma et bande dessinée*), 16-28.
- Groensteen, Thierry (1999) *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF
- Groensteen, Thierry & Peeters, Benoît (szerk.)(1994) *Töpffer: L'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann
- Gryspeerdt, Axel (1995) *Une industrie de la célébration. Des relations publiques à la communication d'organisation*, Bruxelles, EVO
- Hanot, Muriel (2002) *Télévision: Réalité ou réalisme. Introduction à l'analyse sémiopragmatique des discours télévisuels*, Bruxelles, DeBoeck-INA
- Heinderyckx, François (1999) *Une introduction aux fondements théoriques de l'étude des médias*, Liège, Céfal
- Herbez, Ariel (1991) „Affiche politique. La BD entre en scène”, *Dossiers Publics (Périodique de documentation genevoise)*, n° 77, 34-42.
- Herbez, Ariel (1996) *Affiche BD. Vingt-cinq ans de création genevoise*, Genève, Slatkine
- Herbez, Ariel (2005) *Exem à tout vent*, Genève/Paris, AGPI/Vertige Graphic
- Huyge, François-Bernard (2006), „Vie et mort d'une discipline: la polémologie”, *Médium*, n° 8, 85-97.
- Jost, François (1997) „La promesse des genres”, *Cnet-Réseaux*, n° 81, (*Les Genres télévisuelles*), 13-31.
- Jost, François (1999), *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses

- Jost, François (2001a) *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Bruxelles, De Boeck-INA
- Jost, François (2001b) „Typologie des jeux télévisés”, in Gardies, René & Taranger, Marie-Claude (szerk.), *Télévision: Questions de formes*, Paris, l’Harmattan, 15-25.
- Jost, François (2002) *L’Empire du loft*, Paris, La Dispute
- Kalifa, Dominique (2006) „L’invention de la culture de masse”, *Sciences Humaines*, n° 170, Avril 2006, 34-37.
- Kertész Sándor (1991) *Szuperhősök Magyarországon*, Nyíregyháza, Akvarell
- Kertész Sándor (2007) *Comics Szocialista áruhában*, Nyíregyháza, Kertész Nyomda és Kiadó
- Kiss Ferenc (2005) „A képregény születése és halála Magyarországon”, *Beszélő*, 2005/1, 114-119.
- Koren, Roselyne (1996) *Les enjeux éthiques de l’écriture de la presse et la mise en mots du terrorisme*, Paris, L’Harmattan
- Kovács Éva (2007) „Narratív biográfiai elemzés”, In Uő. (szerk.), *Közösségtanulmány. Módszertani jegyzet*, (h.n.), Néprajzi Múzeum/PTE-BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 373-396.
- Kovács Nóra (2007) „Webcomics – on-line képregény”, *Képregények, karikatúrák, hírlapi rajzok – médiaelemző kutatászeminárium*, PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Pécs, szemináriumi dolgozat.
- Krigler Gábor (2004) (folyt. köv.) *Hogyan írjunk tévésorozatot?*, Budapest, Akadémiai
- Kulcsár Szabó Ernő (2006) „Laikus olvasás és esztétikai megkülönböztetés avagy a műveltségi irodalomeszmény vége (?)”, In Lóránd Zsófia, Scheibner Tamás, Vaderna Gábor, Vári György (szerk.), *Laikus olvasók? A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei*, Budapest, L’Harmattan
- Kulcsár-Szabó Zoltán (1997) „Intertextualitás és a szöveg identitása”, in Uő., *Az olvasás lehetőségei*, Budapest, JAK-Kijárat, 5-13.
- Leclercq, Hubert (2004) „La bande dessinée de chez nous: une panoplie de créateurs pour des heures de plaisir”, *W+B*, 2004/juin, 7-21.

- Lévy, Pierre (1998) „La place de la médiologie dans le trivium”, *Les Cahiers de médiologie*, n° 6, 43-58.
- Lits, Marc (2001) *Littérature et société*, Louvain-la-Neuve, DUC
- Lugrin, Gilles (2006) *Généricité et intertextualité dans le discours publicitaire de presse écrite*, Bern, Peter Lang
- Liotard, Jean- François (1993 [1979]) „A posztmodern állapot”, (ford. Bujalos István & Orosz László), in Bujalos István (szerk.), *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean- François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*, Budapest, Századvég, 7-145.
- Macé, Éric & Maigret, Éric (2006) „Pourquoi parler de médiacultures?”, *Sciences Humaines*, n° 170, Avril 2006, 44-47.
- Maksa Gyula (2005a) „Médiatörténetek margóira”, *Debreceni Disputa*, 2005/9, 62-64.
- Maksa Gyula (2005b) „Szerződések és ígéretek. Műfajiság és kortárs televízióelmélet francia nyelvterületen”, in *DOSZ Tavaszi Szél 2005 Konferencia-kiadvány*, 268-271.
- Maksa Gyula (2005c) „Ödipális önéletrajziség. (Art Spiegelman: A teljes Maus)”, *Debreceni Disputa*, 2005/3, 50-53.
- Maksa Gyula (2006a) *Médiaelméletek*, E-learning jegyzet, Debrecen, Debreceni Egyetem Tudományegyetemi Karok
- Maksa Gyula (2006b) „A „képregény” vagy „rajzolt irodalom” médiuma és a magyar kultúra”, *Alföld*, 2006/12, 77-83.
- Maksa Gyula (2007a) „Ismeretterjesztés és képregény”, *Médiakutató*, 2007/tavasz, 7-14.
- Maksa Gyula (2007b) „Titeuf”, *Panel*, 4. szám, 2007/május, 4-5.
- Maksa Gyula (2007c) „Exem plakátjai”, *Panel*, 5. szám, 2007/október, 42-43.
- Maksa Gyula (2007d) „A paleotelevíziótól a neotelevízióig – és tovább?”, *Debreceni Disputa*, 2007/10, 35-39.
- Maksa Gyula (2007e) „Háború és képregény ”, in *Magyar Műhely*, 2007/3, 52-59.
- Maksa Gyula (2007f) „A kölyökképregény műfajának megváltozása az elektronikus kultúrában (szexualitás- és erőszaktematizációk)”, in Gabos Erika (szerk.), *A média hatása a gyermekekre és fiatalokra IV.*, Budapest, Nemzetközi Gyermekmentő Szolgálat, igazoltan megjelenés előtt.

- Marion, Philippe (1993) *Traces en cases, travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant
- Marion, Philippe (1996) „Proposition pour une médiatique narrative appliqué, lecture d'un reportage photographique de Paris Match”, in Baetens, Jan & Gonzalez, Ana (szerk.), *Le roman photo*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 156-179.
- Marion, Philippe (1997a) „Narratologie médiatique et médiagénie des récits”, *Recherches en Communication*, n° 7, 61-87.
- Marion, Philippe (1997b) „Les images racontent-elles? Variations conclusives sur la narrativité iconique”, *Recherches en Communication*, n° 8, 129-148.
- Marion, Philippe (1999) „Communication et récit: échos d'une relation tumultueuse”, *Recherches en Communication*, n° 11, 113-131.
- Marion, Philippe (szerk.) (2001) *Narratologie médiatique*, Louvain-la-Neuve, DUC
- Marion, Philippe (szerk.) (2002) *La communication publicitaire*, Louvain-la-Neuve, DUC
- Marion, Philippe (2003) „Médiagénies de la polémique. Les images «contre»: de la caricature à la cybercontestation”, *Recherches en Communication*, n° 20, 150-151.
- Martin, Michèle & Proulx, Serge (1995) *Une télévision mise aux enchères : programmation, programmes, publics*, Sainte-Foy (Québec), Télé-université
- McCloud, Scott (2002) *L'Art invisible. Comprendre la bande dessinée*, 5. kiad., h.n., Vertige Graphic
- McQuail, Denis (2003) *A tömegkommunikáció elmélete*, Budapest, Osiris
- Merisch Gábor (2005) „A képregényrajzoló szerződése”, *Filmvilág* 2005/2, 51-53.
- Meunier, Jean-Pierre (1999) „La pragmatique: de la relation à la cognition”, *Recherches en Communication*, n° 11, 133-142.
- Meunier, Jean-Pierre & Peraya, Daniel (1993) *Introduction aux théories de la communication*, Paris/Bruxelles, De Boeck Université
- Meyrowitz, Joshua (2003) „Médiuemlélet”, in Kondor Zsuzsanna & Fábri György (szerk.), *Az információs társadalom és a kommunikáció-technológia elméletei és kulcsfogalmai*, Budapest, Századvég, 205-232.
- Migozzi, Jacques (2000) „Fictions transmédiatiques: du rhizome au réseau”, in Uő. (szerk.),

- De l'écrit à l'écran. Littératures populaires: mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM, 7-24.
- Moliterni, Claude (2004a) „Philippines”, in Moliterni, Claude & Mellot, Philippe & Turpin, Laurent & Denni, Michel & Michel-Szelechowska, Nathalie (2004) *BD Guide 2005*, Paris, Omnibus, 337-339.
- Moliterni, Claude (2004b) „Bande dessinée et cinéma”, in Moliterni, Claude & Mellot, Philippe & Turpin, Laurent & Denni, Michel & Michel-Szelechowska, Nathalie (2004) *BD Guide 2005*, Paris, Omnibus, 1587-1695.
- Moliterni, Claude (2004c) „A cheval sur deux siècle: 1880-1940”, in Moliterni, Claude & Mellot, Philippe & Turpin, Laurent & Denni, Michel & Michel-Szelechowska, Nathalie (2004) *BD Guide 2005*, Paris, Omnibus, 17-31.
- Moliterni (2005) *30 héros de toujours. Chefs-d'oeuvre de la BD 1830-1930*, Paris, Omnibus
- Moliterni, Claude & Mellot, Philippe & Turpin, Laurent & Denni, Michel & Michel-Szelechowska, Nathalie (2004) *BD Guide 2005*, Paris, Omnibus
- Morgan, Harry (2003) *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Éditions de l'An 2
- Müller, Jürgen E. (2006) „Vers l'intermédialité”, *MédiaMorphoses*, n° 16, avril 2006, 99-110.
- Nerlich, Michael (1990) „Qu'est-ce un iconotexte?”, in Montandon, Alain (szerk.), *Iconotextes*, Paris, CRCD Ophrys, 255-302.
- Odin, Roger (1988) „Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémiopragmatique”, *Iris*, n° 8, 121-139.
- Odin, Roger (2000) *De la fiction*, Bruxelles, DeBoeck
- Peeters, Benoît (1998) *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion.
- Peeters, Benoît (2004[1998]) „A képregény. Egy sajátos nyelv”, *Enigma* 40, 90-95.
- Pogány Péter (1978) *A magyar ponyva tüköre*, Budapest, Európa
- Propp, Vlagyimir Jakovlevics (1995 [1928]) *A mese morfológiája*, (2. kiad., ford. Soproni András), Budapest, Osiris/Századvég
- Ricoeur, Paul (1999 [1990]) „Az én és az elbeszélte azonosság”, (ford. Jeney Éva), in Uő., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Osiris, 373-411.
- Ricoeur, Paul (1985) *Temps et récit*, tome 3 (*Le temps raconté*), édition de poche, Paris, Seuil

- Rubovszky Kálmán (1988) *Apropó, comics!*, Budapest, Művelődéskutató Intézet
- Schuiten, François & Peeters, Benoît (1996) *L'aventure des images. De la bande dessinée au multimédia*, Paris, Autrement
- Senechal, Marjorie (2006) „Mathematics and Narrative at Mykonos”, *The Mathematical Intelligencer*, Volume 28. Number 2, Spring 2006, 24-30.
- Sváb József (1991) *Képregényiskola*, Nyíregyháza, Akvarell
- Szabó Zoltán Ádám & Kokovai Péter (2007) „2006”, *Panel*, 4. szám, 2007/május, 24-28.
- Szabó D. Tamás (2000), *Médiatervezés a reklámban*, Budapest, BKÁE Marketing Tanszék/Marketing kommunikáció Alapítvány/AULA
- Szirák Péter (2003) *Kertész Imre*, Pozsony, Kalligram
- Tóth András György (1996a) „Ardenne pogányai”, *Filmvilág*, 1996/07, 46-47.
- Tóth András György (1996b) „A film nyelvokona”,
http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=108 [az utolsó letöltés ideje: 2007. 12. 15.],
 offline-elérhetőség: *Filmvilág*, 1996/07, 42-45.
- Tóth András György (1997) „A rejtett város”, *Filmvilág*, 1997/01, 14-16.
- Töpffer, Rodolphe (1994 [1837]) „Notice sur l'*Histoire de Mr Jabo*”, in Groensteen, Thierry & Peeters, Benoît (szerk.), *Töpffer: L'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, 161-163.
- Tshilombo Bombo, Gertrude (2000) *L'interpellation de la femme dans les magazines féminins africains: une approche sémio-pragmatique*, Louvain-la-Neuve, CIACO
- Vanderstichelen, Florence (1999) „Des usages pour vous enchanter”, in Antoine, Frédéric & Berhin, Michel & Buchel, Bernard & Collard, Yves & de Theux, Paul & Guyot, Jean-Claude & Hanot, Muriel & Vanderstichelen, Florence & Verniers, Patrick (szerk.), *MédiActeurs. Tout savoir sur la télé*, Bruxelles, Media Animation/Médialogue, 24.
- Vandorselaer, Thibaut (2004) *Bruxelles dans la BD – La BD dans Bruxelles*, Louvain-la-Neuve, Versant Sud
- Varró Attila (2004) „A térré vált idő. Filmszerű ábrázolásmód a képregényekben”, *Enigma* 40, 118-135.
- Verhaegen, Philippe (1990) „Aspects communicationnels de la transmission des

connaissances: le cas de la vulgarisation scientifique”, *Recherches Sociologiques* 1990/3, 323-351.

Verniers, Patrick & Ferrari, Sébastien & Collard, Yves (1999) „Vider la fiction de son encre”, in Antoine, Frédéric & Berhin, Michel & Buchel, Bernard & Collard, Yves & de Theux, Paul & Guyot, Jean-Claude & Hanot, Muriel & Vanderstichelen, Florence & Verniers, Patrick (szerk.), *MédiActeurs. Tout savoir sur la télé*, Bruxelles, Media Animation/Médialogue, 120-122.

Véron, Eliséo (1983) „Il est là, je le vois, il me parle”, *Communications*, n° 38, 98-120.

White, Hayden (1997 [1992]) „A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája”, (ford. John Éva), in Uő., *A történelem terhe*, Budapest, Osiris, 251-278.

Yanoshevsky, Galia (2003) „De la polémique à la polémique journalistique”, *Recherches en Communication*, n° 20, 51-63.

VI. A jelöltnek az értekezés tárgyához kapcsolódó publikációi és előadásai

(a jelölt teljes publikációs listája a PhD-pályázati anyagban olvasható)

1. Szakcikk, tanulmány:

- [1] Maksa Gyula (2007) „A kölyökképregény műfajának megváltozása az elektronikus kultúrában (szexualitás- és erőszaktematizációk)”, in Gabos Erika (szerk.), *A média hatása a gyermekekre és fiatalokra IV.*, Budapest, Nemzetközi Gyermekekmentő Szolgálat, igazoltan megjelenés előtt.
- [2] Maksa Gyula (2007) „Háború és képregény”, *Magyar Műhely*, 2007/3, 52-59.
- [3] Maksa Gyula (2007) „A paleotelevíziótól a neotelevízióig – és tovább?”, *Debreceni Disputa*, 2005/10. 35-39.
- [4] Maksa Gyula (2007) „Exem plakátjai”, *Panel*, 5. szám, 2007/október, 42-43.
- [5] Maksa Gyula (2007) „Ismeretterjesztés és képregény”, *Médiakutató*, 2007/tavaszi, 7-14.
- [6] Maksa Gyula (2007) „Titeuf”, *Panel*, 4. szám, 2007/május, 4-5.
- [7] Maksa Gyula (2006) „A „képregény” vagy „rajzolt irodalom” médiuma és a magyar kultúra”, *Alföld*, 2006/12, 77-83.
- [8] Maksa Gyula (2005) „Médiatörténetek margóira”, *Debreceni Disputa*, 2005/9, 62-64.
- [9] Maksa Gyula (2005) „Szerződések és ígéretek. Műfajiság és kortárs televízióelmélet francia nyelvterületen”, in *DOSZ Tavaszi Szél 2005 Konferencia-kiadvány*, 268-271.

2. Egyetemi jegyzet:

- [10] Maksa Gyula (2006) *Médiaelméletek*, E-learning jegyzet, Debrecen, Debreceni Egyetem Tudományegyetemi Karok

3. Kritika, recenzió:

- [11] Maksa Gyula (2006) „Történelem, kultúra, medialitás”, *Kritika*, 2006/2, 32.
- [12] Maksa Gyula (2005) „Ödipális önéletrajziség. (Art Spiegelman: A teljes Maus)”, *Debreceni Disputa*, 2005/3, 50-53.
- [13] Maksa Gyula (2004) „Császi Lajos könyveiről. (A média rítusai, Tévéeőszak és morális pánik)”, *Kritika*, 2004/7-8, 49-50.

4. Hírlapi cikk:

- [14] Maksa Gyula (2005) „Képmutogatás”, *Debrecen hetilap*, 2005. november 16., 3.
- [15] Maksa Gyula (2005) „Képkockás lapok”, *Debrecen hetilap*, 2005. június 22., 7.
- [16] Maksa Gyula (2001) „Tintin küzdelme a 'manga'-lányokkal”, *Hajdú-Bihari Napló*, 2001. március 23., 10.

5. Előadások:

Konferencia/előadás-sorozat címe	Konferencia/előadás-sorozat helye	Előadás ideje	Előadás címe
1. <i>IV. Nemzetközi Médiakonferencia: A média hatása a gyermekekre és fiatalokra</i>	Balatonalmádi (szervezők: Nemzetközi Gyermekmentő Szolgálat, ORTT)	2007.12. 04.	A kölyökképregény műfajának megváltozása az elektronikus kultúrában (szexualitás- és erőszaktematizációk)
2. <i>Szerzők és szövegek (előadás-sorozat)</i>	PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Pécs	2007. 10. 17.	Medialitás, médiumidentitás, « képregény »
3. <i>Irodalom, film, vizualitás (előadás-sorozat)</i>	DE Hatvani István Szakkollégium, Debrecen	2007. 05. 15.	A « képregény » vagy « rajzolt irodalom » médiuma és a film
4. <i>Introduction to literary and culture theory (előadás-sorozat)</i>	DE Angol-Amerikai Intézet, Debrecen	2007. 05. 10.	Elbeszéléseleméleti és médiumelméleti hagyományok metszéspontján: a médianarratológia
5. <i>I. Populáris kultúra – Médiakultúra (workshop)</i>	DE Soó Rezső Kutatóház, Síkfőkút	2007. 04. 14.	A (genfi) képregényplakát
6. <i>Háború és kultúra (workshop)</i>	Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Ponton Galéria, Budapest (szervezők: FISZ és Magyar Műhely folyóirat)	2006. 12. 16.	<i>Háború és képregény</i>
7. <i>Fiatal Irodalomtudósok Fóruma (konferencia)</i>	DAB, Irodalomtudományi Szekció, Debrecen	2006. 11. 15.	<i>A francia-belga(-svájci) bande dessinée</i>
8. <i>A képregény mint médiaszöveg (előadás-sorozat)</i>	SZTE Médiatudományi Tanszék, Szeged	2006. 10. 25.	<i>A francia-belga(-svájci) bande dessinée mint médiaszöveg</i>
9. <i>VI. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus, Kultúra – médium – irodalom (szimpózium)</i>	DE, Debrecen	2006. 08. 23.	<i>A « képregény » vagy « rajzolt irodalom » médiuma és a magyar kultúra</i>
10. <i>Kortárs populáris kultúra (előadás-sorozat)</i>	SZTE Médiatudományi Tanszék, Szeged	2006. 04. 26.	<i>Műfaj és/vagy médium. A « képregényről »</i>
11. <i>Kommunikációkutatás 2005 (konferencia)</i>	SZTE Médiatudományi Tanszék, Szeged	2005. 12. 17.	<i>A képregény mediativitása és az ismeretterjesztés</i>
12. <i>Doktoranduszok Országos Szövetsége Tavaszi Szél 2005 (konferencia)</i>	DE, Debrecen	2005. 05. 07.	<i>Szerződések és ígéretek. Műfajiság és kortárs televízióelmélet francia nyelvterületen</i>
13. <i>Kultúra és medialitás (előadás-sorozat)</i>	DE Hatvani István Szakkollégium, Debrecen	2005. 05. 04.	<i>A paleotelevíziótól a neotelevízióig</i>

