

**Pécsi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Nyelvtudományi Doktori Iskola
Nyelv és Kommunikáció Doktori Program**

Demus Zsófia Anna

A fénykép szerepe a képregényben – a fotóképregény változatai

Doktori disszertáció

**Témavezető:
Dr. habil. Maksa Gyula PhD
egyetemi docens**

**Pécs
2022**

Tartalomjegyzék

Előszó	4
Bevezetés	6
A kutatás céljai és hipotézisei.....	6
Kutatási módszer	7
A dolgozat felépítése	9
A téma relevanciája	12
Mi a fotóképregény?.....	14
1. fejezet: Képregénytudomány és képregénytörténet	16
1. A képregénytudomány helyzete	16
2. A képregénytudomány előtörténete	19
2.1. A képregénytudomány elő-paradigmatikus szakasza.....	21
2.2. A képregénytudomány kortárs tendenciái.....	23
3. A képregénytörténet-írás alakulása	26
4. Képregénytudomány és képregénytörténet-írás Magyarországon	29
2. fejezet: A fotóképregény (kutatás)története	36
1. Koncepciók és alapfogalmak.....	37
1.1. Fotóregény és fotonovela kutatási lehetőségei.....	40
1.2. Kitekintés – a dél-afrikai fotóregény.....	42
1.3. A latin-amerikai fotonovela	44
3. fejezet: Magyar kezdetek – fotóregény és fotóképregény itthon	49
1. A filmfotóregény	50
1.1. A filmfotóregény térnyerése és hagyománya a magyar sajtótermékekben.....	51
1.2. A Pajtás filmfotóregényei	57
2. Az avantgárd fotóregény és fotóképregény.....	62
3. A rendszerváltás utáni fotóregény és fotóképregény	64
4. fejezet: A fénykép szerepe és felhasználási formái a képregényben	67
1. A rajzolt fénykép szerepe a <i>Fun Home</i> című képregényben.....	68
1.1. A fotók eredete	70
1.2. Emlékeztetudatosítás	72
1.3. A múlt rekonstrukciója és a jelen értelmezése	73
2. A fényképek mint kritikai önreflexiók – <i>Are You My Mother?</i>	75
2.1. Fénykép tükörszerepben	77
3. <i>The Photographer of Mauthausen</i>	78
4. Fényképidézet	82
5. Fotórealisztikus képregények.....	84
5.1. <i>Yukiko's Spinach</i>	88
6. Montázképregény	89
7. A fényképek csoportosítása a képregényben – összegzés.....	92
5. fejezet: Fotó és irodalom	93
1. Kép és szöveg határátlépései – ekphraszisz és metalepszisz	94
2. Fényképek megjelenése és csoportosítása az irodalomban.....	97
6. fejezet: Fénykép az életrajzban – <i>Photographic: The Life of Graciela Iturbide</i>	103
1. Adaptációs eljárások	104
2. A fotó „születési anyakönyvi kivonata”	108
3. Fekete-fehér valóság – Graciela Iturbide	110
4. Fotóképregény vagy képregény fényképekkel	112
4.1. A rétegek között	115

7. fejezet: Rögzített valóság – A <i>Le Photographe</i> című fotóképregényriport.....	118
1. Fényképes újságírás – képregény-újságírás	119
2. A <i>Le Photographe</i> háttere	125
3. A narratíva és a narrátor hangja	127
3.1. „A sárga doboz”	129
4. Kulturális sokszínűség.....	131
5. A fénykép és a rajzolt kép	133
6. Hiteles idő.....	138
7. A fokalizáció munkája.....	139
8. fejezet: A fénykép mint a fikció része – A <i>L'enfant penchée</i> című képregényben ..	141
1. Az idő kezelhetősége.....	146
2. Médiumok keveredése egy fikcióban – festmény, fénykép, képregény.....	149
3. Összevarrott szálak – a hibriditás a képregényben.....	154
3.1. Valóság és fikció határán	156
Mégis mi a fotóképregény?	160
Konklúzió és kitekintés	164
Felhasznált irodalom.....	166
Egyéb források.....	178
A dolgozatban tárgyalt képregények bibliográfiája	179

Előszó

A képregényekkel viszonylag későn, egy egyetemi órán kerültem kapcsolatba. Meglehetősen szkeptikusan tekintettem a médiumra, zavart benne a sokféle verbális-vizuális lehetőség, amellyel dolgozik. A szkepticizmusom mára már rajongásba fordult, és ahogy egész kutatói pályámat, úgy a doktori tanulmányaim során írt tanulmányaimat is a határterületek vizsgálata jellemezte, azoké a mediális lehetőségeké, amiket kevés képregény használ, és amelyekről kevés szó esik, a képregények egy kevésbé ismert típusa: a fotóképregény. Ezen a területen főleg olyan művek keltették fel az érdeklődésem, melyekben megfigyelhetők a mediális eljárások, a hibrid jelleg és sokrétegűség. Olyan alkotásokat kerestem, amelyek ténylegesen egy másik médiumot is szervesen felhasználnak, ahogyan a fotóképregény teszi.

A fotóképregényhez számos más intermedialis jellegű mű vizsgálata vezetett, a digitális képregények,¹ a webképregények,² az interaktív képregények, melyekről több tanulmányt is írtam, előtte pedig a diplomamunkámban az adaptációs képregényekkel³ foglalkoztam. Mindig is az átültethetőség érdekelt, hogyan tudunk egy bizonyos üzenetet, történetet többféle médiumon keresztül átadni, és hogyan alakul eszerint maga a történet. A rétegződések vizsgálata, az egymásba épülés főleg a fotó–képregény–film hármásában tetőzött, amelyből végül a fénykép töltötte be azt a különleges szerepet, és váltotta ki azt a hatást, amely ezekben a művekben megfogott. Másrészt az irodalomtudomány felől érkező nem számomra ismeretlenek azok a regények, amelyek szintén használnak fotográfiákat a szövegek közé ékelve.

A Matt Hills és Henry Jenkins által népszerűsített rajongó tudós (*acafan–academic fan*⁴) attitűd, amely kutatásomat jellemezte, párosult egy „aktivista” szerepkörrel is, melynek kapcsán korábbi munkahelyem (Szépirodalmi Figyelő Alapítvány⁵) is lehetővé tette, hogy a képregény Magyarországon méltóbb helyre kerülhessen mind a tudományos, mind a piaci szintén. A kiadó, szoros együttműködésben a PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékével és később a Képregénytudományi Kutatóközponttal, konferenciákat, kiállításokat,

¹ DEMUS Zsófia, *A digitális képregény lehetőségei = Képregényen innen és túl: Tendenciák a kortárs magyar képregényben és képregénykutatásban I.*, szerk. VINCZE Ferenc, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Budapest, 2017, 131–142.

² DEMUS Zsófia, *Mediális környezetváltás: a webképregény*, ME.DOK 2. (2016), 107–114.

³ DEMUS Zsófia, *A képregény adaptációs eljárásai. Vizsgálódások Rejtő Jenő Az előretolt helyőrség című regényéből készült képregények alapján*, (diplomamunka) ELTE-BTK, Budapest, 2014.

⁴ MATT HILLS, *Fan Cultures*, Routledge, London – New York, 2002.; HENRY JENKINS kutatói oldalának címe: *Confessions of an aca-fan*, <http://henryjenkins.org/>

⁵ A Szépirodalmi Figyelő Alapítvány folyóirata, a Szépirodalmi Figyelő 2015 óta jelentet meg képregényeket, 2017 óta pedig graphic noveleket és képregényantológiákat.

könyvbemutatókat szervezett, a konferenciákból pedig több kötet is megjelent, melyek hiánypótló sorozatként a magyar képregénytudomány diskurzusát is elindították,⁶ egyúttal feltérképezve a magyar területen lévő kutatásokat és szakembereket. Mindezen túl nemzetközi szintéren is újabb kapukat nyitott egy angol nyelvű kötet megjelentetése,⁷ illetve a külföldi előadók meghívása konferenciára, előadásra, kiállításra. A magyarországi képregényes (főként rajongói) szintéren már az is egyfajta állásfoglalás, ha a képregényt mint médiumot kezelem, de fontos lépés ez afelé, hogy a tudományos szintéren is elfogadottá, legitimé váljon a képregény. Ez természetesen egy hosszú folyamat, ahogy a kanonizálódás is az, de véleményem szerint mindezeknek a kezdete gazdasági alapú, hiszen a piac határozza meg vagy diktálja itthon a magyar képregényekkel (is) foglalkozó kutatások korpuszát, és szolgálja ki a különböző rajongói-kutatói közösségeket. A rajongó tudós és aktivista mellett így a menedzser szerepét is vállaltam egy kis létszámú, de lelkes közösségben, a Magyar Képregényszövetségben, melynek célja a hazai alkotók összefogása és kulturális-képregényes programok szervezése, de legfőképp a magyar képregény népszerűsítése hazánkban és külföldön egyaránt. Mindezek pozitív hatással voltak kutatói pályámra, és általuk a képregényes rajongói kultúra olyan szegmenseit is megismerhettem, melyeket kevesen látnak ilyen megközelítésben.

⁶ *Tendenciák a kortárs magyar képregényben és képregénykutatásban* címen, amit VINCZE Ferenc és MAKSA Gyula szerkesztett. A sorozat darabjai: *Képregényen innen és túl* (2017), *Intézményesülés, elbeszélések, médiumok* (2018), *Képregénykultúrák, műfajok, gyakorlatok* (2020).

⁷ *Current Trends in Hungarian Comics Studies*, szerk. VINCZE Ferenc – MAKSA Gyula, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Budapest, 2019.

Bevezetés

A kutatás céljai és hipotézisei

A képregény népszerűsége és a médiatérben kivívott és elfoglalt helye leginkább diverzitásának köszönhető. A formai és stílusbeli sokszínűséghez hozzájárul a más médiumokkal való együttműködés; a hibriditás teremtette átjárhatóság többféle kaput nyitott ki, többféle közönséget szólított meg. A képregénytudomány, a kritikai kultúrakutatás részt vesz ugyan a kánonalkotásban, ám sokkal nagyobb szerepet játszanak benne azok az új jelenségek, melyek akár más médiumokat is érintenek, illetve hatnak rájuk. Dolgozatom témája ebből a nézőpontból vizsgálja és értelmezi azt, amit egy általam vázolt kategorizálás szerint fotóképregénynek nevezek. Elsősorban tehát arra teszek kísérletet, hogy magát a fotóképregényt definiáljam, és bemutassam azokat a korszakaszokat és hatásokat, amelyek befolyásolhatták kialakulását, illetve azokat a témákat, amelyek kapcsán felmerülhet a fénykép használata a képregényben. Mindezzel szeretnék átfogó képet adni a fotóképregény kialakulásának körülményeiről és további vizsgálati lehetőségeiről.

A sajtótörténetben sokféle művet soroltak a fotóképregény kategóriájába, de az általam ténylegesen fotóképregénynek nevezett művek ezeknél jobban támaszkodnak a fénykép intermediális lehetőségeire, és használják ki ezt a határátlépést. A dolgozat tehát a fotóképregényt mutatja be, de először az elődjének is tekinthető fotóregény kialakulásának körülményeit, történeti, területi, kulturális sokszínűségét vázolja mind a nemzetközi, mind a hazai periodikákban. A fotóképregény egyedülállóságára több esettanulmányban világítok rá, kitérve a problematikus műfaji-formai kérdésekre is. A három esettanulmány három műfajt jár körül: életrajz/önéletrajz, fényképriport/fényképes újságírás, illetve a fantázia/fikció. Ezen vizsgálatok során jól elkülönül a fénykép felhasználásának módja és jelentésének átalakulása a képregényben. A dolgozat azonban nemcsak ezt a három szegmensét mutatja be a fotóképregényeknek, hanem egyúttal foglalkozik más fényképfelhasználási módszerekkel is a képregényben és az irodalomban, gyerekirodalomban egyaránt. Különböző technikai újításokat, kísérleti jellegű munkákat kutatva mutatom be, miért is kerül újra és újra előtérbe a fénykép a különféle médiumokban, műfajokban, mi okozhatja népszerűségét, és mi az a „varázs”, szándék, ami miatt egy alkotó a konnotációs lehetőségeket keresi benne.

Megközelítései módomban kettős, egyfelől részben narratológiai, másrészt mediális-technikai, ugyanakkor ezek a perspektívák összeolvadnak az általam vizsgált művekben, hiszen végig kulcsfontosságú szempont, hogy a fényképek milyen szerepet töltenek be a narratíva

alakításában, és milyen minőségben teszik ezt. Milyen mediális folyamatok mennek végbe egy-egy történet elbeszélésében, és milyen eszköztárral. Kutatásaimban mindig is nagy szerepet játszott, hogy az éppen vizsgált képregény milyen kategóriába, műfajba esetleg formába sorolható, túllépve azon, hogy magát a médiumot legitimáltam. Mivel a dolgozatom egy új típusú jelenséggel foglalkozik, elkerülhetetlen, hogy kísérletet tegyen valamilyen kategorizációra, ugyanakkor nem célozom ezzel korlátok közé kényszeríteni a fotóképregényt, mindössze egy lehetséges szempontrendszert szeretnék vázolni, amely alapján vizsgálhatjuk a fényképek szerepét a képregényben.

Kutatási módszer

A dolgozat főként esettanulmányokon keresztül elemez. Az elemzésnek sokféle módszere áll rendelkezésre, valamint egy rendkívül tág kategóriarendszer, nincs azonban a médiakutatásban egységes paradigma arra nézve, melyik szöveghez milyen módszerrel kell közelítenünk. A fotóképregény kezelhető médiumként⁸ és műfajként egyaránt, de az elődjének is tekinthető fotóregény akár médiaként⁹ is, éppen ezért az elemzéséhez szükséges módszer sem adott. A műfaji elemzés, médiaszöveg-elemzés, a médianarratológiai irányzatok és az intermedialitás hagyományából építkezve szeretném elvégezni az általam kiválasztott magyar és nemzetközi fotóképregények elemzését. A fotóképregény típusait (önéletrajzi, életrajzi, képregényriport), formátumait, jellegzetességeit vizsgálom, attól függően, milyen mértékben szerepel bennük fotó és képregény, és az milyen jelleget képvisel, és mindezt hogyan befolyásolja a közeg. Megkísérellek szemantikai kategóriákat is felállítani, így a képregényben szereplő fotográfia is egy általam felépített rendszeren belül lesznek értelmezhetők, melyeket különböző

⁸ A médium latin eredetű szó, mely köztességre utal, „egyszerre jelent eszközt és közeget, a közvetítés eszközét [...], ugyanakkor egy olyan közeget, amelyben valami létrejön.” MAKSA Gyula, *A médianarratológia mint második generációs médiumelmélet = Reflexiók vagy „mélyfúrások”?*, szerk. HAVASRÉTI József – SZIJÁRTÓ Zsolt, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék – Gondolat Kiadó, Pécs, 2008, 72.; Jay Bolter és Richard Grusin szerzőpáros médiadefiníciója egyszerű, bár tautologikus: „Médium az, ami remedializál. Ami birtokba veszi más médiumok technikáit, formáit, sőt társadalmi jelentőségét is. Vagyis a remedializáció – az átcsomagolás egy másik médiumba – nem csupán materiális gyakorlat; társadalmi, politikai-hatalmi következményei is vannak.” ANDOK Mónika, *Mi a média? = Műveljük a médiát!*, szerk. ACZÉL Petra, Wolters Kluwer Kft., Budapest, 2015., 21

⁹ A média szó sokaknál csak a médium latin többes számú alakjaként használatos, de a húszas években összekapcsolódott a mass szóval (*mass media*), és tömegkommunikációs eszközök jelölésére használták. Maksa Heinderiyckx-et idézve a következőre használja: »technikák és hordozók összességére, amelyek az információ és a kultúra tömegterjesztését végzik.« MAKSA, *A médianarratológia, I.m., 72.* A fotóregény széles körben elterjedt Olaszországban, Latin-Amerikában és Dél-Afrikában, ezeken a területeken léteztek kizárólag fotóregényekből álló magazinok, melyek sokakat elértek, ebből következően némely kutató médiaként is kezeli. Ezt én túlzó állításnak gondolom, ugyanis a televízióval, újsággal ellentétben a fotóregény magazinoknak nem volt akkora tömeget formáló társadalmi és kulturális hatásuk.

fotóelméleti megközelítésből is vizsgálók. Fontosnak tartom tehát e rendszer és a műfaji elemzés és általa a tipologizálás mellett egy fogalmi keret meghatározását, melynek kapcsán ezek a képregények elemezhetőkké válnak. A képregények „narratív médium” megközelítéséből kilépve a médianarratológiai gondolkodás volt az, amely nem az irodalom, képzőművészet viszonyrendszerében vizsgálta a képregényt, hanem a fotóhoz és a mozihoz képest határozta meg a médium identitását. Mindezekkel kapcsolódik André Gaudreault és Philippe Marion munkásságához:¹⁰ a médianarratológia megközelítése szerint a médium részt vesz az elbeszélés kialakításában, ezért tekinthető ez az újfajta irányzat az elbeszéléseleméleti hagyományok újraértelmezésének különféle médiumelméleti aspektusokkal összehangolva. Az intermedialitás különböző diszciplínák, módszerek, elméleti keretek kölcsönhatásában létrejövő kutatási perspektívaként gondolható el. Az intermedialitás megközelítésében a kommunikációs és művészeti médiumokban hangsúlyossá válnak a társadalmi, technológiai, mediális tényezők, a művészetközi kutatásoknál pedig az egyes művészeti kutatások az egyes művészeti ágak közötti kölcsönhatások, átvételek, olykor genealógiai viszonyok komparatív elemzését célozzák meg. Az intermedialitás egyúttal a különböző kulturális és technológiai regiszterek közti átmenet kérdése is. A kritikai kultúrakutatás ideológiai fókusza hasznos lehet számos merev leíró kategória és dichotómia (magas- és alacsony-kultúra, nemzeti és globális, művészfilm, tömegfilm és tömegirodalom) árnyalásában. Mindezek erősítik azt az elképzelésemet, hogy szükséges egy új fogalmi rendszer bevezetése vagy a jelenlegi aktualizálása a fotóképregény kapcsán.

A fotográfia használata a képregényben koronként eltérő lehet, és kérdéses, hogy milyen kontextusban, milyen céllal jelennek meg benne; vajon folyamatosan aktualizálják a régi képeket a képregényben, és ezzel valamilyen szinten történelmileg rétegzett alkotást hoznak létre, mely a médiumok által is rétegzett? Itt érdemes a remedializáció elmélete¹¹ és gyakorlata felől is közelíteni, ami a médiumok kölcsönös rekontextualizációján alapul. Ugyanakkor arra is hasznos kitérni, hogy más médiumokban (irodalom, gyerekirodalom) hogyan használják fel a fotókat, és ebből milyen következtetéseket vonhatunk le a fotóképregényre nézve. Ezen kívül

¹⁰ André GAUDREULT – Philippe MARION, *A medium is always born twice...*, *Early Popular Visual Culture* 1. (2005), 3–15.

¹¹ A remedializáció fogalmához lásd: David BOLTER – Richard GRUSIN, *Remediation. Understanding new media*, MIT Press, Cambridge, 1999. Az első remedializációs gyakorlatot az alkotópáros a nyomtatáshoz köti, de a társadalmi dimenzió szerepét a festészet-fényképészet váltással igazolják, amikor a 19. század végére a fotográfusok átvették a (portré)festők helyét. A kifejezést John Guillory úgy határozza meg, hogy „remedializáció az, ami láthatóvá teszi a médiumot.” ANDOK, *Mi a média?, I.m.*, 21.; Lásd még BOLTER–GRUSIN, *A remedializáció hálózatai*, <https://www.apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin-remedializacio-halozatai/>, illetve az új média nyelvezetéről lásd Lev MANOVICH, *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, 2001.

fontosnak tartom a képek olvashatóságának módjait is problematizálni (mediált megfigyelés), feltárni azt a módot, ahogyan a médiumba az információk beíródtak, értelmezni a fotók és a képregény medialitását ahhoz, hogy forrásként tudjuk őket kezelni, ezzel visszatérve a médianarratológiai megközelítéshez. A művészetközi vagy transzmediális narratológiai kutatások három módját különböztetik meg: a médiumfüggetlen, a médiumspecifikus és a transzmediális módszert. A fotóképregény esetében érdemes a transzmediális módszer alapján végezni a vizsgálatokat. A transzmedialitás fogalma meglehetősen tágan értelmezhető az elbeszélések vizsgálatánál, melyekkel a *Transzmédia*¹² kötet elemzései foglalkoznak bővebben: „mi az egy elbeszélésből, ami átvihető egyik közegből a másikba, és mi az, ami sajátosan valamely médiumra jellemző”.¹³ Az eleinte írott elbeszélések átültetésére vonatkozó szemlélet hamar átkerült a digitális közegeket érintő jelenségek értelmezésének körébe is: „az eleve több közegre kiterjedő, több médiumban kifejlő – nemritkán a műalkotás határait szétfeszítő, jellemzően a folytatás lehetőségét is magában hordó – kitalált világok elbeszélői sajátosságainak kutatására. [...] anélkül illesztik egymáshoz a különböző közegekben föllelhető elemeket, hogy ebből kirajzolódna egy zárt világ rögzített határa. Ezáltal pedig a kitalált világ megismerésének folyamata, a befogadás tapasztalata is lényegileg magában foglalja a különböző közegek közötti átlépéseket.”¹⁴

A fotóképregény narratívaelemzése során látható, hogyan építhető fel egy történet a fotók szerepeltetésével, milyen befolyással vannak az elbeszélés szerkezetére, az időbeliségre, és általa hogyan kapcsolódnak össze a rétegek akár technikai, akár narratológiai vagy más médiumok világait érintve. Mivel a fotóképregény kapcsán egy másik médium és médiahasználat is közrejátszik, vannak átfedések az elemzési módszerek között, ami egy sokkal összetettebb narratológiai módszertan kidolgozását tette szükségessé.

A dolgozat felépítése

A dolgozat két nagyobb részből áll, az első felében néhány rövid elemzéstől eltekintve az elméleti és történeti megközelítések állnak a középpontban, majd a második felében, mint említettem, esettanulmányok kapcsán mutatom be a fotóképregény jelenségét a három vizsgált fotóképregény három témája mentén.

¹² *Transzmédia. Interdiszciplináris tanulmányok*, szerk. FEJES Richárd – GREGOR Lilla, Kijárat, Budapest, 2020.; A transzmediális narratológiáról bővebben: Jan-Noël THON, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2016.

¹³ BENGI László utószava a *Transzmédia* kötetben. *Uo.*, 209.

¹⁴ *Uo.*

Az első rész is három nagyobb egységre osztható. Először egy rövid áttekintést végeztem a képregénytudomány helyzetéről, részben a képregénypiaccal való kapcsolatában, majd a médiumnak a tudományos diskurzusban elfoglalt helyéről. Mindezt azért tartom fontosnak, hogy látható legyen, miért nehéz egy ilyen közegben egy új jelenséget kutatni és kategorizálni. Ezután egy rövid történeti betekintést végeztem a magyar viszonyokkal együtt, amelyből körvonalazódik, milyen médiákban¹⁵ és fogyasztói kultúrában és milyen hatalmi rendszeren belül formálódtak a képregény korszakai.

A dolgozat következő nagyobb egységében, A fotóképregény (kutatás)történetében konceptualizálom a témám, és tisztázom az alapfogalmakat, melyeknél a különböző területek miatt megnevezésbeli különbségek adódhatnak – részben a hibás fordításokból is eredően –, illetve a fotóképregény elődjeként is tekinthető fotóregény és fotonovela megjelenési körülményeit is árnyalom. Ezek kapcsán teszek kitekintést a dél-afrikai fotóregényre és a latin-amerikai fotonovelára is. Ezután (Magyar kezdetek – fotóregény és fotóképregény itthon című fejezetben) áttérek a magyarországi fotóregény bemutatására, és annak egy speciális formájával, a filmfotóregénnyel (és röviden a színház-fotóregénnyel is) foglalkozom bővebben, külön kiemelve a Pajtásban megjelent alkotásokat. Ezek után rátérek a magyarországi avantgárd fotóregények és fotóképregények tárgyalására, ami a művek behatárolhatatlansága, kísérleti-experimentális jellege miatt ugyan problematikus, de megkerülhetetlen. A magyarországi fotóregények tanulmányozásánál kihagyhatatlan a rendszerváltás utáni szórakoztató sajtóműfaj darabjainak említése, mint például a Bravo és a Kretén magazin, de ezek az anyag mennyisége miatt nem férnének bele a dolgozat keretei közé.

A következő nagyobb egységben, amelynek címe A fénykép szerepe és felhasználási formái a képregényben, azokat a műveket vettem górcső alá, melyekben rajzolt fényképek töltenek be fontos szerepet, a képregény rajzolt világába illeszkedve. Itt három képregényt emelnék ki: Alison Bechdel *Fun Home*, *Are You My Mother?*, illetve *The Photographer of Mauthausen* című alkotásait. Az első kettőben önéletrajzi történet keretében jelennek meg a fényképek az emlékezés pillanataiként, szoros összefüggésben az identitás kérdésével. A harmadik életrajzi, történelmi mű, melyben a fényképek a bizonyító erőt képviselik, megörökítve a múlt szörnyűségeit.

Az egység következő alfejezetében a rajzolt fényképek megjelenítésének egy újabb realitási szintjével foglalkozom: a fotórealisztikus alkotásokkal. Ezt az irányt kétfelől közelítem meg, az amerikai szuperhős képregények és a „szerzői” alkotások felől, utóbbit részletesebben, a

¹⁵ A médiák szó használatának helyességéről a magyar nyelvben: NÁDASDY Ádám, *A médiumok*, http://seas.elte.hu/w/!moderntalking/a_mediumok [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 07.]

Yukiko's Spinach kapcsán. A következő alfejezetben felmerül a fényképek megjelenítésének egy újabb irányzata a montázképregények kapcsán, melyekkel csak röviden foglalkozom.

Az esettanulmányok előtt, Fotó és irodalom címmel kép és szöveg határátlépéseit kutatom, mely fejezet azért kapott helyet a dolgozatban, mert ezek a művek hasonló eljárásokat alkalmaznak, mint egy fotóképregény. A fotó szerves részét képezi az irodalmi műveknek, összeolvad velük, és része a narrációknak. Itt olyan eszközöket vizsgállok, mint például a metalepszis vagy az ekphraszisz eljárás, illetve azokat a kategóriákat veszem górcső alá, melyek alapján a fényképeket csoportosíthatók az irodalmi művekben. Ezek kiindulópontul szolgálnak a fotóképregényben lévő fényképek kategorizálásához is. Végül röviden a gyerekirodalomban szereplő fényképekre is kitérek.

A második nagyobb egység középpontjába az esettanulmányokat helyeztem, melyek három fő téma köré épülnek. A Fénykép az életrajzban – *Photographic: The Life of Graciela Iturbide* című esettanulmányban egy mexikói fotográfusról, Graciela Iturbide-ről készült életrajzi művel foglalkozom. Isabel Quintero és Zeke Peña alkotópáros sajátos módon adaptálta Iturbide életének egy-egy meghatározó pillanatát, de még inkább munkásságának esszenciáját. Ezen fejezetben átveszem az adaptálás lehetséges eljárásait, illetve hogy milyen fizikai-szemiotikai tulajdonságokkal rendelkezik egy fénykép, és mennyit „veszít a hitelességéből”, ha egy másik műbe helyezzük. Iturbide fekete-fehér fényképein keresztül elemzem az eljárások képregényben betöltött helyét és szerepét, majd arra is kitérek, hogy miért tartom fotóképregénynek ezt a művet. Ezután azokat a kulturális, spirituális, nyelvi és perspektivikus nézőpontokat és jelentésrétegeket fejtem fel, melyek Iturbide munkásságának összetettségét is adják.

A következő esettanulmányban a fotóképregények egy másik területével foglalkozom, a grafikus újságírással (*graphic journalism*) és a fényképriporttal, Rögzített valóság – *A Le Photographe* című fotóképregényriport címen. Itt sorra veszem a műfaj főbb képviselőit és alkotásaikat, de bővebben Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert és Frédéric Lemercier *Le Photographe* című alkotásával foglalkozom, mely a fotóképregénynek egy úttörő képviselője. Itt is fontos szempont lesz a narrátor személye és maga a narratíva, melyben a fényképek helyet kapnak, de kitérek a kulturális és a nyelvi átjárhatóság sokszínűségére is. Vizsgálom a fénykép és a rajzolt kép beállításainak, perspektívaváltásainak hasonlóságait és különbségeit és a hitelesség kérdését, végül röviden kitérek a fokalizáció jelenségére is.

Az esettanulmányok közül utolsóként a fikció és fantázia műfajával foglalkozom A fénykép mint a fikció része – *L'enfant penchée* című képregényben című fejezetben, ebben egy francia nyelvű belga fotóképregényt, Benoît Peeters és François Schuiten *L'enfant penchée* című

alkotását elemzem. A képregényben a fényképek egy másik történetzál részei, így főként az a montázszerű összekapcsolódás érdekes, amellyel a rajzolt és a fényképes rész egyesül. Ezenkívül több médium is keveredik a műben, aminek kapcsán a rétegzettséget vizsgálom, és a hibriditás kérdését. A több történetzál és réteg miatt az idő kulcsszerepet játszik, így ezzel külön is foglalkozom, aminek kapcsán a valóság és fikció határai nem egyértelműen különíthetők el egymástól.

A dolgozat utolsó fejezeteiben visszatérek ahhoz a kérdéshez, hogy mi is a fotóképregény, és a dolgozat elején szereplő hipotézisemet árnyalom e fogalom kapcsán. Ezután a dolgozat egészen végigvonuló műfaj-formátum-médium hármásának bizonytalanságát oldom fel. Végezetül a konklúziót levonva kitekintést teszek a téma további lehetséges kutatási irányait bemutatva.

A téma relevanciája

Az értekezés magjaként az elfeledett és azóta újraértelmezett fotóregény és egy általam új nézőpontból vizsgált jelenség, a fotóképregény mediális változásait mutatom be. Az elődjének is tekinthető fotóregény elfeledettsége annak is köszönhető, hogy kevés a magángyűjtemény, az alkotások nehezen hozzáférhetők, illetve nehéz hozzáférni azon fotóregények intermediális tartalmához, amelyek valamely filmalkotásból vett állóképekből épülnek fel, hiszen elveszett a kötődés az eredeti filmekhez, amelyekből adaptálták őket. Egyrészt tehát a dolgozat vállalása egy kutatómunka, egy örökség ápolása, ami a téma relevanciáját is adja, részben nemzetközi, részben magyar példákon keresztül.

Másfelől a fotóképregény mint egy kortárs jelenség felfedezése és meghatározására tett kísérlet adta a kutatás alapját. Noha főként nemzetközi alkotásokat vizsgálok, a téma fontos a képregénytudomány diskurzusában mind a magyar, mind a nemzetközi szinteken. A kutatást könnyíti, hogy nincs még számottevő mennyiségű fotóképregény, ezért teljesebb képet lehet adni a jelenségről, a következtetések pedig hasznosak lehetnek egy új diskurzus megalapozásához.

A témában főként Jan Baetens kutatásait¹⁶ vettem alapul, aki velem ellentétben médiaként értelmezi és kezeli a fotóregényt, és nem tesz igazán különbséget fotóképregény, fotóregény és

¹⁶ Jan Baetens a Leuveni Katolikus Egyetem (Belgium), Kulturális Tanulmányok Intézetének tanára, ahol társvezetője az MDRN kutatói programnak (www.mdrn.be). Kutatási területe többek között a graphic novel, a regényesítés folyamata vagy a fotóregények és a francia irodalomtörténet. A fotóregényhez kötődő tanulmányai: *The photo-novel, a minor medium?* <https://necsus-ejms.org/the-photo-novel-a-minor-medium-by-jan-baetens/> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]; *Novelization: from film to novel*, The Ohio State University Press,

filmfotóregény között. Ez persze eredhet abból is, hogy a frankofón hagyományból építkezik, és annak a rendszerében értelmez, míg én részben az angolszász képregénytudomány, de sok esetben az irodalomtudomány felől közelítek. A dolgozatban igyekeztem különböző iskolák, diszciplínák szerint felállítani a kategóriákat, vagy egyáltalán egy jelenséget meghatározni, egy-egy művet elemezni. Mindezekben Nancy Pedri munkásságát¹⁷ is alapul vettem, akinek tanulmányai az intermedialitás tárgykörében íródtak, de főként a fotókra és azok megjelenítésére koncentrált a képregényben.

A téma relevanciája tehát kettős: egy elfeledett média újraértelmezése és történeti bemutatása, de legfőképp egy új jelenség, a fotóképregény ismertetése.

Columbus, 2018.; Jan BAETENS – Mieke BLEYEN, *Photo narrative, sequential photography, photonovels = Intermediality and storytelling*, Marina GRISHAKOVA – Marie-Laure RYAN, Walter de Gruyter, 2010, 165–183.; *Pour le roman-photo*, IMPRESSIONS NOU, 2017.

¹⁷ Nancy PEDRI, *Mixing Visual Media in Comics*, *Interdisciplinary Comics Studies* 2. (2017), <https://imagetextjournal.com/mixing-visual-media-in-comics/>; *Thinking about Photography in Comics*, *Image & Narrative* 2. (2015), <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/802/607> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]; *Picturing the Language of Images*, szerk. Nancy PEDRI – Laurence PETIT, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Mi a fotóképregény?

A fotóképregény meghatározása, illetve a képregénytudományon belül elfoglalt helye és besorolása több szempontból problematikus, ebben a fejezetben vázolom, mi a fotóképregény, és hogyan kezelendő. A dolgozat végén erre visszatérek, ugyanis az esettanulmányok után árnyaltabb képet adhatok a fogalomról, és feloldhatom a besorolását illető bizonytalanságot: műfaj, médium vagy esetleg formátum?

A fotóképregény meghatározása előtt azonban a képregény általam értelmezett fogalmát szeretném tisztázni. Számos képregény-fogalom meghatározás létezik, melyek elsősorban szó és kép viszonyát, illetve a szekvencialitást hangsúlyozzák, de Scott McCloud leírása az, ami leginkább bevett a tudományos szcénában és a rajongói szubkultúrában. „Egymás melletti rajzok és más képek megadott sorrendben, információközlés és a nézőben esztétikai élmény kiváltása céljából”¹⁸ McCloud technikaszemleges fogalma nem különíti el a különböző típusú képeket a képregényben. Az amerikai comics hagyománya szerint a képregény független a kép készítésének módjától (lehet rajzolt, digitális, festett, fotókból álló és bármilyen más típusú kép). Az én képregénydefinícióm abban különbözik ettől a felfogástól, hogy a technika is szerepet játszik benne, többféle típusú képet különít el, amelyekhez a képregény egyes alkategóriáit rendeli. A mű lehet különböző típusú képek gyűjteménye, de a konkrét képregénytípus megnevezéséhez számomra a képregényben használt technika a mérvadó.

Az én fogalom pontosításom sem kérdőjelezi meg a fotóképregény médium voltát, hiszen ha a képregényt médiumnak tekintjük, akkor az alkategóriája is médium, függetlenül attól, hogy megnevezem-e. A képregény alkategóriáira tekinthetünk a képregény médium műfajaiként is, amely műfajokat a pontosításom révén immár megkülönböztethetjük a technikák mentén.

A fotóképregény tehát a szekvenciális történetmesélés médiumának egy olyan műfaja, melyben a szöveg és a rajzolt kép mellett fotók is megjelennek, és ezek szerves egységet alkotnak egymással. Nincs alá- fölérendeltségi viszony szöveg és kép szintjén, mindez több, mint stílusgyakorlat/stiliztikai trend. A fotográfia a képregényben nem mindig tesz eleget a dokumentálás funkciójának, nincs alárendelve más vizuális és verbális elemnek, inkább a képregény elemeivel, eszköztárával együtt emeli a narratíva színvonalát.

¹⁸ Vö. „Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer.” Scott McCloud, *Understanding Comics*, Kitchen Sink, 1993, 9. Magyarul Uő., *A képregény felfedezése*, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2007. 28.

A fotóképregény definíciója mellett még a fotóregény fogalmát is szeretném itt érintőlegesen tárgyalni, mert noha csak szótagnyi különbség van a kettő között, mégis fontos megkülönböztetni őket. A fotóregény a szekvenciális történetmesélés egy olyan típusa, melyben szöveg (szóbuborék, szövegdoz) és fénykép jelenik meg, azonban a fényképregénnyel ellentétben nincsenek rajzolt elemek a történetben, még az effektek, hanghatások szintjén sem. Készültek fotóregényhez képek külön megrendelésre is, de a fotóregények legtöbbször filmekből vett állóképekből építkeznek, ezeket ritkán illetik a megkülönböztető filmfotóregény megnevezéssel. A fogalmakkal és magával a termékekkel bővebben a második fejezet foglalkozik (A fotóképregény (kutatás)története).

A fotóregény besorolása a fotóképregényhez hasonlóan szintén kérdéses: ha a mccloudi technikaszemleges fogalommeghatározáshoz nyúlunk vissza, akkor ez is képregénynek számít, és ilyenformán médium, ugyanakkor például Baetens médiaként kezeli, valószínűleg arra reflektálva, mennyi embert ért el.

1. fejezet: Képregénytudomány és képregénytörténet

1. A képregénytudomány helyzete

A képregénytudomány egy feltörekvő tudományterület (inter- vagy posztdiszciplína), amelyet sokszor a területi-kulturális, piaci elosztottság alapján közelítenek meg, de nincs egységes elméleti vagy módszertani háttere. A képregény mint téma „határtalansága” az, amely összeköti a kutatókat, (amatőr) szakembereket és alkotókat, ahogyan a területeket is: Latin-Amerika mellett Olaszország, Franciaország és Korea válik láthatóvá a képregénymegjelenések térképén; Amerika és Japán pedig kis részben mindenhol képviselteti magát. Ezáltal a műfajokat és formákat képviselő piaci szereplők térképe átjárhatóvá válik. A képregénytudomány (és mangatudomány¹⁹) a kilencvenes évektől tekinthető a tudományos élet részének mint inter- vagy posztdiszciplína, addig számos tudományághoz, területhez társult, szorosan kapcsolódva a piachoz. A képregények megjelenésének számát és a piacot tekintve három nagyobb központot különítünk el, az egyik a japán manga, az amerikai (észak-amerikai) comics és a francia-belga (európai) bande dessinée (BD). Ez utóbbi csoportba sorolhatjuk még az olasz fumettit is. Ez a három kulturális-területi változó „egymástól eltérő grafikai stílusokat, részben különböző mediatis elrendezéseket, diszpozitívokat és különféle média-gazdaságtani modelleket is jelent.”²⁰ A képregényre jellemző intermedialitás, heterogén összetettség a nagy kulturális-területi egységeket is jellemzi, ahogy egymásra hatnak, egymás létrejöttében, alakulásában nagy szerepet játszanak.

A műfajok, eljárások, stílusok átjárhatósága miatt nem köthetjük a műveket földrajzi határokhoz, minden ilyen típusú törekvés hamis képet festene. Az átjárhatóság több művészeti irányzatra, trendre is jellemző (a mágikus realizmus például a latin-amerikai irodalom 20. századi felvirágoztatásához köthető, de Márquez mellett a szovjet-orosz Bulgakov is képviselője ennek az irányzatnak). Annyiban azonban fontos a földrajzi elhelyezkedés, hogy a területre jellemző motívumok, trendek hogyan formálják át az adott műfajt. Ezeket az eltéréseket a területileg kialakult megnevezések is igazolhatják, más és más szerepét ragadva meg a műfajnak, amely szerep determinálhatja az útját is. A magyar képregény szó például a regény műfajával párosul – tehát az irodalmi (textuális) részét emeli ki, míg az olasz fumetti

¹⁹ Habár a kettő külön területként is kezelhető, dolgozatomban nem választja el élesen a kettőt, és a képregénytudomány megnevezés alatt mangatudományt is értek.

²⁰ MAKSA Gyula, *Változatok képregényre*, Gondolat–PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 2010, 50.

szóbubbleköt jelent, ami már a képregény egy jellegzetes részére referál. A francia bande dessinée a rajzoltságra utal: „rajzolt csíkot”, „rajzolt sávot” jelent; az amerikai comics pedig a comic strip szóból eredhet, mely szintén komikus csíkot jelent. A japán manga a rajzolt vagy képi jellegre utal, illetve szórakoztatásra. A spanyol tebeos (de a historieta és a cómic elnevezés is használatos) a TBO újság nevéből származik, melynek „látlak” a hozzávetőleges jelentése.²¹ Már maga a megnevezés is árnyalja kapcsolatát más műfajokkal, stílusokkal, de a megítélését is, esetleg utal a jellegére vagy az alkotók szándékára. Ezek a megnevezésbeli (fordításbeli) különbségek a tudományág helyzetére is hatással vannak, különféle iskolák (például frankofón, angolszász), nézetek alakulását eredményezi, illetve más területekkel, tudományágakkal alakítanak ki kapcsolatot.

A területi felosztás tehát egy kezdőpont, melytől mind elméletben, mind gyakorlatban eltér a maga a képregénytudomány is, és ez a felosztás még tovább bontható, ha a képregény egyes műfajait, kategóriáit, stílusirányzatait vizsgáljuk. A főbb jellemzők meghatározhatók általuk, de a képregényt csak önmagában lehet vizsgálni, a saját rendszere által. Dolgozatom témája a fotóképregény, melyre sokszorosan igaz ez az állítás – csak önmagában vizsgálható –, mégis szeretném a következőkben a képregénytudomány szemszögéből árnyalni, hol helyezkedik el ez az alkategória.

A képregények vizsgálatánál vagy akár a róluk folyó diskurzusban az egyes tudományágak is más-más nézőpontokat érvényesítenek – sokszor párhuzamosan. A képzőművészet, az irodalom, a film vagy a fotóművészet, szociológia, pedagógia stb. felől érkező szakemberek újabb és újabb vizsgálati szempontokat sorakoztatnak fel, akár a termékre, akár a közönségre vonatkozóan. Ezt az is igazolja, hogy a képregényt mint kutatási tárgyat számos diszciplína fedezte fel magának, mielőtt létrejött volna saját tudományterülete. Elsőként a művészettörténet, az irodalom, a filmtudomány „kolonizálta a képregényt, így ezeken a területeken kezdődött el a médium tudományos vizsgálata”.²² A művészettörténet főként a képiségre helyezte a hangsúlyt, „sokszor a kép egyik alváltozataként, kép-típusként kezelte a képregényt.”²³ Az irodalomtudomány viszont a narrativitást emelte ki, és a szöveg felsőbbrendűségét hangoztatta. A filmművészet és a fotóművészet az állóképek egymásutániságát, a plánváltásokat vagy a különféle beállításokat hasonlította össze a

²¹ *Uo.*, 54.

²² DUNAI Tamás, *Képregény: kép és regény?*, *Studia Litteraria* 1–2 (2013), 110.

²³ *Uo.*, 111.

képregény szerkezeti felépítésével.²⁴ Ugyanezt hangsúlyozta a médianarratológiai gondolkodás is, mely a képregény „narratív médium” megközelítéséből kilépve a fotóhoz és a mozihoz képest határozta meg a médium identitását – ahogyan André Gaudreault és Philippe Marion médianarratológiai megközelítésében hangsúlyozta.

A képregény mint médium és ezzel a képregénytudomány elfogadása felé vezető út egyik meghatározó pontja a Mitchell-féle képi fordulat és a visual studies, melyek eredményesen hatottak a kutatásokra. Mitchell ugyanis úgy gondolta, hogy „minden médium kevert médium, minden reprezentáció heterogén; nincsenek tisztán vizuális vagy verbális művészetek”²⁵. (A műalkotásoknak, életműveknek megvan a lehetősége minimum arra, hogy a befogadás által kevertté, heterogénné váljon. Egy zenemű például nem tud önmagában vizuális lenni, de egyfajta képi társítással, felhasználással igen.) A képregény ennek a kevertségnek egy kitűnő példája, „hiszen eredendően egyik elbeszélőrendszere sem kiegészítő jellegű.”²⁶

A médiatudomány számára a médiumok egyedisége vált hangsúlyossá, amit a médianarratológia is kiemel. A 20–21. század során a multimedialis és digitális kultúra térhódításával, a vizualitás új szemléletével karöltve meghatározó szerep jutott a képregénynek is. A képregény önálló médiumként nem az intermedialitás, hanem sokkal inkább a multimedialitás felől válik értelmezhetővé, mivel az intermedialitás elméleti szempontból különböző diszciplínák, módszerek, elméleti keretek kölcsönhatásában létrejövő kutatási perspektivaként gondolható el. Fogalma alapvetően médiumközi kapcsolatokat takar, és esetlegességet konnotál. A képregényt ez már nem jellemzi, de az intermedialitás egyúttal a különböző kulturális és technológiai regiszterek közti átmenet kérdése is. Ebből a szempontból tehát vizsgálhatjuk a képregény intermedialis részeit.

Mára a kutatók a képregényt önmagában vizsgálják, inter- vagy posztdiszciplináris keretek között, sőt akár a képregénytudomány még nem olyan szilárd rendszerében is. Jelen dolgozat azonban témája miatt nem maradhat e pozícióban teljes egészében, mivel a fotók és képregény szoros együttműködését értelmezi és problematizálja. Ugyanakkor törekszik arra, hogy a vizsgált műveket elsősorban a saját kereteik között értelmezze. A továbbiakban a képregénytudomány helyzetét mutatom be abból a szempontból, amely a fotóképregény felől nézve is releváns; történetét, pozícióját a tudományos szintéren, illetve Magyarországon.

²⁴ Rocco VERSACI munkája erre ellenpélda, mert a képregényt tünteti fel magasabb rendűként. *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*, The Continuum International Publishing Group, New York, 2007.

²⁵ Mitchellt idézi SZÖNYI György Endre, *Pictura & Scriptura. Hagományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, JATEPress, Szeged, 2004, 184.

²⁶ DUNAI, *Képregény: kép és regény?*, I.m., 116.

2. A képregénytudomány előtörténete

A képregénytudomány előtörténetében a képregény mint médium elfogadása, legitimációja került középpontba – és ezzel együtt a kritikája. A képregény mint érvényes és elfogadott művészeti forma már korábbi munkákban is megjelent, főleg az angol nyelvű képregénytanulmányokban: Gilbert Seldes *The 7 Lively Arts* (1924), Martin Sheridan *Comics and Their Creators* (1942), és David Kunzle *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825* (1973). A képregénytudományban is hivatkozott nagy áttörést az 1985-ben megjelent *Comics and Sequential Art* jelentette Will Eisnertől, de ez nem a tudományos közeg produktuma, ahogyan az ezt követő, 1993-as (magyarul 2007-ben megjelenő) *A képregény felfedezése*²⁷ című Scott McCloud alkotása, majd a későbbi *A képregény mestersége*²⁸ 2006-ban sem. A képregénytudomány kezdeteit olyan szemiotikusok munkáihoz vezethetjük vissza, mint Roland Barthes 1964-es esszéje, *A kép retorikája*²⁹, és Umberto Eco könyve: *Apocalittici e integrati*. Ezek a művek voltak az első kísérletek a képregényszemiotika általános rendszerének megteremtésére. A nyelvtudomány felől Neil Cohn nevét érdemes megemlíteni, aki a tudományág eszközeivel vizsgálta a képregény „vizuális nyelvének” elméleti felépítését.

A képregény művészeti formaként és kommunikációs eszközként való értelmezése különösen erős volt a frankofón képregénykutatásban. Pierre Fresnault-Deruelle és Francis Lacassin az 1970-es években olyan kutatók számára nyitották meg az utat, mint Thierry Groensteen, Benoît Peeters, Philippe Marion és Jan Baetens. A képregény iránti érdeklődés olyan közegek bevonását is eredményezte, mint a művészetek és az irodalom, valamint egyre több kizárólag képregénnyel foglalkozó folyóirat jelent meg, de kialakultak szemináriumok és konferenciák is.³⁰

A képregény esetében legtöbbször a köztesség, átmenetiség, az intermedialitás/multimedialitás válik hangsúlyossá. A terminus meghatározása vagy vizsgálata először nehézségekbe ütközött, hiszen a „képregény a művészetelmélet, a szemiotika vagy akár a visual studies számára eleinte elsősorban képtípus, az irodalom számára pedig elbeszélő műfaj.”³¹ Attól a pillanattól, hogy önálló médiumként hivatkoztak rá, és elfogadták, az akadémia és más, művészeti területek is

²⁷ MCCLOUD, *A képregény felfedezése*, I.m.

²⁸ Scott MCCLOUD, *A képregény mestersége*, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2006.

²⁹ Roland BARTHES, „*A kép retorikája*”, ford. ANGYALOSI Gergely, Filmkultúra, 1990/5, 64–72.

³⁰ *Comics and Power: Representing and Questioning Culture, Subjects and Communities*, szerk. Anne MAGNUSSEN – Erin LA COUR – Rikke PLATZ CORTSEN, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2015, 20.

³¹ DUNAI, *Képregény: kép és regény?*, I.m., 112.

számításba vették, és nem tömegtermékként kezelték. Ehhez persze az is hozzájárult, hogy a populáris kultúrát tudományos elismertségben részesítették: a képregény diszciplináris elismerésével megjelentek azok a kutatók is, akik nem más művészeti ágak, médiumok viszonyrendszerében, hanem saját eszközkészlettel, nyelvvvel rendelkező önálló médiumként vizsgálták a képregényt.

A képregénytudomány a képregény megközelítését és így a terminus kialakulását tekintve két iskolára osztható, egyfelől olyan teoretikusok, mint Rodolphe Töpffer, R. C. Harvey, Will Eisner, David Carrier, Alain Rey és Lawrence Grove a szöveg és a kép kombinációját hangsúlyozzák, másfelől Thierry Groensteen és Scott McCloud a képek szekvencialitását emelik ki. Ez összefügg a képregénytudomány két más típusú megközelítésével is, egyrészt a multimodalitás és a vizuális retorika középpontú tanulmányokkal (*composition studies*), melynek teoretikusai egy kidolgozott szöveggként és a komplex műveltség oldala felől nézik a képregényt. Másfelől a képregény-történetírás (*comics historiography*) oldala felől is közelíthetünk. A befogadás felől nézve Kristie S. Fleckenstein kép és szöveg kapcsolatát „kölsönösen konstitutív, kölsönös infúzióban” látja, ezt nevezi „képszövegnek” (*imageword*).³² Dale Jacobs a képregények olvasását a multimodális írástudás³³ („*multiliteracy*” vagy *multimodal literacy*), nem pedig a nyomtatott írástudás formájának tekinti. Ennek a formának a jövőben az oktatásban lehet nagy szerepe, sőt sok helyen már használják is a képregényt mint az oktatás újfajta nyelvét.

A 20. század telítettségében a különböző területi-kulturális változók egymás képregényes hagyományait fedezték fel, majd az elfeledett formák mellett új formák bontakoztak ki, illetve ezek hatottak egymásra, komplexebbé téve a képregények meghatározását. A művészettörténet, az irodalomtudomány, a filmelmélet, a szemiotika, a visual studies, a médiatudomány és a kultúratudomány felől nézve pedig kialakult „az interdiszciplináris Comic Book Studies, amit leginkább a kutatási tárgya definiált”³⁴ – ezt ma már egyszerűen Comics Studiesnek nevezzük.

³² Kristie FLECKENSTEIN, *Embodied Literacies: Imageword and a Poetics of Teaching*, Southern Illinois University Press, 2003, 2.

³³ Dale JACOBS, *Marvelling at The Man Called Nova: Comics as Sponsors of Multimodal Literacy*, The Journal of the Conference on College Composition and Communication, 2. (2007), 182. Bővebben Uő., *Graphic Encounters: Comics and the Sponsorship of Multimodal Literacy*, Bloomsbury Academic, 2013.

³⁴ DUNAI, *Képregény: kép és regény?*, I.m., 113.

2.1. A képregénytudomány elő-paradigmatikus szakasza

A képregénytudomány a képregények és a szekvenciális művészetek tanulmányozása mellett a befogadói közönségre, a piacra is nagy hangsúlyt fektet. A tudományág a képregények történeti vizsgálata mellett a műfajokkal, fogyasztói-rajongói kultúrával, a képregényekben lévő eszközhasználattal és a kritikával (képregények és a képregényes közeg értékelésével) egyaránt foglalkozik. Ezek az aspektusok sokszor épülnek egymásra, befolyásolják egymást. A képregény inter- és multimedialitása révén gyakoriak az összehasonlító vizsgálatok, melyek több médiummal – mint a filmművészet, fotográfia, festészet és az irodalom – párhuzamosan tárgyalják. Ezek kapcsán az adaptáció eljárása is fontos részét képezi a tudományágnak. Ez persze csak egy hozzávetőleges felosztás, minden régióknak, egyetemnek, kutatócsoportnak, közösségnek megvannak a saját vizsgálati pontjai, igazodva a területi-kulturális változókhoz. Fredrik Strömberg *Comics studies in the Nordic countries – field or discipline?* című tanulmánya³⁵ az előzőekhez kapcsolódva remekül bemutatja egy terület vagy diszciplína útját a skandináv országokban. Ez a tanulmány nemcsak azért fontos, mert összegzi egy régió képregénytudományi helyzetét, hanem azért is, mert belőle látható, hogyan válhat egy érdeklődési terület tudományággá, hogyan és milyen lépcsőkön kell haladva kaphatja meg tudományos elismertségét. Nem feltétlenül ez a kőbe véssett út, amit egy területnek követnie kell, de érdekes támpontot ad egy tudományág születéséhez. A tudományágak Michel Foucault megfogalmazásában „meghatároznak, osztályoznak, specifikálnak, skála és norma szerint felosztanak, hierarchizálják az egyéneket egymáshoz fűződő viszonyuk alapján, és ha szükséges, diszkvalifikálnak és érvénytelenítének”.³⁶ Strömberg megállapítja, hogy nemzetközi szinten a képregénykutatás mint tudományág az elő-paradigma állapotában van, azaz a kutatók még nem döntötték el, hogy hova tartozzon. A paradigmák ilyenén megkülönböztetése helyett Becher és Trowler inkább városi (*urban*) és vidéki (*rural*) formáját különbözteti meg a „tudáselőállításnak”. A városi tudáselőállítás közösen elfogadott és megosztott terminológiákon, elméleteken és technikákon keresztül jön létre. A sokkal lazábban kapcsolódó vidéki módszer szerint a problémák, módszerek és elméletek nincsenek kőbe vésve, a kutatás kimenete is sokkal változatosabb lehet.³⁷ Becher és Trowler a különbséget sokkal inkább a

³⁵ Fredrik STRÖMBERG, *Comics studies in the Nordic countries – field or discipline?*, *Journal of Graphic Novels and Comics* 7. (2016), 134–155.

³⁶ Vö. „The disciplines characterise, classify, specialise; they distribute along a scale, around a norm, hierarchise individuals in relation to one another and, if necessary, disqualify and invalidate.” Michel FOUCAULT, *Discipline and Punish*, Penguin Books, London, 1979, 223.

³⁷ Tony BECHER – Paul TROWLER, *Academic Tribes and Territories: Intellectual Enquiry and the Culture of Disciplines* Open University Press, Philadelphia, 2001, 106–108.

publikált kutatásokban és az egymáshoz való kapcsolódásaikban látja. Ez viszont régióként eltérő lehet, így megkülönböztetésük szerintem csak speciális esetekben állja meg a helyét. A magyar képregénytudomány – Becher és Trowler osztályozása alapján – inkább a vidéki modell felé tendál.

A képregény mint médium kutatása a tudományos nemzetközi szcénában a 20. század második felére tehető, és ahogy Stömberg is jelzi, ez egyelőre az elő-paradigma szakasz, ami még nincs azon a szinten, mint a hagyományos tudományágak (vizuális művészet, irodalom, film stb.), melyek rendelkeznek megalapozott elméleti bázissal, saját terminológiával és nomenklatúrával (szakmai elnevezéssel), a kutatást támogató külön megközelítéssel és technikával. Egy Magyarországhoz hasonló helyen, ahol talán még elő-paradigmatikus fázisban sincs a képregénytudomány, a rajongói csoportok terminológiája és elméletei vegyülnek az tudományos kutatásokkal, nincs még kiforrott egységes eszköz- és szóhasználat, ugyanakkor akadnak már közös „szabályok”: ahogyan a képregényről mint médiumról gondolkodunk, és azt elemezzük. A képregények ugyanakkor még a popkultúrával tudományosan foglalkozó körökön belül sem rendelkeznek elfogadott kutatási iránnyal, sem tudományos szakirodalommal vagy karrierlehetőséggel.³⁸ Erre azonban egyre több lehetőség nyílik, hiszen képregénykönyvtárak már vannak Amerikában, Brüsszelben, sőt egy kisebb még Magyarországon is. Ahhoz, hogy a képregénytudomány stabil lábakon álljon, kutatókra, kutatásokra van szükség, szakmai együttműködésekre, ehhez kapcsolódóan pedig karrierlehetőségekre. Amíg erre csak időszakos lehetőség adódik pályázatok útján, és nem termel ki az egyetem például képregénytudomány alapszakot és oktatókat, addig a képregénytudománynak nincs szilárd helye a tudományos színtéren.

Ma már számos BA és MA, de PhD-dolgozat is megjelent a tárgykörben világszerte, az első képregényekkel foglalkozó PhD-tanulmányt még az 1950-es években írták, és erősen kritikai perspektívából született. A hatvanas-hetvenes években lassú fejlődés következett be, de még az 1980-as évek németországi képregénykutatását is a képregények veszélyeivel foglalkozó vita jellemezte.³⁹ Ez jellemző az első magyarországi munkákra is, melyek még nem egyetemi környezetben íródtak. Ezen a szinten a francia nyelvű országokban fogadták el elsőként Európában.⁴⁰ Pierre Fresnault-Deruelle a képregénytudomány fejlődését, evolúcióját Franciaországban négy lépésben állapítja meg: az 1960-as évek archeológiai kora, amikor a szerzők nosztalgikusan újra előveszik gyerekkori olvasmányaikat; a társadalomtörténeti

³⁸ STRÖMBERG, *Comics studies... I.m.*, 3.

³⁹ *Uo.*, 3.

⁴⁰ *Uo.*, 4.

(*sociohistorical*) és a filozofikus korszak az 1970-es években, amikor a kritikusok a szöveg különböző variánsaiból egy egységes változatot hoztak létre, helyreállítva a kapcsolatokat; a strukturalista korszak és végül a szemiotikai, pszichológiai korszak.⁴¹ Hans-Christian Christiansen szerint az első két lépés tükrözi a képregénykutatások fejlődését a világ más részein, azaz az Egyesült Államokban, Olaszországban, Németországban, Japánban, Kínában és Svédországban. Kiemeli, hogy a földrajzi affinitás fontos szerepet játszott a perspektívák megválasztásában, a szemiotika és a pszichoanalízis volt a fő szempont a francia ajkú területeken, és a kultúratudományok uralják az angolszász kutatást.⁴² Bart Beaty, a két földrajzilag meghatározott terület között elhelyezkedő kanadai tudós egyetért Christiansennel, és azt állítja, hogy a képregénykutatás a két tábor egyikébe tartozik: irodalmi/szöveges (*textual*) és történelmi/szociológiai.⁴³ Charles Hatfield szerint viszont „a képregénytanulmányoknak nincs hagyományos értelemben vett tudományos státuszuk, vagyis nincs világos, összetartó és önálló tudományos identitásuk”.⁴⁴

A tudományágként való előrelépést segítheti, ha több hasonló szinten lévő kutatási téma (például videójáték) is bekerül az egyetemi környezetbe. Ebben a környezetben az oktatás előfeltétele, hogy a kutatásoknak megfelelő megjelenési felületük legyen, a szakfolyóiratok, képregényes rovatok pedig már tovább erősítik a tudományos besorolást, mint ahogyan a konferenciák és a fórumok is.

Bár a tudományos státusz elérése hozzájárulhat a médium elfogadtatásához vagy akár kanonizációjához, de sok esetben „káros” következményei is lehetnek: elveszítheti intermedialis jellegét, azt a jelleget, amely miatt olyan sok tudományterület dolgozik vele.

2.2. A képregénytudomány kortárs tendenciái

A képregény kanonizációjához és presztízsének emeléséhez is szorosan kapcsolódik a tudományos rendszerbe való belépése. Itt röviden érinteném a nemzetközi egyetemi, de akár a középiskolai oktatást is, a képregény kritikai megközelítését,⁴⁵ a filozófiát, az esztétikát és a szemiotikát. Az egyetemeken a hatvanas évektől indulnak képregénnyel foglalkozó és

⁴¹ *Uo.*

⁴² Hans-Christian CHRISTIANSEN, *Forskning i Tegneserier*. MedieKultur, 30. (1999), 5.

⁴³ Bart BEATY, *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*, University of Toronto Press, Toronto, 2007, 8.

⁴⁴ STRÖMBERG, *Comics studies... I.m.*, 17.

⁴⁵ Erről bővebben egy tanulmányban írtam, melyben érintem a tudományág már tárgyalt helyzetét is: *A képregénykritika magyarországi helyzete napjainkban – egy diszciplína felé = Intézményesülés, elbeszélések, médiumok. Tendenciák a kortárs magyar képregényben és képregénykutatásban II.*, szerk. VINCZE Ferenc, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Budapest, 2018, 26–45.

képregényalkotói képzések, először alapszakos (BA), majd mesterszakos (MA) szinten is. A Lancaster egyetemen például disszertációk jelennek meg képregényes témában, 2015 óta PhD-fokozatot lehetett szerezni képregénytudományból, és ugyanitt Benoît Peeters belga tudós (Roland Barthes tanítványa) lett Anglia első képregényprofesszora. A tudományos élet része a tudományos folyóiratok, kötetek, kutatócsoportok létrejötte. A legfontosabbak: *International Journal of Comic Art* (1999–), *Image [&] Narrative* (2000–), *ImageText* (2004–), *Deutsche Comicsforschung* (2005–), *Mechademia* (2006–), *SIGNs – Studies in Graphic Narratives* (2007–), *European Comic Art* (2009–), *Journal of Graphic Novels and Comics* (2010–), *Studies in Comics* (2010–) és *Scandinavian Journal of Comic Art* (2012–).

A képregénytudománnyal foglalkozó összegyűjtött kötetek felosztását tekintve látható, függetlenül az iskoláktól, hogy a képregény történeti tanulmányozása mindig meglehetősen nagy hangsúlyt kap. A 2020-ban kiadott *Comics Studies: Guidebook*⁴⁶ a tudományágban jól ismert szerzőpáros Charles Hatfield és Bart Beaty szerkesztésében jelent meg. A kötet, ahogyan neve is jelzi, egy kalauz a képregénytudomány területén. Az első részben a képregénytörténettel foglalkozik, de amint a címekből is látszik, inkább a képregény formai történetét kutatja: *Comic Strips, Comic Books, Underground and Alternative Comics, European Traditions, Manga, The Graphic Novel*. A második rész fejezetei a fogyasztói kultúrát, a célközönségeket és az iparágat helyezik középpontba: *Comics Industries, Readers, Audiences, and Fans; Children and Comics, Difference*. A harmadik egység foglalkozik a formákkal, mint *Cartooning, Design in Comics: Panels and Pages, Words and Images*, a negyedik rész pedig a műfajokkal. Azért is részletezem ennek a könyvnek a felépítését, mert ezekben az irányelvekben és a tagolásban rokon a többi földrajzi és kulturális terület képregénytudományával. A magyar képregénytudomány, habár előkészületi stádiumban áll, hasonló témakörök szerint halad és elemel. Nagyrészt történeti áttekintésekből, összefoglalókból áll, de a műfajokról és fogyasztói kultúrákról, rajongói közösségekről, illetve a képregény eszköztáráról, nyelvezetéről is megkezdődött már a párbeszéd, de ezzel részletesebben a következő fejezetben foglalkozom.

A 20. század a képregények műfaji sokszínűségében jelentett változást, a 21. pedig a képregénytudományban. Ezt tükrözi a *Comics Studies: Guidebook* – és számtalan másik tanulmánykötet is –, melyek mindig az aktuális kérdéseket, kritikákat fogalmazzák meg. A kötet főleg angol nyelvű képregényekkel foglalkozik, de az 5. fejezetben lévő Frenchy Lunning-tanulmány azt is árnyalja, mennyire eltérő az angolszász és a japán manga-hagyomány vagy akár más nyugati hagyományok, mint például a frankofón bande dessinée. Az európai, japán és

⁴⁶ *Comics Studies: A Guidebook*, szerk. Charles HATFIELD – Bart BEATY, Rutgers University Press, New Brunswick, Camden–Newark, New Jersey–London, 2020.

amerikai képregénytudomány esetében sokszor nehézséget okoznak a fogalmak és terminusok eltérő használatai, ami elsődlegesen a fordítások okozta torzulásból, vagy a kulturális hagyományok sokszínűségéből adódik. Más-más tendenciák figyelhetők meg a képregény-koncepciókban, egy-egy zsáner elterjedésében, vagy az adaptációk terén. A kínai *lianhuanhug*, a koreai *manhwa*, a mexikói vagy argentin *historietas* nem cserélhető fel és egészíthető ki az USA, Kanada vagy az Egyesült Királyság angol nyelvű képregényeivel. Ha ugyanannak a kutatási tárgynak különféle aspektusaiként tekintenénk rájuk, azzal fontos különbségek sikkadhatnak el.⁴⁷

A mangatudományról viszonylag árnyalt kép alakult ki Európában, számos tanulmány jelent meg német és angol nyelven; az egyetemi élet része a mangatudomány (sőt léteznek mangaszakok⁴⁸ is mint művészeti képzések). Egy művészettel foglalkozó lap például külön mellékletet szentelt annak, hogy többféle szempontból vizsgálja, miket kutat a mangatudomány, illetve a kulturális minisztériumnak is van ilyen tartalmú ingyenes kiadványa. Az érdeklődők a *Manga Guidance*⁴⁹ című könyvben láthatják, honnan lehet elindulni ebben a tudományágban.⁵⁰

A képregénytudomány világszerte egyre jelentősebb, fő képviselői a University of Toronto és a University of Florida. A West Liberty University talán az egyetlen egyetem, mely négyéves képzésében irodalom szakos diplomát ad képregénytudományi témából. Fontos képregénytudományi központok alakultak ki Európában, mint a Scottish Centre for Comics Studies (SCCS), a University of Dundee és a Nordic Network for Comics Research (NNCORE). Számtalan helyen tartanak egyetemi képzéseken elméleti és gyakorlati órákat, melyek a képregénnyel foglalkoznak. Ehhez járulnak hozzá különféle könyvkiadók (Palgrave, Routledge) is kiadványokkal, melyek szintén erősítik a tudományág fellendülését. A tudományos élet mellett számos képregényalkotó és -rajongó is tett azért, hogy a képregényes formanyelv sajátos jellegzetességeit feltárja, amivel nagy hatással voltak a tudományos munkákra és a képregénytudományra (lásd McCloud és Eisner művei).

⁴⁷ Vö. „To be sure, the *lianhuanhua* of China, the *manhwa* of Korea, and the *historietas* of Mexico or Argentina (to name but a few examples) are not interchangeable with, or simply adjuncts of, Anglophone comics from the United States, Canada, or the United Kingdom. To posit them all as aspects of a single object of study may flatten out important differences.” *Comics Studies: A Guidebook*, I.m., 3.

⁴⁸ Kyoto Seika University, Faculty of Manga, <https://www.kyoto-seika.ac.jp/eng/academics/manga/>

⁴⁹ *Manga Guidance*, https://mediag.bunka.go.jp/mediag_wp/wp-content/uploads/2020/03/manga_guidance.pdf?fbclid=IwAR1HmYdVdA8iaV34HI898iu-DtVOZqbhjobv9O66AEaw9pd_Q4ymSY1b3Qw [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]

⁵⁰ Jaqueline BERNDT kötetét emelném ki, mely nem csak kifejezetten a mangákkal foglalkozik: *Manhwa, Manga, Manhua – East Asian Comic Studies*, Leipziger Universitätsverlag, 2012.

Az elméleti oktatás mellett számos karon van gyakorlati képzés is (Teesside University, Staffordshire University), illetve olyan online képzések, melyek az alkotói folyamatokba nyernek gyakorlati betekintést.

A 20. század fordulóján a képregény iránti rajongás ötvöződött kulturális marginalizálódásával. A képregények hatásának jelentősége – és a társadalom megítélése erről a hatásról – a képregény tanulmányozásában és magában a médiumban egyaránt bekövetkező fejlődések, tendenciák miatt változik.⁵¹ E változás jele például a *Comics and Power* című kötet, amely többféle hatalmi szempont szerint járja körbe a képregények helyzetét és megítélését, a *Power and Institutionalization: Shifting Cultural and Medial Perceptions* című fejezet például a képregények helyzetéről szól a művészet intézményesített diskurzusán belül. Egy másik fejezet, a *Power and Society: Reproducing and/or Contesting National Communities and Ideologies* történetileg bemutatva járja körbe, hogy a képregény miként helyezkedik el a létező hatalmi viszonyok között, és hol foglalnak helyet a nemzeti és kulturális ideológiáról szóló diskurzusokban. Ezzel a kitekintéssel arra szerettem volna rávilágítani e könyv kapcsán, hogy a képregény ereje magában a médiumban rejlik, valamint az intézményi, szubjektív és társadalmi hatalmi struktúrákkal való formális és kontextuális kapcsolatában.⁵²

A képregénytudomány fejlődését és lépcsőfokait számos aspektusból lehetne tanulmányozni, amire itt részletesen nem tértem ki, inkább a sokak által emlegetett műveken túl szerettem volna még pár érdekes kötetet kiemelni, és megmutatni a képregénytudomány feltételezhetően elkövetkező tendenciáit.

3. A képregénytörténet-írás alakulása

A képregény történetéről számos kötet megjelent már, mindegyik fontos fordulópontként kezeli a 19. század végét, amikortól modern képregényről beszélhetünk, és már nem a diafilmszerű, képaláírásos történetek dominálnak, hanem a szövegdobozos (még nem szóbuborékos) változatok. A modern képregény elterjedése sem volt egységes, illetve arról is megoszlanak a vélemények, hogy melyik volt az első képregény. Ebben a részben nem a képregény történetével foglalkozom, hanem a képregénytörténet-írás alakulásával, és azokkal a megjelent munkákkal, melyek hozzájárultak a képregénytudomány ezen területéhez.

⁵¹ Vö. „The turn of the 20th century, the fascination for comics has been combined with its cultural marginalization. The importance of comics’ influence – and society’s perception of this influence – is changing due to the developments within both the study of comics and the medium itself.” *Comics and Power, I.m.*, 17.

⁵² *Uo.*, 18.

A már említett három nagyobb földrajzi-kulturális területhez kötődő képregénytípusoknak saját képregénytörténetük van. Az első képregény-történetírások az 1940-es években jelentek meg az Egyesült Államokban, ezek Thomas Craven (*Cartoon Cavalcade*⁵³), Martin Sheridan (*Comics and their Creators*⁵⁴) és Coulton Waugh (*The Comics*⁵⁵) munkái voltak. Ezeket követte az 1960-as évek közepén Jules Feiffer *The Great Comic Book Heroes*⁵⁶ című könyve. A képregénytörténet-írás az 1970-es évekre bevett gyakorlattá vált, amikor Maurice Horn,⁵⁷ Bill Blackbeard⁵⁸ és Martin Williams⁵⁹ munkái megjelentek, az 1990-es évek végén pedig már könyvek sokasága ünnepelte az amerikai képregény századik évfordulóját. Ennek kapcsán érdemes még megemlíteni további képregénytörténeti munkákat, mint Will Jacobs és Gerard Jones⁶⁰ átfogó művét és R. C. Harvey *The Art of the Comic Book*⁶¹ című művét. Az amerikai képregénytörténet azért is kiemelkedően terjedelmes, rengeteg képviselővel, mert a ma ismert képregény-formarendszer kialakításában Amerika játszotta a főszerepet, és számtalan képregény jelent meg ott. Persze a comics születését, az első képregényhős felbukkanását problematikus bármilyen évszámhoz, helyszínhez, alkotóhoz kapcsolni. Sokan ráadásul biztosak abban, hogy a formarendszer ellenére a comics európai gyökerekkel rendelkezik. *Short historical overview of European Comics*⁶² címmel Pascal Lefèvre jelentetett meg egy összegző írást, melyben 1960 előtt, 1960–1980 és 1980–1995 között, majd 1995-től mutatja be az európai képregény alakulását.

Azt, hogy a kép és szöveg problematikája kikerülhetetlen a képregény tárgyalásakor, mi sem érzékelteti jobban, mint az a tény, hogy mindkét fő képregénytörténeti hagyomány (a frankofón, valamint az amerikai) képviselői a kép-szöveg integráció egy bizonyos fokának megjelenéséhez (képalírás, illetve szövbuborék) kötik a valódi képregények kialakulását.⁶³ Ugyanakkor a képregény „közismert” (az enyémtől eltérő) meghatározása (egymás után

⁵³ Thomas T. CRAVEN, *Cartoon Cavalcade*, Simon & Schuster, 1943.

⁵⁴ Martin SHERIDAN, *Comics and Their Creators: Life Stories of American Cartoonists*, Hale, Cushman & Flint, 1942.

⁵⁵ Coulton WAUGH, *The Comics*, Macmillan, New York, 1947.

⁵⁶ Jules FEIFFER, *The Great Comic Book Heroes*, Dial Press, 1965.

⁵⁷ *The World Encyclopedia of Comics*, szerk. Maurice HORN, Chelsea House, 1976.

⁵⁸ Bill BLACKBEARD, *Krazy Kats and Gibson Girls: A Bibliography of American Comic Art in the Twentieth Century*, Taylor & Francis, 1985.

⁵⁹ *Smithsonian Book of Comic-Book Comics*, szerk. Martin T. WILLIAMS – J. Michael BARRIER, Harry N Abrams Inc., 1982.

⁶⁰ Will JACOBS – Gerard JONES, *The Comic Book Heroes: The First History of Modern Comic Books - From the Silver Age to the Present*, Prima Lifestyles, 1996.

⁶¹ Robert C. HARVEY, *The Art of the Comic Book: An Aesthetic History (Studies in Popular Culture)*, University Press of Mississippi, 1996.

⁶² Pascal LEFÈVRE, *Short historical overview of European Comics*, https://www.academia.edu/9799208/European_Comics [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]

⁶³ DUNAI, *Képregény: kép és regény?*, I.m., 109.

következő képek sorozata, amelyek egy történetet mesélnek el) nem tér ki a képek típusának problémájára. Nem specifikálja és nem tesz különbséget fotóalapú, festményalapú stb. és rajzolt képek között. Célszerű lenne egy ilyen típusú történeti vizsgálat is, ugyanis fotóalapú comic stripek már az 1930-as években léteztek, főként egy-egy terméket reklámoztak, mint például az Amerikai Magyar Népszavában a Rinso és egyéb cigarettareklámokat, illetve Magyarországon a Tolnai Világlapja (1901–1944) is közölt ilyen alkotásokat.

Az európai képregénytörténet nem annyira nagyszabású, mint az amerikai, ahol a napilapok és egyéb folyóiratok mennyisége, valamint a képregényalkotók és karaktereik népszerűsége és a műfajok sokszínűsége nagyobb szerepet játszott a képregénytörténet meghatározó korszakainak kialakításában. Az országok, területek képregénytörténetei ahány szempontból közösek, annyiban el is térnek egymástól. Ennek ellenére kiemelnék néhányat az európai képregénytörténet-írások közül, melyek számomra főleg a korpusz miatt igazán jelentősek. *Dějiny československého komiksu 20. století (A 20. századi csehszlovák képregény története)* címmel jelent meg 2014-ben egy több kötetes mű, mely a cseh képregény történetét foglalja össze, és 1922-től (Josef Lada comic stripjeitől) egészen napjainkig meséli el a cseh képregény fejlődését, mérföldköveit.⁶⁴ Ez a meglehetősen késeinek mondható munka jól követhető szempontok szerint halad, és élvezetes olvasmány bárki számára. A lengyel képregénytörténetre már inkább a politikai-történelmi tagoltság jellemző, ami az ország akkori állapotait is tükrözi, mivel nem volt lengyel állam a lengyel-bolsevik háború végéig. A kommunizmus idejére három képregénytörténet is született, amelyet kiemelnék: Maciej Jasiński *Kolorowa Rzeczywistość*, Justyna Czaja *Historia Polski w Komiksowych kadrach* és Adam Rusek *Od rozrywki do ideowego zaangażowania. Komiksowa rzeczywistość w Polsce w latach 1939–1955* című munkája, illetve a Zeszyty Komiksowe szakfolyóirat két áttekintő száma a lengyel képregény száz évéről és a képregénykultúráról. Érdekes, hogy francia nyelven is megjelent egy kiadvány a lengyel képregénytörténetről *Histoire de la bande dessinée polonaise* címmel. A frankofón, illetve az olasz és a német⁶⁵ képregénytörténet-írások itt külön fejezeteket érdemelnének, mert ezek közös jellemzője, hogy általánosságban foglalkoznak a képregénytörténettel, mielőtt kitérnének a régió képregénytörténeti vizsgálatára.

Az amerikai és a frankofón képregény piac mellett az ázsiai is jelentős, illetve meglehetősen nagy történettel rendelkezik. A nyelvi nehézségek miatt most is csak néhány művet emelnék ki,

⁶⁴ A kötet angolul is megjelent *Signals from the Unknown: Czech Comics 1922–2012* címmel, szerk. Rostislav MATULIK – Pavel KOŘÍNEK – Tomáš PROKUBEK, Arbor Vitae, 2013.

⁶⁵ Klaus SCHIKOWSKI, *Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler*, Reclam, Stuttgart, 2014.; *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*, szerk. Julia ABEL – Christian KLEIN, J.B. Metzler, 2016.

mely átfogóan foglalkozik a manga történetével. Brigitte Koyama-Richard: *1000 Jahre Manga. Das Kultmedium und seine Geschichte*, Paul Gravett: *Manga: Sixty Years of Japanese Comics*, Frederik L. Schodt: *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime* Mark W. MacWilliams szerkesztésében és Sharon Kinsella: *Adult Manga*. A manga kapcsán inkább a rajongói kultúra és annak viszonyai kerülnek előtérbe ezekben a kötetekben, és például a Mechademia számai is ezt járják körül különféle szempontok szerint. Kevés az olyan mű, amelyben japán szerzők is publikálnak angolul, de például a *Women's Manga in Asia and Beyond* ilyen.

A fentebb felsorolt képregénytörténeti munkák azonban csak a rajzolt képekből álló képregényeket vizsgálják, és nem térnek ki a fotóalapú alkotásokra, holott közel egyidőben keletkezettek. Ezek az alkotások nem kerültek a vizsgálati fókuszba, és talán problematikus is lenne mindet egyöntetűen képregényként kategorizálni, mindenesetre jelen voltak a napi újságok és hetilapok rovataiban.

4. Képregénytudomány és képregénytörténet-írás Magyarországon

Az utóbbi időben hazánkban is egyre nagyobb figyelmet kap a képregények tanulmányozása, szerepe az oktatásban, közéletben. Köszönhetően talán a képregénypiac fellendülésének, mely elsősorban a külföldi kiadványok fordításából áll, és főleg az amerikai mainstream piacot futtatja, de találunk azért magyar szerzői képregényeket is. Egyre több kisebb kiadó jelenik meg, és foglalkozik képregénykiadással. Az egyetemi oktatásban is nagyobb szerep jut a képregénytörténetnek, kritikának, összehasonlító tanulmányoknak. Ahogyan a már említett *Comics studies in the Nordic countries – field or discipline?* tanulmány a címében is felveti a kérdést: terület vagy tudományág a képregény?, úgy Magyarországon nem beszélhetünk még ilyen szinten erről, de a tanulmány megint jó kiindulópontként szolgálhat a magyar rendszer vizsgálatára. Az, hogy hol tart most itthon a képregénytudomány, összefügg a magyar képregénypiac tendenciáival, azzal, hogy milyen szerepet tölt be a képregény a közéletben, milyen közönséget szólít meg, és mindezt milyen műfajokban teszi. A dolgozat tematikájához kapcsolódóan ebben a fejezetben az a kérdés, hogy tudomást vesz-e a magyar képregénytudomány és a képregénytörténet-írás a fotóképregényről.

A magyar képregénytudomány és -piac jelenlegi helyzetét elsősorban a képregény történetéből érthetjük meg, a ma is még csak „elviselt” szerepéből levezetve. Hazánkban a képregény az államszocializmus idején megtűrt tömegterméknek számított, a médium ellen támasztott előítéletek csak a rendszerváltás után kezdtek szűnni. Népszerűsége és

formanyelvének, eszközkészletének kutatása, illetve fokozatos tudományos elismertetése során változott megítélése is.⁶⁶ Ennek a változásnak a felívelésével foglalkozom a következőkben, bemutatva azokat a körülményeket, amelyek hozzájárulhatnak egy diszciplína kialakulásához.

A magyar képregény története a többi európai és az amerikai képregénytörténetekhez viszonyítva kevésbé korszakolható, habár Kertész Sándor *Comics szocialista álruhában* könyvében három fontos dátumot határoz meg, amely jelölhet egyfajta korszakolást: „...a képregény kiutálásával kezdődött 1939-ben, majd miután egy ügyes ideológiával visszalopózott az újságok oldalaira – 1957-ben fényes karriert futott be –, 1989-ben szép csendesen elhalt.”⁶⁷

Az 1939-es száműzetése előtt valóságos képregénydömping zajlott Magyarországon (1930 és 1938 között), habár nem önálló képregénykiadványok, hanem képregényeket tartalmazó kiadványok formájában, melyek egyik képviselője a Hári János ifjúsági hetilap volt. Főleg amerikai, de magyar képregényeket is találunk ebben az időszakban. „A ponyvairódalom és a szenzációhajhász sajtó nagymértékű térhódítása miatt az igazságügy-miniszter 1937 őszén a sajtó »megrendszabályozásába« kezdett. Végül 1938 júliusában megjelent a sajtórendészeti törvény, amely lényegében a kormány kezébe adta a sajtó egészének ellenőrzését”.⁶⁸ A törvény betartása (illetve a háború miatti papírhiány) fokozatosan csökkentette a példányszámokat, 1938 után pedig jószerével nem jelent meg több képregényt tartalmazó kiadvány. Továbbá az állam a háború és a politika céljaira használta később a képregényt, de a karikatúrák kerültek előtérbe. 1945-ben a Ludas Matyi elindítása kecsegtetett némi reménnyel, de itt is inkább az aktuális politikai-társadalmi kérdéseket közvetítették. Persze nem ez volt az egyetlen, 1956-ig számtalan lap jelent meg szovjet mintára, főleg karikatúrák, de képregények is. A képregénytörténet első szakaszát elsősorban a mai napig népszerű és jellemző amerikai import jellemezte – amikor a háború üteme lehetővé tette –, majd az ifjúsági-úttörő lapok. A képregénytörténet ezen szakaszában sem jellemzőek a fotóregénynek tekintett sztripek, bár számtalan fotóreklám képregényes megjelenítésével találkozhatunk a korabeli sajtóban (Tolnai Világlapja). Ezen reklámok besorolása ugyan problematikus, de erősítik a képekkel való szekvenciális történetmesélés beléptetését a köztudatba, a képregény eszköztárát vonultatják fel – akár egy szövegbuborékot, vagy a kép alatti, fölötti szövegezést, esetleg a szereplők

⁶⁶ DUNAI, *Képregény: kép és regény?*, I.m., 110.

⁶⁷ KERTÉSZ Sándor, *Comics szocialista álruhában*, Kertész Nyomda és Kiadó, Nyíregyháza, 2007, 10.

⁶⁸ *Uo.*, 77–78.

dialógusait. Nem volt ez tudatos lépés, de mégis sajnálatos, hogy a történeti munkák nem számolnak ezekkel a művekkel.

A képregénytörténetek előszeretettel sokkolnak akár felsorolás szintjén is a művek hosszú listáival, melyekhez semmilyen benyomást nem kapunk, csak a száraz adatokat. A Kertész által megkülönböztetett következő szakasz, melyet a megjelenések számából kifolyólag virágkornak nevez, egy másik aspektusból is fontos, méghozzá a képregénykritikai diskurzusok miatt. 1972-ben jelent meg folytatásokban Gellért Endre a képregény történetéről szóló cikksorozata a Magyarország című lapban. A sorozat nem más, mint Günter Metken *Comics*⁶⁹ című könyvének fordítása, Gellért kiegészítéseivel. Ez az első mű, mely tényszerűen leírja a képregény történetét, kialakulásától egészen a szindikátusok megalakulásáig. Ezt követően jelent meg a *Képregény története* című könyv.⁷⁰ Tudományos igényességgel talán elsőként Hernádi Miklós foglalkozott a témával.⁷¹ A folyóiratok közül a Híd és az Új Symposion rendszeresen jelentetett meg tanulmányokat a képregényről 1976 és 1981 között.⁷² Rubovszky Kálmán *Apropó Comics!* 1988-as könyve az első hazai képregény-esztétikai, -szociológiai és -történeti kutatás eredményeit közli, talán kissé szárazon, de rengeteg információval szolgál a szocializmus képregénykiadási gyakorlatáról. A kutatások, tanulmányok mellett 1983. május 2–3. között *A képregény helye hazai kultúránkban* címmel megrendezésre került az első országos tanácskozás, szerkesztők, újságírók, könyvtárosok, egyetemi tanárok, kutatók részvételével. Olyan kérdések merültek fel, mint „mit tekinthetünk képregénynek? Értékes vagy értéktelen-e a képregény? Hol van a kultúrafogyasztás jelenlegi szerkezetén belül a képregény helye? Mi a jövője a képregénynek hazánkban? Kell-e, szükséges-e?”⁷³

A képregények ellen való fellépés persze nem tisztán a képregény ellen irányult, sokkal inkább Amerika és a Nyugat ellen, illetve később az adaptációs képregények ellen. *A vádlottak padján a comics* című fejezetben Kertész Sándor végigveszi könyvében azokat a kritikákat és bírálatokat, melyek általánosságban érték a képregényt, és azokat az összefüggéseket (összeesküvés-elméleteket) mutatja be, melyek kapcsán veszélyes műfajnak (sic!) titulálták.⁷⁴ Egy másik fejezetben már a magyar viszonyok felől tárgyalja az ellenérzéseket, amely fejezet

⁶⁹ Günter METKEN, *Comics*, Fischer Taschenbuch, 1970.

⁷⁰ KERTÉSZ, *Comics... I.m.*, 218.

⁷¹ HERNÁDI Miklós, *A képregény szükséglete* = GELLÉRT Endre, *A képregény története*, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1975.

⁷² Az Új Symposion 1979. szeptemberi és a Híd 1978. novemberi számában önálló tanulmányblokkban található képregénnyel kapcsolatos írásokat. Illetve VÁRADY Gábor, *Jegyzetek a képregény meséjéről: Avagy Lucky Luke dicsérete*, Híd 5. (1977), 632–638.

⁷³ KERTÉSZ, *Comics... I.m.*, 222.

⁷⁴ *Uo.*, 98–105.

az adaptációs képregényekre terjed ki. Kritikával illeti a külföldi műveket, de az összehasonlítás mellett közvetve be is mutatja őket, még ha nem is szándékosan.⁷⁵ A képregény megítélése a magyar képregénytörténetben nagy szerepet játszik, sokszor az amerikai képregényekhez vagy a frankofónhoz való hasonlításban tudunk meg többet a magyar jellegzetességekről.

1956-tal egy új korszak vette kezdetét, melynek középpontjában az adaptációs képregények álltak. A műfaj népszerűségét és káros hatásait sokan kutatták, és ezek a kutatások rányomták bélyegüket a képregény megítélésére, és népszerűsítését lassította. Az adaptáció volt az a szocialista álruha, mellyel a képregények helyet kaphattak a magyar sajtóban.⁷⁶ Az adaptáció sikere vezetett azonban többek szerint a képregények káros megítéléséhez is, hiszen ebben a formában csupán egy silány, butított változata a szépirodalmi műveknek. Rubovszky kutatásából azonban kiderül, hogy aki olvasott adaptációs képregényeket, az sokszor később az eredeti műnek is utánanézett és elolvasta. A képregénytörténeti munkák során az adaptáció lehetne az egyik közös pont, mely kapcsán a fotóalapú képregények és fotóregények is említést érdemelhetnének. Számtalan színházi vagy televíziós történetet bemutató fotóregény látott napvilágot az ifjúsági, színházi, kulturális folyóiratokban.

A 2000-es évektől hazánkban a képregényekről szóló tudományos, kritikai diskurzus megélné. Sokan írtak előtte is tudományos munkákat, például a már említett Hernádi Miklós vagy Gellért Endre, akinek 1970-es műve áttörésnek nevezhető. Megkésett dátum ez a többi területhez képest, mint a frankofón vagy az angolszász régió. Az 1980-as, 1990-es években Rubovszky Kálmán és Kertész Sándor kutatásaival történt némi előrelépés, de Szombathy Bálint is sokféle írást közölt a képregényről.⁷⁷ A magyar képregénykutatás intézményesülését még egyáltalán nem tekinthetjük lezárt folyamatnak, de hatással volt rá a környező országok képregénytudománya, és sok másik tudományterület, köztük a populáris kultúra akadémiai szintre emelése és tanulmányozása. Magyarországon is újraértékelődik a képregényes élet, vissza-visszanyúl a gyökereihez (adaptációk), de számos új forma, terjesztői hálózat, kiadó, műfaj jelenik meg. A képregényeket befogadó intézmények és művészeti ágak gyakran felkarolják intézményi szinten is a képregényt és annak tanulmányozását, ami vonatkozik a hozzájuk kapcsolódó folyóiratokra is. Az online és print megjelenések többsége irodalmi, művészeti folyóiratban lehetséges, illetve önálló kötetben.

⁷⁵ A képregénnyel kapcsolatos előítéletekről lásd még: KISS Ferenc – SZABÓ Zoltán Ádám, *Melyik a többi nyolc? – vagy bölcs gondolatok a képregényről*, Beszélő 12. (2005), 99–107; Kertész egy teljes fejezetet szentel a témának: *A kép-regény kritikája*, KERTÉSZ, *Comics... I.m.*, 200–225.

⁷⁶ KERTÉSZ, *Comics... I.m.*, 111.

⁷⁷ SZOMBATHY Bálint, *A képregény a jugoszláviai magyar sajtóban*, Híd 12 (1976), 1492–1499.; *Visszapillantás a földalatti képregényre*, Híd 2. (1982), 257–261.; *A képregény és a korparancs*, Híd 11. (1978), 1364–1367.; *Krrakk! Hangok, zörejek katalógusa – 1020 onomatopoeitikus kifejezés*, Híd 11. (1978), 1370–1378.

Két speciális folyóirat jelent meg, mely kizárólag a képregényekkel és képregényes írásokkal foglalkozik, foglalkozott: a Buborékhámozó és a Panel, de külön kiemelném a mangákkal foglalkozó Mondo magazint. Online is találunk néhány remek tájékoztató pontot: kilencedik.hu, képregénydb, képregénymúzeum, képregeny.blog. A Szépirodalmi Figyelő folyóirat 2015-től és a szifonline nevű online felület egy stabil háttérrel biztosít a képregényeknek; a Szépirodalmi Figyelő-díj egy irodalmi díj, amelyben már 2015-től van képregény kategória is, és amely a csak képregényes közegben ismert Alfabéta-díj mellett az egyetlen képregényeket díjazó kitüntetés.

Strömberg⁷⁸ a már sokat említett tanulmányában (*Comics studies in the Nordic countries – field or discipline?*) a tudományág stabilizálását a konferenciák, disszertációk, szakfolyóiratok, szemináriumok számához köthette, persze számít az is, hogy milyen szinten (BA, MA, PhD) történik mindez. A skandináv régió képregénytudományát a következő szempontok alapján ismeri el: a képregénykutatással foglalkozó PhD-hallgatók száma; tudományos konferenciák és szemináriumok száma; a képregénykutatással foglalkozó egyetemi kurzusok száma; tudományos cikkek és monográfiák száma. Ezzel a lajstrommal próbálja a képregénykutatás jelenlegi helyzetét leírni a skandináv országokban. Noha nem gondolom, hogy pusztán ezen mérőszámok alapján elismertethető volna a képregénytudomány, mindazonáltal Strömberghez hasonlóan számszerűsíténém a magyarországi képregénykutatás jelenlegi helyzetét. Kezdeném olyan nem képregényes tematikájú folyóiratokkal, melyek tudományos szinten foglalkoznak a képregénnyel. Ilyenek például a tudományos, kulturális folyóiratok közül, melyek közölnek képregényeket, képregényes írásokat, recenziókat: Alföld, Beszélő, Debreceni Disputa, Filmvilág, Filológiai Közölny, Kalligram, Korunk, MEdiárium, Médiakutató, Mozinet, Medok, Új művészet, Műút, Szépirodalmi Figyelő és 168 óra.

A korábbiakban már összefoglaltam és bemutattam a képregénytörténettel foglalkozó, nem tudományos jellegű munkákat, melyeket szintén a tudományos terület részének tekintek, hiszen Magyarországon több a rajongói kultúrából jött képregényszakértő, aki a képregénytörténetet vizsgálja.

Magyarországon a következő egyetemeken vehető fel elméleti és gyakorlati óra a képregényről: a fővárosban az Eötvös Loránd Tudományegyetem, a Károli Gáspár Református Egyetem, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem, a művészeti egyetemek közül a

⁷⁸ A kérdéskörhöz lásd még Fredrik STRÖMBERG, *Comics and the Middle East. Representation, Accomodation, Integration*, <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1638071/FULLTEXT01.pdf> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]

Magyar Képzőművészeti Egyetem, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem. A nagyobb városi egyetemek közül a Pécsi Tudományegyetem, a Szegedi Tudományegyetem, a Debreceni Egyetem. Az egyetemeken különböző szakokon jelenik meg a képregény: a művészeti szaktól kezdve a film, a magyar, a kommunikáció és média szakokon át a társadalomtudomány szakokig. Több BA, MA dolgozat és 4 PhD-dolgozat jelent már meg a témában. Elsőként Maksa Gyula disszertációja *Mediativitás, médiumidentitás, „képregény”* címmel 2007-ben, majd Szép Eszter *Testi sebezhetőség nem fikciós képregényben: interakciók művész, tárgy és olvasó között* 2017-ben angol nyelven, Trippó Sándor: *A tanúságtétel játékmódjai a képregényben: A keletnémet múlt színrevitele a kortárs német képregényes irodalomban* 2018-ban német nyelven, és Dunai Tamás *A szerzői autonómia szerepe az észak-amerikai képregény 21. századi újraintézményesülésében: médiaipar, formátumok, közönségek*⁷⁹ 2021-es dolgozata. Pécshez köthető a Képregénytudományi Kutatóközpont megalakulása is, 2017-ben. A PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszéke helyet ad külföldi előadásoknak, workshopoknak, illetve a tanszéken található galéria képregény-kiállításoknak is.

A konferenciákat tekintve az első (már említett), nem tudományos találkozó 1983-ban volt, ezt követte A vonal üzenete⁸⁰ konferencia Szegeden, 2011-ben, és a 2010-es években a Tendenciák a kortárs magyar képregényben és képregénykutatásban című, eddig négy alkalmat megért konferenciasorozat Pécsen és Kolozsváron. A konferenciákból megjelent három magyar és egy angol nyelvű tanulmánykötet is. Tudományos jellegű előadásokat képregényfesztiválokon, szervezett beszélgetéseken is tartanak, mint a Budapesti Nemzetközi Képregényfesztiválon vagy a Szegedi Képregényfesztiválon. A magyar képregénytudomány helyzetét röviden Maksa Gyula foglalja össze az *Elvégzendő feladatok és ígéretes lehetőségek*⁸¹ című írásában. A magyar jelenségeket nemzetközi viszonylatban vizsgálja Strömberg értekezéseihez visszanyúlva, és felsorakoztatja azokat a köteteket, folyóiratokat és kutatási témákat, melyek az utóbbi időben előnyben részesültek. A magyar képregénytudomány helyzetéről elmondható tehát, hogy kezdeti szakaszban van, és inkább a médiatudomány, kultúratudomány diszciplínákon belül van jelen, de nem önálló tudományágként.

⁷⁹ DUNAI Tamás, *A szerzői autonómia szerepe az észak-amerikai képregény 21. századi újraintézményesülésében: médiaipar, formátumok, közönségek*, (doktori disszertáció), Pécs, 2021.

⁸⁰ A vonal üzenete konferencia programja: https://kepregeny.blog.hu/2011/11/09/a_vonal_uzenete_konferencia_programja [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]

⁸¹ MAKSA Gyula, *Elvégzendő feladatok és ígéretes lehetőségek: Képregénytudomány magyar nyelven = Intézményesülés, elbeszélések, médiumok. Tendenciák a kortárs magyar képregényben és képregénykutatásban II.*, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Budapest, 2018, 13–25.

A fotóképregény tanulmányozása nem a képregénytudományon belül indult el, hanem az irodalomtudomány és a képzőművészet fedezte fel elsőként mint kutatási területet. Az irodalomtudomány fotó és szöveg kapcsolatát sokrétűen elemezte, az ekphraszisz kérdéskörétől az archív jellegű át a képleírásokig. Pál Gyöngyi (Rippl-Rónai Művészeti Intézet) létrehozta a Magyar Fotóirodalmi Adatbázis nevű gyűjteményt,⁸² amelynek keretében nemcsak a kísérleti jellegű munkákat digitalizálta, hanem a hosszabb fotóregényeket is, melyek különféle színházi, kulturális folyóiratokban jelentek meg. A Mai Manó Házban 2018-ban kiállítást is szervezett, melynek célja az volt, hogy betekintést nyújtson a hatvanas éveket követően a rendszerváltásig tartó, de mára szinte teljesen feledésbe merült fotóregény és fotóképregény világába. A magyarországi fotóregény és fotóképregény remek történeti áttekintését nyújtotta ez a kiállítás. „A kiállításon bemutatott fotóképregények, különböző művészeti ágak (mozgóképek, fotográfia, szobrászat, festészet, irodalom) felől közelítő művészek munkái, akik különböző módokon, különböző célból nyúltak ehhez a műfajhoz. Ami közös bennük, az a narrációs igény, illetve az, hogy nem kérdőjelezzik meg a fotóképregény közkeletűen lenézett, sablonos, populáris, szerelmi történetek szinonimájaként számon tartott műfaját. Inkább játszanak vele, a lehető legtermészetesebb módon, és ez által nemzetközi összehasonlításban is kuriózumnak számítanak.”⁸³

A kiállítás szorosan kapcsolódik a fotóirodalmi adatbázishoz: az ott található képtörténeteket a popkulturális magazinokban fellelhető termékekből, valamint ezek formajegyeit átvevő, formabontó fotóművészeti alkotásokból válogatta. Pál Gyöngyinek az órái is kapcsolódnak a tárgykörhöz, amelyeken fotó és irodalom kapcsán érinti a fotóregényt és fotóképregényt (a kutatása is erről szól⁸⁴), de a tárgykörben több órát is tartanak mások is, amelyek azonban – mivel irodalom szakokon fordulnak elő – főként a regényekre fókuszálnak.

⁸² Magyar Fotóirodalmi Adatbázis: <http://fotoirodalom.hu/> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]

⁸³ A kiállítás kurátorai fogalmazták meg ezeket a FOTÓKÉPREGÉNY című kiállításunk ajánlójában. A kiállításról egy rövidebb, képes beszámoló itt megtekinthető:

https://mamanohaz.blog.hu/2018/12/11/fotokepregeny_ingyenesen_latogathato_kiallitas_a_mai_mano_hazban [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]

⁸⁴ PÁL Gyöngyi, *A fotográfusnők szerepe és a nőkép alakulása a fotóirodalomban = Fotográfusnők*, szerk. FISLI Éva, Magyar Fotótörténeti Társaság, Budapest, 2020, 175–182.; *La photo-littérature en France dans la seconde moitié du XXe siècle: Analyse de l'oeuvre de François-Marie Banier, Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar et Denis Roche*, Univ Européenne, 2010.

2. fejezet: A fotóképregény (kutatás)története

A fotóképregény és fotóregény története és kutatástörténete meglehetősen hiányos, ugyanis nemzetközi szinten is kevés tudományos mű jelent meg a tárgykörben, és azok a művek is csak részben kapcsolódnak a képregénytudományhoz, inkább egyéb diszciplínák felől közelítenek. Ennek a hiányosságnak egyik oka lehet az időbeli távolság az első fotóképregények és fotóregények megszületése, valamint a képregénytudomány kialakulása között. Azonban látható, hogy a képregénytudomány történetének fejleményei meghatározták a fotóképregény tudományos helyzetét és a fotóképregényhez való viszonyulást is. Többek között a más médiumokkal való összehasonlító kutatások, melyek például az intermediális jelleget hangsúlyozták, utat nyitottak más médiumok, így a fotó és képregény tanulmányozásához is. Ugyanakkor ebben a kontextusban a fotóképregény hibrid médium lévén fényképekkel is operál, és ezáltal vizsgálata összetett.

A kortárs médiakultúra jellemzője, hogy az új és régi médiumok kölcsönhatásba kerülnek egymással, kiegészülve az új és régi médiahasználat szokásaival, eszközeivel. A médiumok egymásba épülése ugyan nem számít új jelenségnek, de a fotóképregény olyan hibrid termék, amelyben a fotográfiák (újra)felhasználásának módjai átértelmezik a képregény és a fotográfia határait. A két médium transzmediális hatása következtében megváltoznak az elvárások mind a képregény formanyelvét, technikai eszköztárát, mind a fotográfiák felhasználását illetően.

Kutatási perspektívaként a fotókat a képregényben kommunikációs formaként (eszközként) is lehet vizsgálni. A társadalmi, multimodális perspektívában a fénykép például egy vizuális jelrendszerhez tartozó forma; jelentését a fotón feltüntetett ábrázolás, a fénykép felhasználásának összefüggései, a fotográfia történetei és a befogadó személyes tapasztalatai határozzák meg. A multimodális üzenet a narratív jelentéshez az egymást keresztező hatások hálóját alakítja azokban a képregényekben, amelyek számos vizuális módot alkalmaznak vagy alkalmaznak és adaptálnak az elbeszélésük kommunikációjában. Kulcskérdés továbbá, hogy az elemek, amelyeket a képregény más médiumokból felhasznál, milyen narratív funkciókat töltenek be a képregényben.

A fotóképregény kutatástörténetének vizsgálatánál kapaszkodót nyújthat a földrajzi-kulturális elosztottság, melynek kapcsán árnyalható a fotóképregény létrejötte és kialakulásának körülményei, majd viszonyulása a többi médiumhoz. A kutatástörténetet nehezíti a fogalom meghatározása, illetve annak kezelése, ami többnyire az eltérő fordításoknak köszönhető. A következőkben a fogalmi háló felfedésével és a jelentés árnyalásával, alkalmazhatóságával foglalkozom, majd a fotóképregény „őseként” is értelmezhető fotóregény és fotonovela

ismertetésével és történetével. Azokat a régiókat térképezem fel, ahol ezek népszerűek lehettek, illetve kiemelem, milyen más tudományághoz, trendhez kapcsolódtak, és milyen célközönséget értek el.

1. Koncepciók és alapfogalmak

A fotóképregény fogalmát erősen befolyásolja a tudományterület és médium, amelynek kapcsán vizsgálják. A jelenségkörének, a fotó és a képregény kapcsolatrendszerének leírásához az intermedialitás fogalomköre lenne a legmegfelelőbb kiindulópont. Az intermedialitást gyakran állítják párhuzamba a multimedialitással és transzmedialitással, de a fotóképregény esetében az utóbbi kettő eszközei csak részben érvényesek, és sokan tévesen használják őket a – főleg azokban a tudományos diskurzusokban, melyekben nem ismerik el a képregényt médiumként, és továbbra is műfajként hivatkoznak rá. A multimedialitás⁸⁵ médiumok egymás mellett létezését jelenti, míg a transzmedialitás egy adott mű mediális átfordítására vonatkozik; az intermedialitás fogalma pedig médiumok, művészetek közötti kölcsönviszonyokra, interakciókra vonatkozik.⁸⁶ Az intermedialitás azonban a médium fogalmától elválaszthatatlan, és ez fordítva is igaz, hiszen – ahogy W. J. T. Mitchell is vélekedik – minden médium kevert médium, ami összefügg McLuhan megközelítésével is, miszerint egy médium „»tartalma« [...] mindig egy másik médium”⁸⁷. Irina O. Rajewsky például az irodalomtudomány területén belül mediális konfigurációkat említ (*medial configurations*) a médiumok közötti határok átlépését magyarázva, de bevezeti a következő kategóriákat is: mediális átvitelek (*medial transposition*), médiumkombinációk (*media combination*), intermediális utalások (*intermedial reference*).⁸⁸ Az intermedialitás Joachim Paech elképzelésével párhuzamba állítva performatív aktusként,

⁸⁵ A multimedialitás egy meglehetősen terhelt fogalom, aminek kétféle felfogása létezik: egyfelől „a multimedialis médium több információs csatorna (például kép és szöveg) segítségével kommunikál.” Másfelől: „nem elég a több információs csatorna, az ilyen médiumnak több érzékszervünkre kell hatnia (például látás és hallás).” DUNAI Tamás, *A képregény mint médium*, Szépirodalmi Figyelő, 4. (2013), 30. „A képregény egy sajátos formanyelvvel rendelkező önálló médium, aminek elbeszélőrendszere mediálisan összetett (kép és szöveg ötvözet), azaz multimedialis.” Dunai Tamás, a képregény multimedialitása, DUNAI Tamás, *A képregény multimedialitása = Olvasható kép, látható szöveg*, szerk. Lakner Lajos, Debrecen, Déri Múzeum, 93.

⁸⁶ *Média- és kultúrtudomány Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR GÁBOR Tamás – TAMÁS ÁBEL, Ráció Kiadó, Budapest, 2018, 283.

⁸⁷ DÁNÉL MÓNICA és SÁNDOR KATALIN *Intermedialitás* szócikkéből származó idézet. *Média- és kultúrtudomány. Kézikönyv*, szerk. Kricsfalusi Beatrix – Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Tamás Ábel, Ráció Kiadó, Budapest, 2018, 283. Eredetijét lásd: Marshall MCLUHAN, *Understanding Media. The extensions of man*, The MIT Press, London – New York, 1999, 305.

⁸⁸ Irina O. RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. *Intermedialitás* 6. (2005), 43–64.

http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]

aktív cselekvésként is felfogható – ahogyan Pethő Ágnes jellemzi a filmtudomány terén.⁸⁹ Oosterling továbbá folyamatnak látja az intermedialitás ideiglenes jellegének láncolatát. A fotó és képregény kapcsolata értelmezhető tehát az intermedialitás keretrendszerében, vagy akár a remedializáció eljárásában is, amely a régi és új médiumok kölcsönhatásának mechanizmusát értelmezi újra. A remedializáció a fotó esetében megvalósulhat még egy technikai szinten: analóg és digitális módszer kapcsolatával, ahogyan akár a képregénynél is megvalósulhat többféle technika találkozásában: rajzolt, digitális stb. Az esettanulmányoknál a remedialitást, valamint azt a köztes „in-between” jelleget vizsgálom, amely a többszörösen intermedialis folyamatokat jellemzi, amely folyamatokban a fotó és képregény koherens egészet alkot olyan műfajokban, mint az ismeretterjesztés, újságírás, önéletrajz és a fikciós történet vagy a fantasy.

A *Mi a fotóképregény?* című fejezetben röviden már meghatároztam a fotóképregény fogalmát, amelyet ugyan széles körben használnak akár rajzot nem tartalmazó fotóregényre is, én azonban szűkebb kategóriát értek alatta: olyan képregényt, amelyben a fotók és a rajzok szervesen együttműködnek. Például Lily Saint *Not Western: Race, Reading, and the South African Photocomic* tanulmányában a dél-afrikai fotóregényeket vizsgálva az angolszász *photocomic* kifejezést használja, amely magyarul ugyan fotóképregényt jelent, ez azonban azt sugallná, hogy rajzot is tartalmaz – ezért különíttem el a fotóregény és a fotóképregény fogalmát. Saint tanulmánya, és sok másik is gyakran említi, hogy a *photocomic* fogalma geneológiailag nem teljesen tisztázott, de egyikük sem vállalkozik a rendezésére. A következő jelöléseket használják szinonimájaként: „*photonovels, photo-novellas, photo-novelettes, photostories, photoromans, photo soapies, picture comics, photo-comix és bookies*”.⁹⁰ Ezek a terminológiák sokkal inkább köthetők az irodalmi műfajokhoz, és valószínűleg azok típusaival, formáival kapcsolhatók össze.⁹¹ Az irodalomban is kedvelt a szöveg mellett képek elhelyezése, ennek is többféle elnevezése van: fotóregény és fotónarratívák (*photo-novels, photo-narratives*; Daniel Grojnowski), fotóirodalom (*photoliterature*; François Soulages), fotószöveg (*phototexts*; Ari Blatt), fotófikció és fotóéletrajz (*photofiction, photobiography*; Gilles Mora; *ph-auto•bio•graphy*; Michèle Bacholle) vagy fotótextualitás (*photo-textuality*), de találkozhatunk

⁸⁹ NAGY Anna, *Dupla expó*, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2021, 40.

⁹⁰ Lily SAINT, *Not Western: Race, Reading, and the South African Photocomic*, *Journal of Southern African Studies* 4. (2010), 939.

⁹¹ Nem tartottam szerencsésnek lefordítani ezeket a kifejezéseket, mivel nehezen kapnak értelmet a magyar nyelvben, és területenként eltérő elnevezésekről van szó.

még fényképkönyvvel (*photographic book*) is.⁹² A fotóképregény általam bevezetett fogalmára az esettanulmányokban szereplő művek szolgálnak példaként.

A következőkben kialakulásának körülményeire térek ki, kiegészítve az előzményének is tekinthető fotóregénnyel és fotónovelával. Az európai és a dél-afrikai fotóregény, valamint a latin-amerikai fotónovela⁹³ ugyan megnevezésükben különböznek, és a földrajzi, kulturális és társadalmi megosztottság, amely a képregénypiacot alapvetően jellemzi, megfigyelhető a fotóregény és a fotónovela műfajain, eszközkészletén, megjelenési körülményein, célközönségén, terjesztésén is, azonban vizuális megjelenésükben hasonlítanak: a képregény eszköztárának használata jellemzi őket: szövegbuborék, szövegdoboz, illetve a strukturáltság: a panelek elrendezése, de nincs kimondottan szoros együttműködés és játék szöveg és kép között.

A kialakulásuk a háború utáni Olaszországhoz köthető, de pontos eredetük nehezen meghatározható. Sylvette Giet arról értekezik, hogy a fotóregény a fumettiből (olasz képregény) vagy a romans dessinés-ből (karikatúra) alakult ki, melyek már eleve kevert műfajú alkotások, az irodalom, a színház és a filmművészet elegyei. Benoît Peeters a szekvenciális fényképészet és mozi nagyobb történetében helyezi el a fotóregényt, egészen Eadweard Muybridge és Etienne-Jules Maray korai munkáihoz visszanyúlva.⁹⁴ Roland Barthes a műfaj születését rejtélyesen „a magas kultúra alacsony rétegébe” helyezi.⁹⁵ Más kritikusok úgy vélik, hogy a fotóregény elsődleges előfutára maga a képregény volt, nyilvánvalóan utalva ezzel kép és szöveg kombinációjára.⁹⁶ Valójában a photocomic kifejezés maga is instabil, mivel két nagyon elkülönülő műfajt, a fényképet és a képregényt próbálja meg egyetlen kulturális terméké egyesíteni.⁹⁷ Peeters szerint a photocomic kritikáinak hiánya éppen ennek az általános

⁹²Michèle BACHOLLE, *Finding Purpose in the Photographs of Others: Ransom Riggs and Isabelle Monnin*, <https://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=648> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 07.]

⁹³TERPLÁN Zsófia *Latin-amerikai telenovellák Európában és Magyarországon* című művében azt írja: „A telenovella egyik közvetlen elődjének a XIX. század folytatásos regénysorozatai (*feuilletons*) számítanak. Ismeretes, hogy például Dickens és Balzac művei közül is jónéhány folytatásokban látott napvilágot. A lelkes olvasótábor izgatottan várta ezeknek a regénysorozatoknak a hetente megjelenő újabb fejezeteit. Később Európában, az 1930-as években a történetek elmesélésénél fényképek cserélték fel a szöveget, kialakítva a „fotónovellákat” (fotónovelas). Jel-kép 1. (2001), 91–92., http://real-j.mtak.hu/5615/1/JelKep_2001_1.pdf [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]

⁹⁴ SAINT, *Not Western...*, I.m, 942.

⁹⁵ Roland BARTHES, *Image-Music-Text*, Hill and Wang, New York, 1977, 66.

⁹⁶ SAINT, *Not Western...*, I.m, 942.

⁹⁷ Lily SAINT, *Black Cultural Life in South Africa: Reception, Apartheid, and Ethics*, University of Michigan Press, 2018., 88.

instabilitásnak köszönhető, annak, hogy önálló műfajként soha nem létezett, csak más médiumból származó melléktermékként.⁹⁸

A telenovela, a szappanopera, a mozi, a fotó-esszé, a szecessziós regény műfajához való hasonlítás hozzájárult a fotóregény bizonytalanságához, érintve a terminust is. A filmtörténet és a fotográfia kutatói is figyelmen kívül hagyták, vagy csupán összehasonlító vizsgálatokon keresztül elemezték, így más műfajok sajátosságai alapján álltak hozzá. (Ez a fajta magatartás megfigyelhető a képregény és a képregénytudomány kezdeti diskurzusánál is.)

A műfaj a film népszerűségével együtt terjedt, ugyanis elsősorban a filmből vett állóképeket illesztették sokszor csak a néhány kockából álló képregénybe, vagy akár az egész filmet „lekövetve” több oldalon keresztül, akár folytatásokban. A fotóregény szövege a forgatókönyv zanzásított szövegével nagyjából egyezik, de készültek kifejezetten fotóregénynek szánt alkotások is, melyeket külön forgattak le.

Ahogy a fotonovela és a fotóregény születése nem köthető pontos dátumhoz (de elmondható, hogy egy időben zajlott), úgy a fotóképregényé sem. Az első igazán fotóképregénynek nevezhető alkotás az esettanulmányok között szereplő *L'enfant penchée* (The Leaning Girl), amely sorozatban az *À Suivre* (#193-212) magazinban jelent meg, majd kötetben 1996-ban. Ezt követte a 2003 és 2006 között folytatásokban megjelent *Le Photographe* című mű, amelyet jelentős kritikai érdeklődés és népszerűség övezett, így nagy érdeklődést váltott ki e hibrid forma iránt. A fotóképregény kialakulását ehhez a két kötethez kapcsolhatjuk. Akadnak további példák az elmúlt időszakból is, de a rajzolt képregény és a fénykép diffúziója ebben a kettőben, valamint az esettanulmányok között szereplő *Photographic*ban érvényesül a leginkább.

1.1. Fotóregény és fotonovela kutatási lehetőségei

Matthias Krings⁹⁹ *A prequel to Nollywood: South African photo novels and their pan-African consumption in the late 1960s* írásában arról értekezik, hogy általános értelemben fotóregénynek nevezhető alkotás először *fotoromanzóként* jelent meg romantikus tartalommal a háború utáni Olaszországban. A fotóregény két korai formából alakult ki, amelyek remedializálták a filmet: a képregényből és a képes összefoglalókból, amelyek filmes állóképek feliratokkal. Mindkét forma az 1930-as években jelent meg olasz magazinokban, úgynevezett

⁹⁸ Benoît PEETERS, *Le roman-photo: un impossible renouveau? = Le roman-photo Actes du colloque de Calaceite*, szerk. Jan BAETENS – Ana GONZALEZ, Rodopi, 1996, 17.

⁹⁹ Krings a Johannes Gutenberg Egyetem tanára, szakterülete Nyugat- és Kelet-Afrika, populáris kultúra, antropológia, 2015-ben jelent meg az afrikai fotóregényhez is kapcsolódó könyve *African Appropriations: Cultural Difference, Mimesis, and Media* címmel.

cineromanzíként.¹⁰⁰ Végül a fotóregény Olaszországban való megjelenését, továbbá a szomszédos Franciaországban és Spanyolországban, valamint Latin-Amerikában az 1940-es és az 1950-es évek végén történő elfogadását annak jeleként értelmezik, hogy a forma egyfajta mozipótlékként funkcionált azok számára, akik nem engedhették meg maguknak, hogy részt vehessenek egy mozielőadáson, de a népszerűségéhez hozzájárult a terjeszthetősége is: főként a latin-amerikai és dél-afrikai régióban kézről-kézre járt egy-egy példány. Még meggyőzőbb ez a gondolatmenet, ha azokra a helyekre gondolunk, ahol nem létezett helyi filmgyártás, például az 1960-as évek végi szubszaharai Afrikában. Egyfelől tehát a fotóregény a moziélményt, másfelől a filmet mint formát és médiumot helyettesítette. Ugyanakkor meglehetősen megvetett jelenségről van szó: gyakran a pornográfiával esett azonos megítélés alá. Ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy nemzetközi sikere ellenére ez a mára szinte megszűnt média alig kapott kritikai észrevételeket az irodalom- és kultúratudományon belül – a tömegirodalom degradált formái közé került.¹⁰¹

A témában többen végeztek kutatásokat, a frankofón iskola képviselői közül például Jan Baetens, akinek *The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations, Le Roman-Photo, Novelization. From Film to Novel*¹⁰² című angol és francia nyelvű munkáit emelném ki, melyek a filmfotóregény és a fotóregény témakörét járják körül. Mellette az angolszász hagyományból építkezve még Nancy Pedri neve megkerülhetetlen, aki inkább a médiumok intermediális viszonyait vizsgálja, köztük a fotóképregényt is. A *Mixing Visual Media in Comics, Thinking about Photography in Comics, Picturing the Language of Images*,¹⁰³ csak néhány tanulmánya, amelyet a témában írt. Magyarországon Orbán Katalin *Mediating distant violence: reports on non-photographic reporting in The Fixer and The Photographer*¹⁰⁴ címmel írt egy tanulmányt a *Le Photographe* képregény kapcsán, amelyben csak érintőlegesen foglalkozik a fotóképregénnyel.

„Szöveg és fénykép, szekvencia és állókép, mimézis, fantázia, Európa, Afrika és Amerika – a fotóregény nem csupán a népszerű szórakoztatás egyik elavult formája, hanem összekapcsolja

¹⁰⁰ Matthias KRINGS, *A prequel to Nollywood: South African photo novels and their pan-African consumption in the late 1960s*, *Journal of African Cultural Studies* 22. (2010), 76.

¹⁰¹ SAINT, *Black Cultural Life, I.m.*, 84.

¹⁰² Jan BAETENS, *The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations*, University of Texas Press, 2019.; Uő., *La petite Bédéthèque des Savoirs - Tome 26 - Le Roman-photo. Un genre entre hier et demain*, Lombard, 2018.; Uő., *Novelization. From Film to Novel*, Ohio State University Press, 2018.

¹⁰³ PEDRI, *Mixing Visual Media in Comics, I.m.; Thinking about Photography in Comics, I.m.; Picturing the Language of Images, I.m.*;

¹⁰⁴ Katalin ORBÁN, *Mediating distant violence: reports on non-photographic reporting in The Fixer and The Photographer*, *Journal of Graphic Novels and Comics* 2. (2015), 122–137.

a populáris kultúra olvasását a komplex politikai szubjektivitás kialakulásával.”¹⁰⁵ A következőkben egy rövidebb kitekintésként szeretném a két talán legjelentősebb terület, a dél-afrikai fotóregény és a dél-amerikai fotonovela műfajait bemutatni, néhány fontosabb kapcsolódási pontot kiemelve. Ezeken az alkotásokon látszik, hogy a forma hasonló ugyan, de a műfajok külön kezelhetők. A formai jegyek hasonlósága miatt pedig következtethetünk arra, hogy a fotóregény és a fotonovela elsődlegesen emiatt tudott teret hódítani ezekben a régiókban, és csak másodlagosan a szórakoztató tartalom miatt.

1.2. Kitekintés – a dél-afrikai fotóregény

Az afrikai fotóregény fénykora az 1960-as évek végére, az 1970-es évek elejére tehető, amikor az afrikai filmgyártás még meglehetősen új és költséges vállalkozásnak számított. A fotóregény mint szekvenciális, vizuális művészeti forma itt is a film helyettesítőjeként lépett elő. A dél-afrikai fotóregénygyártás az európai mintákat követte az olasz művek fordításával és újraművelésével, valamint saját fotóképregény-sorozatokat készítették.¹⁰⁶

A műfajmegnevezéseket Carol Hardijzer az afrikai változatokban *Café Bibles: Contemporary Photographic Africana – Photo-stories / Fotoverhale (1950s to 1980s)* című tanulmányában a következők szerint különíti el: *fotoverhale*, *foto-boekies* vagy *foto-roman*, melyek a következőkre vonatkoztathatók: *picture-stories*, *photo-stories*, *look-books*, *photo-books*, *photo-novels*, *spoken-word booklets* vagy a kevésbé ismert olasz szóra – *fotoromanzo* vagy *fumetti*.¹⁰⁷ Ez a besorolás is a formátum és a műfaj kapcsolatát erősíti. Krings már említett tanulmányában szintén erre a kapcsolódási pontra hívja fel a figyelmet az 1960-as, 1970-es éveket bemutatva. Míg az előző tanulmány a könyvformákra összpontosított a csoportosítást tekintve, addig Krings a szappanoperához, a filmhez és a televízióhoz köti a formátumot, és a műfajjal kapcsolatos megállapításai is ezen alapulnak.

A műfaj és a formátum kapcsolatát kevesen tanulmányozták, és ők is inkább prevencióes eszközként való felhasználását kutatták az afrikai országokban, vizsgálva például, hogy az AIDS megelőzésében milyen szerepet tölthetett be a fotóregény. Ezekben a tanulmányokban a fotóregény mint forma csupán másodlagos, a kutatás inkább társadalmi, mintsem

¹⁰⁵ Vö. „Conjoining text and photograph, sequence and still, mimesis, fantasy, Europe, Africa, and the Americas, the photocomic is not just an outmoded form of popular entertainment, but instead connects readings in popular culture with the formation of complex political subjectivities.” SAINT, *Not Western..., I.m.*, 939.

¹⁰⁶ SAINT, *Black Cultural Life, I.m.*, 88.

¹⁰⁷ Carol HARDIJZER, *Café Bibles: Contemporary Photographic Africana – Photo-stories / Fotoverhale (1950s to 1980s)*, <https://www.theheritageportal.co.za/article/caf%C3%A9-bibles-contemporary-photographic-africana-photo-stories-fotoverhale-1950s-1980s> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]

képregénytudományos, például amikor a fotóregényt gyarmati és posztkoloniális kontextusban tanulmányozzák, az elemzők leginkább pedagógiai eszközként foglalkoznak vele, és nem tekintik olyan esztétikai formának, amely sajátos olvasási gyakorlatot igényel.¹⁰⁸ Az egyes művek rövid tartalmi ismertetésén túl a tanulmányok nem foglalkoznak elemzésekkel, és egyáltalán nem koncentrálnak arra, hogy bármilyen képregénytudományos vizsgálatot végezzenek ezeken a műveken. A társadalmi jellegű vizsgálatokra további példa Lily Saint¹⁰⁹ két tanulmánya, melyekben a dél-afrikai fotóregényről ír, és elsősorban az előállítás és a fogyasztást veszi górcső alá a fajüldözés idején, másrészt a műfaj és a populáris kultúra kérdéseit vizsgálja. Saint a fotóregény egy igen népszerű műfajával foglalkozik, méghozzá a western és „cowboy” tematikákkal (mint például a *Die Swart Luiperd* – 1. ábra.), melyek szintén a fajüldözés idején váltak elterjedté.¹¹⁰ Egyéb népszerű művek¹¹¹ Grensvegter vagy Kaptein Duiwel háborúit ábrázolják; az afroamerikai nyomozókat a *Flashben* és a *Drumban*; szerelmi történeteket az *Igaz szerelemben* és a *Louise nővérben*; dzsungeltörténeteket a *Takoezában* és a *Greatben*; valamint a provokatív *Tessa* szexualizált kalandjait.¹¹² Népszerű műfaji fikciós trendeket követve a fotóregény hajlamos a románcok, krimik, westernek és thrillerek narratív konvencióit átvenni, amelyek a ponyvákban és a filmekben népszerűek voltak. Az ismerős karaktereket és a cselekménykonvenciókat úgy módosították (általában névtelen szerzők), hogy illeszkedjenek a fotóregény formai jegyeihez.¹¹³

¹⁰⁸ SAINT, *Black Cultural Life, I.m.*, 84.

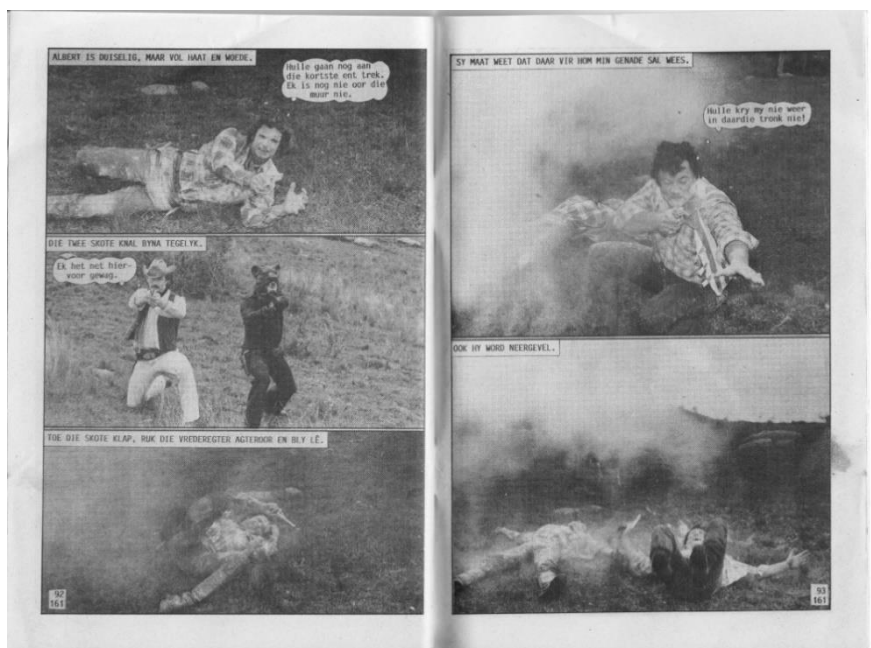
¹⁰⁹ Saint a Wesleyan University angol szakának professzora, kutatási témája a western, a posztkoloniális témák és a fajüldözés.

¹¹⁰ SAINT, *Not Western..., I.m.*, 939.

¹¹¹ A művekről részletes gyűjtemény található itt: Photo Story Magazines, <http://southafricancomicbooks.blogspot.com/2011/03/photo-story-magazines.html> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]

¹¹² SAINT, *Black Cultural Life, I.m.*, 91.

¹¹³ *Uo.*, 85.



(1. ábra, *Die Swart Luiperd* 162.)

Lily Saint tanulmányában egy összetett szempontrendszer állít fel, amelynek kapcsán figyelembe veszi a narratív rendszereket és a populáris kultúra egyéb termékeit. A sokféle kiindulópont következtében olyan típusokat különít el tematikai alapon, melyeknek nincsenek meghatározott műfaji jellegzetességeik. Saint műve jól mutatja, hogy a fotóregény mint forma egy-egy tematika, például a western köré szerveződve alakult ki, illetve a politika, de sokszor a vallás is befolyásolja üzenetét. Ez a kontextualizálás – amelyben a kialakult geopolitikai helyzet miatti éles társadalmi határok jobban kirajzolódnak – ebben a régióban lehet megfelelő vizsgálati keret.

A dél-afrikai fotóregények sajátos formákat öltöttek, amelyeket a cenzúrabizottság által diktált feltételek alakítottak, ezek célja egészen más volt, mint a más régiókban található hasonló szabályozó testületek céljai.¹¹⁴

1.3. A latin-amerikai fotonovela

A fotonovela meghatározása megegyezik a fotóregényével: itt is kizárólag fotók (és nem rajzok) egymásutániséga dominál a képregényre jellemző szöveges megoldásokkal. A témáit, műfajait és célközönségét tekintve azonban változatosabb.

¹¹⁴ *Uo.*, 84.

A spanyol ajkú országokban a fotonovela az 1940-es években alakult ki, és az 1950-es évekre terjedt el. Az előállítás, gyártás technikája először Latin-Amerikában terjedt el, ezek a művek elsősorban filmes adaptációk voltak. A forma az 1980-as években vált igazán népszerűvé Mexikóban, ahol havonta 70 millió fotonovela kiadványt adtak ki.

A latin-amerikai fotonovela – mint a képregény, a fénykép és a film „unokatestvére” – felbukkanása a szakirodalomban olyan diszciplínákhoz, területekhez köthető, mint a társadalmi nem és a szexualitás tanulmányozása,¹¹⁵ az egészségüggyel és a diktatúrákkal kapcsolatos értekezések; a populáris kultúra, a tömegmédiá és a művészeti ágak tanulmányozása. Ezek a tudományágak és területek a legtöbb esetben úgy használják fel a fotonovelákat, mint közvetítő eszközöket, és ritkán fordulnak elő művészeti tárgyú írásokban, kevesebb hangsúlyt kap esztétikai értékük, ami abból is fakad, hogy kevés ilyen céllal készült fotonovela jelent meg Latin-Amerikában. Kezdetben a fotonovela is filmek történetének adaptálását tűzték ki célul a filmekből vett állóképek felhasználásával, majd az 1970-es évek közepére saját műfajukat fejlesztették ki, mint például a „fotoaventura”. Eleinte egyszerűen megismételték a mozgóképek narratíváját, később azonban kizárólag a fotonovela-piacra íródtak a történetek.¹¹⁶ A fotonovelákra az a legjellemzőbb, hogy egy szerelmi történetet mesélnek el fekete-fehér fényképeket felhasználva, a párbeszédet pedig (a képregény formanyelvére jellemző módon) szóbuborék-feliratokkal jelölik.¹¹⁷ Ez a meghatározás a szakirodalom többségében hasonlóan szerepel, azonban akadnak eltérések, melyekre Lois A. Ritter és Nancy Hoffman közös munkája is rávilágít. Ők inkább képalapú beékelődéseknek tekintik (*image-based interventions*) ezeket a műveket, amelyek Mexikó és Latin-Amerika mentén voltak népszerűek. A fotonovelákat „*historietas*”-nak is nevezik, ami félrevezető, mert ugyanezzel a szóval jelölik olykor a képregényt is, például Peruban.¹¹⁸ Ezeknek a műveknek nagy múltjuk és hosszan tartó hatásuk van a latin-amerikai (latino) és a mexikói (chicano) közösségeken belül mind az Egyesült Államokban, mind Mexikóban és Latin-Amerikában. Az Egyesült Államokban a fotonovela/historieta a Chicano/Latino közösségekben egyedülálló kifejezőeszköz, amelyen keresztül a közösség a társadalmi aggodalmait nevezi meg, egy innovatív vizuális nyelvet használva. Népszerűségének és flexibilitásának köszönhetően a fotonovelát az írók arra tudják

¹¹⁵ Frederick Luis ALDAMA, *The Routledge Companion to Gender, Sex and Latin American Culture*, Routledge, New York, 2018, 15.

¹¹⁶ Cornelia Butler FLORA – Jan J. FLORA, *The Fotonovela as a Tool for Class and Cultural domination*, Latin American Perspectives, Culture in the Age of Mass Media 1. (1978), 135.

¹¹⁷ *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*, szerk., Daniel BALDERSTON – Mike GONZALEZ – Ana M. LOPEZ, Routledge, 2001, 591.

¹¹⁸ Vö. „Fotonovelas also are known as »historietas«, but technically the fotonovela is illustrated with photos and the historieta employs drawings”. Lois A. RITTER – Nancy HOFFMAN, *Multicultural Health*, Jones and Bartlett, 2009, 178.

használni, hogy a közösség fontos társadalmi kérdéseit megfogalmazzák. Aktivisták és vallási csoportok szervezetük működése érdekében szintén eszközként fordultak ehhez a formához. A fotonovelák egyre népszerűbbek a közegészségügyben is, mert általuk kreatív módon szolgálhatnak egészségügyi tanácsokkal. A fotonovelák rövid szövege, népszerű nyelvezete és vizualitása bármely közösség számára megkönnyíti az olvasásukat. A fotonovela ettől válik kiváló oktatási eszközzé, a dolgozókat, a fiatalokat és egyéb csoportokat megszólítva.¹¹⁹

Az 1980-as évek végén számos latin-amerikai országban látványosan több ember olvasta a fotonovelákat, mint a napi sajtót.¹²⁰ A *Pop Culture Latin America! Media, Arts, and Lifestyle* című kötet is kitér a fogalom meghatározására, ugyanakkor hangsúlyozza azt is, hogy a fotonovela a romantikus fikció piacából érkezett, és elsősorban a női olvasókat célozza meg. A műfaj eredetileg a spanyol író, Corín Tellado¹²¹ (2. ábra) nevéhez köthető; műveit nemcsak hagyományos regények és magazinok sorozataiban, hanem fotonovela formájában is megjelentették.



(2. ábra, Corín Tellado, 154.)

A Spanyolországban gyártott fotonovela, amely a romantikus fikció hagyományában gyökerezik, a terjesztéssel gyorsan kialakított egy virágzó nemzeti fotonovela-ipart először

¹¹⁹ Vö. „The minimal text, popular language, and visuals of the fotonovelas allow them to be easily read by any community. These elements make fotonovelas an excellent educational tool for outreach workers, youth, and discussion group.” *Uo*.

¹²⁰ Lisa SHAW – Stephanie DENNISON, *Pop Culture Latin America! Media, Arts, and Lifestyle*, ABC-CLIO, 2005, 173.

¹²¹ Corín Tellado számára Spanyolországban készítették az állóképeket. Ezeket Miami-ban publikálták először, majd Észak- és Dél-Amerika spanyol ajkú területein forgalmazták. A cég később, 1975 közepén úgy döntött, hogy abbahagyja a képek spanyolországi előállítását, és Mexikóban folytatja tovább azok gyártását, ahol olcsóbb és keresettebb. Az Andok, Észak- és Közép-Amerika államai voltak a terjesztés színterei. FLORA – FLORA, *The Fotonovela as a Tool... I.m.*, 136–137.

Latin-Amerikában, majd Brazíliában, Mexikóban és Argentínában. Néhány eltérés megfigyelhető a három ország termékei között: Brazília és Argentína több irodalmi fikciót állított elő, míg a mexikói fotonovela a *historietából* vagy a képregényekből vette az inspirációt. Argentínában a fotonovela népszerűsége az 1970-es években csökkent, míg Mexikóban megőrizte népszerűségét, és a populáris irodalom területén vált jelentőssé. A fotonovela eredetileg a romantikus kapcsolatokat tematizálta, egyik típusa a *fotonovela rosa* („rózsaszín fotonovela”):¹²² a rosa kifejezés a *novela rosa*, azaz a romantikus regény fogalmára utal. Ez a fajta fotonovela az 1950-es évektől az 1970-es évekig terjedt.¹²³

Ez a fotonovela népszerűségének növekedéséhez vezetett, mivel az olvasók könnyebben azonosultak a főszereplők helyzetével. Különböző fotonovela-típusok alakultak ki, a kezdeti *fotonovela rosából* az 1970-es évektől kezdve létrejött a *fotonovela suave* („soft [puha] fotonovela”), amelyben a cselekmény sokkal inkább közelített a realitáshoz.

A fotonovela az 1970-es évek végén újabb változáson ment keresztül, amikor megjelent a *fotonovela roja* („vörös fotonovela”). Ezek a későbbi alkotások szakítottak az idealizált romantikus szituációk hagyományával, és inkább a mindennapi élet nehézségeivel foglalkoztak, beleértve olyan kérdéseket is, mint a szociális nélkülözés és a prostitúció; a nemi erőszak, a pénzügyi problémák és a kábítószer-függőség. A karakterek gyakran szegények voltak, és ahogyan a cselekmény egyre valóságosabb lett, úgy a fotonovela vizualitása is megváltozott.

Míg ezek a művek túlnyomórészt női olvasókat vonzottak, egy újabb népszerű alműfaj – amit a *fotonovela picaresca* terminológiával illetnek („pikareszk fotonovella”) – a serdülő fiúkat célozta meg,¹²⁴ szexuálisan szókimondó szöveggel.

Cornelia Butler Flora és Jan J. Flora, *The Fotonovela as a Tool for Class and Cultural domination* című művében arra az összefüggésre világít rá, hogy a fotonovela típusai és cselekménye hogyan kapcsolódnak össze a kapitalizmus rendszerével, és annak az okait kutatja, miért lehettek ezek a típusú alkotások annyira népszerűek és dominánsak Latin-Amerikában. Tanulmányuk ugyan az 1978-as évben íródott, de a fotonovela 1970-es években végbement virágzásáról releváns adatokat tartalmaz, és átfogó képet ad a latin-amerikai fotonovela kialakulásáról és népszerűségéről.

A latin-amerikai területre is érvényes, hogy a fotonovelát a tömegirodalom legalacsonyabb műfajának tekintették, szintén hasonló okokra hivatkozva (erkölcsileg romlott – „*morally*

¹²² ALDAMA, *The Routledge Companion... I.m.*, 29.

¹²³ SHAW – DENNISON, *Pop Culture Latin America, I.m.*, 173–174.

¹²⁴ ALDAMA, *The Routledge Companion... I.m.*, 30.

degenerate”). Chilében az akkori katonai diktatúra tiltotta terjesztését az 1970-es években,¹²⁵ de megfigyelhető az olvasói réteg vegyes ítéletalkotása is akár a tartalmat, típust illetően, akár a politikai hatásokat figyelembe véve.¹²⁶

¹²⁵ FLORA – FLORA, *The Fotonovela as a Tool... I.m.*, 136.

¹²⁶ *Uo.*

3. fejezet: Magyar kezdetek – fotóregény és fotóképregény itthon

A magyar fotóregény esetében is számottevők azok a kortárs mediális hatások, melyek az előzőekben vázolt területeket is jellemezték, tehát a televízió, a mozi és az újságok, magazinok formai kereteihez való igazodás. A fotóregény tematikailag eltérő műfajai sokféle médiaműfajjal mutatnak hasonlóságot, például melodráma, kaland-, bűnügyi és kémelbeszélések. Amennyiben a formátumot helyezzük előtérbe, úgy a technikai oldalát hangsúlyozzuk ezeknek a műveknek, mint a fotók szerepe vagy azok elrendezése, illetve az ezzel kapcsolatos üzenetet és a közlés módját. Ha a műfajokat vizsgáljuk, sokkal érzékelhetőbb az intermedialitás hatása: az az együttműködés lesz hangsúlyos, ahogy a fotók a szöveggel és a többi médium eszköztárával kiegészülve hatnak egymásra. A film- vagy színházadaptációk esetében pedig nem zárhatjuk ki az eredeti műveket sem, amelyek a televízióhoz, mozihoz, színházhoz kötik a médiát. A magyarországi fotóregények főként adaptációk, de akadnak külön megrendelésre készült művek is. Ezek a művek nem térnek el formailag az előzőekben vázolt régiók műveitől, megjelenésükben ugyanúgy igazodnak az adott napilap vagy speciális magazin méreteihez, a lap tematikájától függ, melyik rovatban helyezkednek el, hány oldalon szerepelnek. A Magyarországon népszerű filmfotóregényekre és színház-fotóregényekre már jellemző a képregény médiumához való bátrabb közeledés, ami főleg a következőkben mutatkozik meg: panelstruktúra, oldalelrendezés, olvasási irány kijelölése, szövegdobozok, némely esetben szövegbuborék jelenléte. A célközönség, illetve az adaptált művek azok, melyekben eltérhet az előző régióktól, illetve Magyarországon az avantgárd irányzatnak köszönhetően a folyóiratokban megjelentek a szerzői fotóregények és fotóképregények, melyek kísérleti alkotások, a fotográfia, irodalom, képzőművészet és kis mértékben a képregény elegyítésével. Ezek behatárolása sokszor nehéz, mivel egyedi szempontrendszer és eszköztár felhasználásával készültek.

Az előző fejezetekben bemutatott régiók fotóregényei különféle célközönséget szolgáltak ki többnyire edukációs céllal: lehetnek szórakoztató, ismeretterjesztő, egészségügyi, propagandacélokat ellátó, egyházi ismereteket, erkölcsöt közvetítő, tanító művek. A fotóregényt meghatározhatja az is, milyen területekhez kapcsolódva, milyen társadalmi körülmények hatására született. Például a filmfotóregénynél, egy-egy klasszikus film adaptációja esetén, ha a film kasszasikert jelentett, a fotóregényes újraközlés is népszerű volt. Magyarországon főleg filmekhez kapcsolódó adaptációk jelentek meg, illetve egy-egy olyan megrendelésre készült mű, amely inkább az ifjúsági-szórakoztató típusba sorolható, de van benne némi szocialista propagandajelleg is.

A magyar fotóregények, fotóképregények, illetve a magyar nyelvű fotóval illusztrált (főként szépirodalmi) művek, íróportrék, illetve a magyar fotóirodalom-elméleti művek gyűjteménye a MAFIA,¹²⁷ az Arcanum és az OSZK adatbázisában található.

1. A filmfotóregény

A filmfotóregény a fotóregény egyik fajtája. Ahogyan Jan Baetens is mondja, az általában vett „narrált mozi”, a „filmregény” egy kevésbé ismert példája. „A filmfotóregény mindazonáltal nem csupán a rögzített képek egymásutánjának a segítségével meséli újra a történetet, hanem ezt a formát ötvözi a fotóregény alapvető jellegzetességeivel is.”¹²⁸ Technikai értelemben tehát úgy is definiálhatnánk, mint a regényesítés egy fajtáját (*novelization*), egy film adaptálását képekkel és szavakkal (feliratokkal, buborékokkal, beszédpanelekkel). A filmfotóregény remedializációs megközelítése magában foglalhatja az eredeti mű és az interpretációja összehasonlítását.¹²⁹ A mozgóképek valószínűleg alkalmasabbak a történetek elmesélésére, mint a rögzített képek, de ezt a hátrányt a szavakban rejlő narratív lehetőségek kiegyensúlyozzák. Charles Grivel még egy különbséget tesz a hibrid, vizuális és textuális alapanyagokat keverő, heterogén műfajok között, mint a *ciné-roman* és a *roman-photo*. Az előbbiben a „filmből származó képek egy szöveget kiegészítő, szövegen kívüli pozíciót foglalnak el,” míg a *roman-photo* esetében a „szöveg pusztán strukturálja az egymás után sorjázó képeket.”¹³⁰ Az előbbi inkább a képregény formanyelve felé veszi az irányt.

A fotóregény a televízió korszaka előtti években alakult ki, így a mozi nyelvezetét felhasználva került át a nyomtatott sajtóba olyan megnevezésekkel mint „fotóregény sztripek (*photo-comic strips*), filmek rajzolt regényei (*drawn novelizations of movies*), fotó-képregény használati útmutatók vagy reklámok (*photo-comic instructional manuals or advertisements*) és hosszabb formátumú fotóújságírás (*long-form photo-journalism*)”.¹³¹ Az 1950-es években a filmfotóregény volt a legmegfelelőbb – sokaknak egyenesen az egyetlen – lehetőség arra, hogy újraéljék a filmélményt, vagy hogy éppen az elérhetetlen filmélményt helyettesítsék. Azon felül sokkal közelebb állt ez a formátum az akkori évek meghatározó tömegmédiához, a

¹²⁷ MAFIA – Magyar Fotóirodalmi Adatbázis, <http://fotoirodalom.hu/> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]

¹²⁸ Vö. The film photonovel, however, does not retell the story simply with the help of a sequence of captioned images; it does so by merging this format with the basic features of the photonovel... Jan BAETENS, *The Film Photonovel*, *l.m.*, 17.

¹²⁹ Jan BAETENS, *Remediation in the Era of Hybridization: The Example of The Film Photonovel* <https://lirias.kuleuven.be/retrieve/538782> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]

¹³⁰ KARÁCSONYI Judit, *Kortárs francia novelizáció*, (doktori értekezés) Szegedi Tudományegyetem, Szeged, 2018., 34.

¹³¹ Will LUERS, *Photo-novel*, <http://directory.eliterature.org/glossary/4962> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]

nyomtatott sajtóhoz (azon belül is a már ismert fotóregényhez), mint a mozi.¹³² A fotóregényben a mozgóképes formátum elegyedik a napilapok és újságok nyomtatott ritmusával, ami a publikáció ütemére is vonatkozik – emellett érvel Jan Baetens –, de a fotó jellegzetes pillanatnyiséga egy újfajta időkeretet indukál, melyhez a mozi nyelve is hozzátartozik. Ezek alapján állítja Baetens, hogy a fotóregény sajátos médium, sajátos automatizmusokkal, rendszerrel, ami alapján nem csupán egy megálló a film és a képregény között, hanem a saját jogán is médium. A filmfotóregényeket többé már nem a filmek miatt olvassák az emberek, hanem az őket tartalmazó sorozatokhoz hűségesekek (minden magazinnak saját stílusa, formai követelménye van, és gyakran változtatásokkal adaptálták a filmeket, transzmediális módon, nem pusztán adaptációkként). Az összes sorozat az olvasó figyelméért és pénzéért vetélkedett, az olvasók pedig nem engedhették meg maguknak, hogy túl sok filmfotóregényt vásároljanak, hiszen viszonylag drágák voltak, ezért összehasonlító megközelítésük olyasvalami, ami csaknem lehetetlen volt a modern digitális rajongói kultúra megteremtése előtt.¹³³ A melodráma műfaja mellett a sztárok világa és annak bemutatása is előtérbe került, de számos művész kísérletezett a fotóregénnyel nemzetközi és magyar viszonylatban is. Magyarországon az igazán kísérleti jellegű művek az avantgárd időszakához kapcsolódnak. A digitális korszak azonban újabb lehetőségeket és fejlődést jelentett e médium számára, hogy olyan műfajokban teljesebben ki, mint az elektronikus irodalom, a digitális művészet, a folytatásos web-képregények (blogok), a digitális történetmesélés (Instagram), a családi albumok és oktatási anyagok.

A következőkben a magyarországi fotóregényekkel és fotóképregényekkel foglalkozom, melyeknek túlnyomó többsége filmfotóregény, illetve kisebb arányban színház-fotóregény, majd röviden kitérek az avantgárd alkotásokra és a rendszerváltás utáni alkotásokra is.

1.1. A filmfotóregény térnyerése és hagyománya a magyar sajtótermékekben

A filmfotóregény népszerűségének kezdete Magyarországon az 1960-as évekre tehető. Míg külföldön a szó buborékos változat terjedt el, itthon inkább filmes állóképek, ritkább esetekben standfotókból álló képaláírásos történetek jelentek meg, melyek rokonságot mutattak a diafilmmel. „Egy lapon közölt, de több számon keresztül folytatásban elmesélt történetekkel

¹³² *Uo.*

¹³³ BAETENS, *Remediation, I.m.*

(A Hét), duplaoldalon megjelenített rövid bemutatókkal (Film, Színház, Muzsika), vagy több oldalas verziókkal (Pajtás és Ifjúsági Magazin) is találkozhatunk a magyar sajtóban.”¹³⁴

1957 és 1989 között Magyarországon, a Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP) ifjúsági szervezete, a Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) égisze alatt egy kisebb ifjúsági sajtóirodalom épült ki.¹³⁵ Szervezetileg önállóan, de a párt irányítása alatt működött, célja az ifjúság konszolidálása, megnyerése volt, hogy követendő példát mutasson a kultúra, a művelődés területén, formailag pedig kapcsolódjon a modern sajtó divatos irányzataihoz: némi bulváros tördelés, nagy méretű fotók és sok rajz.¹³⁶ Az ifjúsági sajtó politikai lapja a Magyar Ifjúság volt, mely 1957. január 5-én jelent meg először. A nyugati napilapok mintájára óriási formátumban, nyolc oldalon. Már az első számtól közölt amerikai sztripeket, és meglehetősen színes repertoárja volt, magyar adaptációkból is. Az úttörőkorosztálynak szólt a Pajtás (1946-ban indult), melyet direkt politikai utalások már nem jellemeztek, de egy-egy ünnep környéke érződött a témaválasztáson is. A fiatalabbakat a Kisdobos célozta meg, mely 1957-től közölt képregényeket. Az Ifjúsági Magazin a szórakoztató témáknak nagyobb teret nyitott, így népszerűbb volt, mint a „hivatalos kötelezettségekkel terhelt” Magyar Ifjúság.¹³⁷ Az 1980-as években gazdagabb és szórakoztatóbb lett a lapkínálat, a Hahota (1980-ban jelent meg) című vicclap kifejezetten ezt célozta meg, és a képregény egyik első közvetítője volt az Alfa és a Kockás magazinok mellett. Viszont évtizedekig a Füles magazin volt a legjelentősebb, mely szórakoztatást, kikapcsolódást kínált.¹³⁸ Ebben a közegben jelentek meg először filmfotóregények akár képregényekkel párhuzamosan Magyarországon. Külön a lap számára készült (tehát nem filmből adaptált) fotóregényeket csak a későbbi években láthatunk a lapokban, mint például a *Házibuli*¹³⁹ (3. ábra), amely nem a *Házibuli* című filmből készült.

¹³⁴ A tanulmány vizsgált elemei szintén a Magyar Fotóirodalmi Adatbázis gyűjteménye nyomán, <http://fotoirodalom.hu/exhibits/show/fotokepregeny/kiallitas>

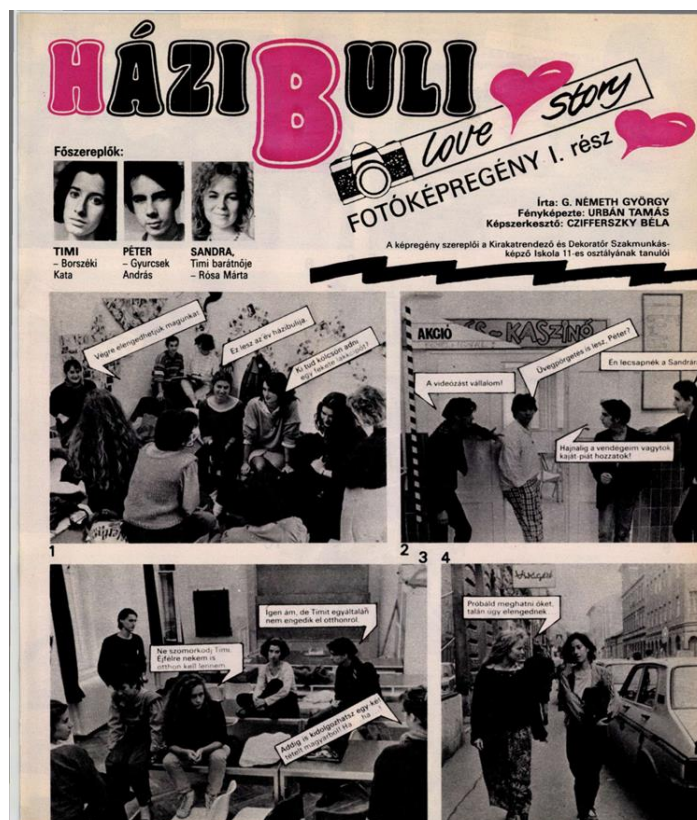
¹³⁵ *A sajtószabadság története Magyarországon 1914–1989*, szerk. PAÁL Vince, Médiajog, 2015, 38.

¹³⁶ KERTÉSZ Sándor, *Comics szocialista álruhában, I.m.*, 121.

¹³⁷ *A sajtószabadság története, I.m.*

¹³⁸ *Uo.*

¹³⁹ *Házibuli*, Írta, G. NÉMETH György, fényképezte, URBÁN Tamás, Képszerkesztő, CZIFFERSZKY Béla, Ifjúsági Magazin 12. (1989), 55.



(3. ábra, *Házibuli*, Ifjúsági Magazin 12.)

A megjelent filmfotóregények között találunk a keleti blokk országaiból vett filmeket és nyugati vagy amerikai filmeket adaptáló műveket is. Némely múnél érezhető a propagandajelleg – ahogy erre Pál Gyöngyi is felhívja a figyelmet –, de ez az újság karakterisztikusságából, elkötelezettségéből és a hatalmon lévő rendszer befolyásából is fakadhat.¹⁴⁰ A filmek ilyen formájú adaptálásának funkciója lehetett egyfajta reklám, de ebben a formában a film bármikor „újranézhető”, az élmény újra átélhető, ami által a határ a médiafogyasztás privát és nyilvános szférája között már nem annyira éles, ezáltal a populáris kultúra terjed az otthonokban. Azonban ennél jóval több volt a filmfotóregény, de ezt már csak a digitális korszak befogadója tudta újrapozícionálni, a teljes korpusz birtokában: „önmagában is olvasható, változatos és többretegű univerzum”.¹⁴¹

Magyarországon olyan folyóiratokban jelenhetett meg filmfotóregény, mint a Film, Színház Muzsika (1963–1969 között publikált filmfotóregényeket), Ifjúsági Magazin (1966–1968 között jelentek meg filmfotóregényei), és a Pajtás. Kissé kilóg a sorból A Hét, mely egy szlovákiai hetilap, amelyet a Csemadok Központi Bizottsága adott ki, és 1969 és 1973 között

¹⁴⁰ *Filmregények*, MAFIA, <http://fotoirodalom.hu/exhibits/show/fotokepregeny/kiallitas> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]

¹⁴¹ Jan BAETENS, *Photo Narratives and Digital Archives; or: The Film Photo Novel Lost and Found*, <http://electronicbookreview.com/essay/photo-narratives-and-digital-archives/> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]

közölt filmfotóregényeket. Fókuszában a szlovákiai magyarok kulturális élete állt, kiemelt figyelmet szentelt a Csemadok által szervezett rendezvényeknek, a népművelésnek, a folklórnak és a néprajzi sorozatoknak. Ezek a folyóiratok saját stílusukban közölték a filmfotóregényeket. A Pajtás (a magyar úttörők központi szövetségének lapja) például rendszeresen jelentetett meg több oldalba szedett filmfotóregényeket 1965–1968 között. Olyan filmek jelentek meg ebben a formában, mint a *Fiúk a térről*, *Rablók között...*, *A csillagszemű, Rita a vadnyugat réme*, (4. ábra) *Az elrabolt expressz* vagy *A beszélő köntös*.



(4. ábra, *Rita a vadnyugat réme*, Pajtás, 1968.)

Jól látható a különbség fotóregény és filmfotóregény között, ugyanakkor sokban hasonlítanak is egymásra, sőt korlátozza is az egyik a másikat. Egy nemzetközi modell szerint a filmfotóregény 5 fő fizikai kényszert örökölt a fotóregénytől: 1. a filmfotóregény oldalelrendezése a fotóregények oldalának hagyományos, három sorból és soronként két képből álló „rácsából” származik; általában magában foglalja a filmes képek drámát közvetítő részleteinek kivágását, néhány esetben a forgatási szünetben készült, valamint a sajtónak szánt fényképekkel társítva. 2. a szavak és képek kombinálásának módja a fotóregényé, amely egyaránt használ beszéd-buborékokat (a dialógusokhoz) és feliratokat, valamint szövegpaneleket (az elbeszélői hanghoz). A mozgófilmben számos képsor néma maradhat, de a fotóregény szabályai alapján feliratnak vagy szövegbuboréknak szerepelnie kell, így – az eladhatóság miatt is – követi a filmfotóregény ezt a szabályt: a csönd megjelenítése nem opció

a filmfotóregény poétikájában. 3. A filmfotóregényeknek kötelező tartaniuk magukat annak a magazinnak a méretéhez, arculatához, amelyben megjelennek. Mindegyiknek a kiadói stílusa szabályozta az oldalelrendezést, a betűformálási technikákat, az oldalszámot és a magazin egyes rovatai közötti kapcsolatot. 4. A filmfotóregény természetesen köteles a már létező képeket újrahasznosítani, és általában azokra a képekre esik a választás, amelyek a leginkább emlékeztetnek a prototipikus fotóregényképekre, azaz beállított képekre. 5. A filmfotóregénynek azt a narrációs műfajt is újra kell hasznosítania, amely a legtöbb fotóregényt jellemzi, nevezetesen a melodramát. Azonban nem minden film készült melodramának, amelyiket filmfotóregény formájában feldolgoznak. A filmfotóregények nem csupán vizuális szempontból remediálnak, hanem módosítják a történetek nemi és ideológiai kereteit is, ami által mindegyik történet hajlamos romantikus és gyakran erősen moralizáló melodramává változni.¹⁴²

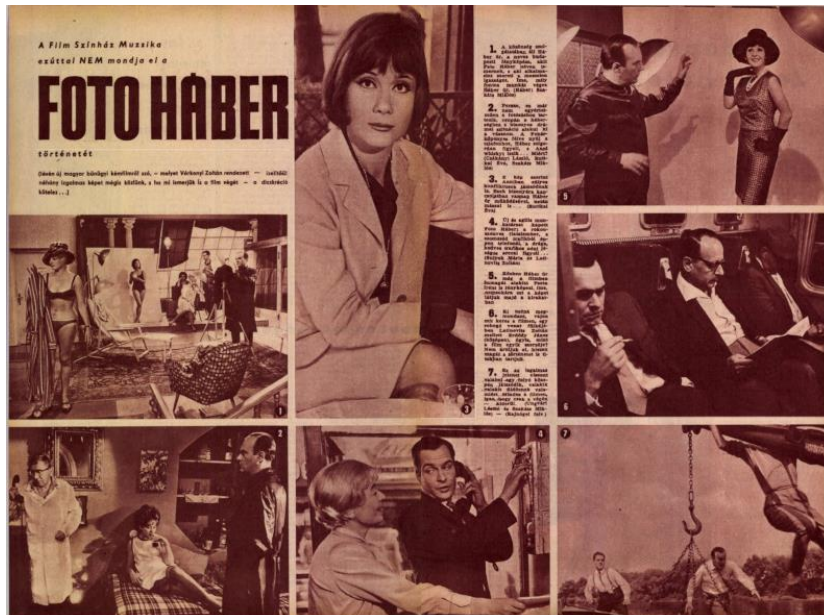
A magyarországi műveknél nem válik el élesen a fotóregény a filmfotóregénytől, egyik sem tudott teljes mértékben kiteljesedni, sajátos eszköztárat kialakítani, ezért nem is voltak egymásra akkora hatással, hogy bármelyik rákényszerítse formajegyeit a másikra. Ez köszönhető annak is, hogy Olaszországgal ellentétben itthon nem voltak ilyen tematikájú magazinok, és az sem volt jellemző, hogy az eredeti mű történetét az adaptálás természetes tömörítésén túl átírják. Azonban a fentebb közölt öt kényszer segíthet abban, hogy a magyar sajtóban megjelent műveket is vizsgálhassuk, némi kiegészítéssel.

A magyar filmfotóregények általában teljes történetként (a film egészét bemutatva) jelentek meg a film bemutatója után, olykor sok évvel később. Ezzel egy olyan értő közönséget céloztak meg, amelynek megvolt a lehetősége, hogy megnézze a filmet, vagy hogy megismerje a történetet a végkifejlettel együtt, akár ismertető, akár szóbeli beszámoló révén. A filmfotóregények szerkesztői általában ismeretlenek, még külföldön is, nevük ritkán jelent meg nyomtatásban mint a mű „szerzője”. A film stábja a folyóiratokban megjelenő filmfotóregények mellett részletesen szerepel: producer, rendező, forgatókönyvíró, szereplők és egyéb közreműködők, de a forgatókönyv szerzője már nem. A filmfotóregény kiválasztásakor folyóirat arculatához és célközönségéhez igazodtak, ugyanakkor, ahogy fentebb már az ötödik kényszer kapcsán jeleztem, némi melodramatikus hatás mindegyiken érezhető volt. A film műfajától függően az állóképek akciójeleneteket ábrázolnak, sok érzelmet fejeznek ki, látványosak. A háttér vagy a táj bemutatása kevésbé szempont, mint egy-egy fő karakter

¹⁴² BAETENS, *Remediation, I.m.*

kiemelése. Itt érhető tetten a melodramatikus narrációs ív továbbélése, mely egy-egy karakter bemutatásánál vagy a szöveges részben teljesebb ki.

Fontos különbség, hogy amíg a külföldi filmfotóregények megváltoztatják az adaptált filmeket anélkül, hogy módosítanák a mű alapvető struktúráját, addig ez a fajta transzmediális hatás nem jellemző a magyar változatokra.



(5. ábra, *Fotó Haber*, 12–13.)

Az oldalstruktúra szempontjából sok hasonlóság fedezhető fel a különböző folyóiratok között, a *Film Színház Muzsika* (5. ábra) kissé kilóg a sorból: ott a kép dominál a szöveggel szemben. Ebben a folyóiratban a számozott képek egymás mellett és egymás alatt helyezkednek el szorosan, és az összes szöveg számokkal kísérvé egy-egy mondatban, külön részben szerepel. A többi folyóiratban nincs ennyire elkülönítve a két rész; a szöveg vagy a kép ugyan számozottan szerepel, de a szöveges rész a képek mellett, alatt vagy felett van. Hogy hány kép szerepel egy oldalon, az attól is függ, hogy hogyan közlik a filmregényt. Ha sorozatban, akkor kevesebb képet szerepeltetnek, de ha az egész film rövid bemutatása történik egy oldalon, akkor inkább a képek dominálnak, és igyekeznek azt a darabszámot a többi lapszámnál is megtartani – habár ez újságonként változó. Szó és kép kombinációja tehát nem egységes, az viszont közös, hogy a fotók „rongálása” majd csak a hetvenes évektől lesz jellemző a filmfotóregényre, ott már szerepelnek a fotókon szövegbuborékok is, ahogy az *Ifjúsági Magazinban* (1975-től) is látható ez a megoldás. Mivel csak néhány kép szerepel egy-egy oldalon, ezért a történet, a cselekmény nem a képeken teljesebb ki, hanem a szövegben, a képek csak illusztrálnak, nincs más funkciójuk ezekben a művekben, még nem használják ki a bennük rejlő lehetőségeket úgy, mint a képregény. Általában teljes történetet közöltek a magyarországi lapok, egy, de akár

három oldalon keresztül is; egyedül a szlovákiai A Hét című folyóirat közöl folytatásos filmfotóregényeket, mégpedig a következő elnevezésekkel: *A Hét képes mini filmregénye*; *A Hét folytatásos képes filmregénye*; *A Hét képes filmregénye*. De A Hétben képregény megnevezéssel is jelent meg filmfotóregény, például a *Rózsa Sándor* (6. ábra). A magyarországi lapokra jellemző továbbá, hogy a filmfotóregények mellett számos más képi beszámoló is található, és képregény is, tehát a szövegbuborék már a hetvenes évek előtt is megvolt, csak nem a filmfotóregényekben.



(6. ábra, *Rózsa Sándor*, 25.)

1.2. A Pajtás filmfotóregényei

A Magyarországon megjelent folyóiratok és a bennük lévő filmfotóregények közül a jelen fejezetben a Pajtás című folyóiratot, a Magyar Úttörők Szövetségének lapját szeretném részletesebben bemutatni, mely 1965–1968 között jelentetett meg ilyen műveket többféle oldalbontásban. Megjelenésüket korántsem nevezhetjük rendszeresnek, 1965-ben (*Aranyfej*) és 1966-ban (*Regény-rejtvény*) csak egy-egy ilyen művet találunk, és ezek sincsenek összhangban a kiforrott, 1968-as formával. Az 1966-os mű ráadásul csak egy rejtvény, ahol az olvasónak a képek alapján kell kitalálnia a regény íróját, a mű címét és legalább három szereplőt. Ez sem

kifejezetten a filmfotóregény műfajába illeszkedik, de a történetmesélést tekintve igazodik a struktúrájához. 1967-ben viszont egy meglehetősen érdekes példát láthatunk, az általam fotóképregénynek nevezett médium egy kezdetleges megjelenését. A *gyanús idegen*¹⁴³ (7. ábra) forgatókönyvét Esztergomi György írta, és Lengyel Miklós neve szerepel operatorként. A fényképek mellett a rajzolt képek is szerephez jutnak, egymást váltva az oldalakon. A szövbuborékok még nem jellemzők ebben a műben, de a szövegdoboz jelenléte végigvonul, és néhol a rajzolt képekbe ágyazódik.



(7. ábra, *A gyanús idegen*, 5.)

Az operatőr megnevezés a fényképek szerzőjére utal, a rajzolt képek készítője azonban ismeretlen. A mű négy részből áll, és négy számon keresztül jelent meg folytatásban, egy-egy oldalon, számozott kockákkal. A filmfotóregényben ekkoriban a szöveg a képek alatt és fölött helyezkedett el, de itt inkább a rajzolt képben, illetve a képek mellett, beágyazódva a képiségbe és az oldal struktúrájába. Itt már megelőlegeződik egy kezdetleges képregényes nyelv és eszköztár.

A Pajtás esetében az 1968-as év az, amikor a filmfotóregény műfaja egységes formát ölt a lapban. A művek elején vagy végén, esetleg közbevetve rövid ajánló olvasható, melyben szó

¹⁴³ ESZTERGOMI László – LENGYEL Miklós, *A gyanús idegen*, Pajtás, 27. (1967)

esik a műfajról, a szereplőkről és arról, hogy mire számíthat az olvasó. Ez az összegzés a narrátor személyét emeli ki, aki végigkíséri az egész cselekményt, elbeszélést. A filmfotóregény közel áll a már említett diafilmkocka struktúrájához, kép, alatta vagy felette szöveg, de a képen nincsenek szóbuborékok vagy egyéb szöveges részek, melyek például a helyszínt vagy az időt jelölnék. A szavak és a képek kombinációjának lehetősége korlátozott a képregények esetén, ahogy erre Scott McCloud is felhívja a figyelmet, hét kategóriát különít el: (1) szöveghangsúlyos (*word specific*), (2) képhangsúlyos (*picture specific*), (3) kettős hangsúlyú (*duo-specific*), ahol a szó és kép lényegében ugyanazt fejezi ki, (4) hozzátevő (*additive*), ahol a szó erősíti és kibontja a képet vagy fordítva, (5) párhuzamos (*parallel*), ahol kép és szöveg egymástól függetlenül, bár egymás mentén fut, (6) montázs, ahol a szavak a kép szerves részét alkotják, (7) kölcsönös összefüggés (*interdependent*), ahol szó és kép együtt közvetítenek egy üzenetet, amire egyedül egyik sem képes.¹⁴⁴ A filmfotóregények esetében és itt a Pajtásnál főleg a harmadik típus érvényesül, amelynél mindkettő ugyanazt az üzenetet közvetíti. A képek csak azt mondják el, amit a szövegből egyébként is megtudunk, többletfunkció nélkül. A cselekmény változó egységekre van bontva, a Pajtásban előfordul összesen 6-12-17 kockából álló mű is, mindegyiket számozás jelöli, ami a duplaoldalok esetében segít meghatározni az olvasás irányát. „Ahhoz, hogy a kettős narratíva érvényesülni tudjon, a megszokott olvasói magatartás nem használható. Mi több, a bevett szövegértelmezési stratégiák sem működtethetőek sem az olvasás alatt, sem a retrospektív megközelítésben” – írja Nyikos Júlia a fotografikus tapasztalattal kapcsolatban az irodalomhoz kötődően.¹⁴⁵ A szimultán olvasat majdhogynem lehetetlen, így a befogadói mód a képregényéhez áll közel: a képregény tulajdonképpen a képernyőn való olvasás sajátosságait előlegezte meg.

A következőkben a Pajtás 1968-as filmfotóregényeire fókuszálnék, amelyek közelítenek egy egységes formanyelvhez az oldalelrendezést, tipográfiát és a képek dominanciáját illetően. A 1968-as filmfotóregényeknél, mint amilyen a *Vasakarát*, *Az elrabolt expressz*, *Megfagyott villámok* (8. ábra) stb. érvényesül a háromsoros oldalak struktúrája, soronként két-két képpel.

¹⁴⁴ MCCLOUD, *A képregény felfedezése, I.m.*, 161–163.

¹⁴⁵ NYIKOS Júlia, *A fotografikus és a történelmi tapasztalat az irodalomban (nyelvi és képi paradigma)*, <https://epa.oszk.hu/00000/00012/00053/nyikos.htm> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]



(8. ábra, *Mégfagyott villámok*, 14–15.)

A képek alatt és fölött szöveg olvasható, illetve az első vagy az utolsó oldalon bevezető szöveget és összefoglalót találunk. A képek általában dramatikus kivágások, a filmre jellemző látványos jeleneteket mutatják be, egy-egy karaktert vagy akciójelenetet. A képek számozva vannak, így a befogadás módja és az olvasás sorrendisége adott, ugyanakkor először a teljes oldalt látja a befogadó, ami már hasonlít a képregény befogadásához. Ezek a művek nem folytatásban jelentek meg, hanem egy-egy lapszámban, akár több oldalon keresztül. A képek ugyan lineáris sorrendben vannak elhelyezve, de eléggé hézagos történetet beszélnek el. A filmfotoregény számít arra, hogy már van valamennyi előzetes ismeret a filmről vagy legalább a regényről, esetleg ismert a színházi adaptációja. Enélkül és a szöveg nélkül kevésbé rekonstruálható egy-egy adaptáció eredetije. Akad olyan regényadaptáció is, amelynek az eredetije még nem jelent meg, vagy egyenesen előkészületben van.

Ahogy a képregények elemzésénél, úgy a filmfotoregényeknél is jelentőséggel bír a szavak és képek kombinálásának módja. A Pajtás művei között szavak és képek diafilmszerűen (8. ábra) szerepelnek, a szövegek a képek alatt és/vagy felett vannak: ezek szövegdobozok, nem szövbuborékok. Egy narrátor meséli el a történetet, vagy ha még nem jelent meg a film, akkor ajánlja. Ebben az esetben transzmediális folyamat megy végbe, amelynek során a filmajánló sajtóműfajából egy másfajta médium születik.

Az ajánló funkciójú filmfotoregénynél akár a film készítői, forgalmazói a szerkesztőség részére bocsátanak néhány forgatási képet, de ezek neutrális képei a filmnek, így a narráció nagy segítséget jelent. A kép és a szöveg ezekben szintén nem egymást kiegészítő funkciót töltenek

be, a szöveg narrálja a képet. Hiszen ahogy a kényszerek kapcsán említettem, a fotóregényekhez hasonlóan a filmfotóregények sem engedhetik meg maguknak a néma képeket. A filmek tematikát és származási helyet tekintve változatosnak mondhatók, van amerikai kalandfilm, western, olasz dráma, partizánfilm (*A hét Cervi fivér*), NDK film (*Megfagyott villámok*), szovjet film (*Vasáradat*). A magyar alkotások közül a *Kincskereső kisködmön* című filmből, *A csillagszemű* című színházi darabból készült filmfotóregény, sőt Kolozsvári Grandpierre Emil egyik regényét filmes közvetítés nélkül adaptálták.

A művek között vannak egy, kettő, de háromoldalas alkotások is (*Rablók között*), ugyanakkor a már megjelent filmekből készült adaptációkra jellemző, hogy lezárt történetet prezentálnak, és nem kecsegtetik a befogadót további izgalmakkal, elárulják a történet végét is. Így funkciójukat tekintve nem minősülnek ajánlónak, filmtrailernek, inkább a „kötelezők röviden” formájára emlékeztetnek. Látjuk a film néhány kockáját, el tudjuk helyezni térben és időben, megismerjük a történetét, illetve néhány szereplőt is. Nem okoz meglepetést.

A harmadik kényszer a magazin arculatához való igazodás, melyet a formanyelv kapcsán már említettem, nincs szembeutó különbség a magazin többi része és a filmfotóregény között, hacsak nem a képek számát tekintjük. A Pajtásban előszeretettel közöltek képregényeket is, Zórád-, Korcsmáros-, Cs. Horváth-alkotásokat, az újság gyerekeknek szólt, igyekezett az úttörők szellemiségét megőrizni, és e szerint válogatni a témákból.

Az elemzést tekintve a következő sarkalatos pont a filmből vett képek felhasználása – a negyedik kényszerre visszautalva. Ezek neutrális beállított képek, melyek gyakran ismétlődnek, determinált plánokkal és távolságokkal dolgoznak. A karakterábrázolás többnyire esetleges, érzelmeket inkább egy-egy drámai jelenetnél vehetünk ki, de ezek sem karakterközpontúak, sokkal inkább a cselekmény dominál. A melodramatikus narráció kényszerét azonban felülírja a lap arculatához való hűség kényszere, mivel a Pajtás egy úttörő szellemiségű folyóirat, ezért a kereteibe nem fér bele a melodráma, nem illik hozzá a túlcsonduló érzelmek kifejezése – az európai, főleg spanyol, olasz fotóregényeknél, filmfotóregényeknél teljesül ez a szempont –, ellenkezőleg: inkább sterilizálódnak, semlegessé válnak a történetek.

A filmfotóregény az 1950-es években nagy népszerűségnek örvendett Olaszországban, azonban mára feledésbe merült. Ez talán annak is köszönhető, hogy a filmtörténet és a fotográfia szakértői is teljességgel figyelmen kívül hagyják, illetve a filmek, melyeket feldolgoztak, szintén elfelejtődtek.¹⁴⁶ Magyarországon sincs a műfajnak szilárd hagyománya, bár párszor

¹⁴⁶ Jan BAETENS, *Photo Narratives... I.m.*,

megújult, de nagyobb sikereket nem ért el. A videolejátszó készülékek megjelenésével párhuzamosan el is tűnnek a magazinokból, a könyv alakban közölt irodalmi filmforgatókönyvek is csak képmellékletet közölnek inkább a szövegek mellett. A filmfotóregény tényleges felfedezése és elismerése pedig még várat magára.

2. Az avantgárd fotóregény és fotóképregény

A Mozgó Világ képregényeinek többsége atipikus képviselője a képregény médiumának, éppen ezért nem meglepő, hogy a legtöbb kísérleti, szerzői képregény ebben a folyóiratban jelent meg, melyek között sok a fotóregény és fotóképregény. Dunai Tamás *A Kádár-kori képregény vadhajításai* című írásában a Mozgó Világ 1975 és 1983 közötti időszakának képregényeit tanulmányozza. Ahogyan Dunai is kiemeli, a Mozgó Világ képregényei azért is számítanak kurióznak, mert a Kádár-korban kötött pályán mozgott a médium fejlődése, és ebben az időszakban ez volt az egyetlen felület, ahol szerzői képregények megjelenhettek. „A képregény hazánkban megtűrt médium volt, és alkalmazkodnia kellett az államszocialista kultúrpolitika elvárásaihoz.”¹⁴⁷ 1975-től számos képregény jelent meg a lapban, de ezek nem prototipikus mintái a médiumnak, hanem sokkal inkább a lap szellemiségéhez igazodó avantgárd és innovatív alkotások: „a képregény és a képzőművészet, illetve a képregény és a fotóriport közti intermedialis kísérlet”.¹⁴⁸ Az intermedialitás jegyében született művek a képiséget helyezik előtérbe, ellentétben például a fősodorbeli, Cs. Horváth Tibor adaptálta szöveghangsúlyos művekkel. A cselekmény háttérbe szorul, sőt akadnak szöveg nélküli képregények (*pantomime comics* vagy *silent comic*) is, de előfordul, hogy a kísérleti jellegből fakadóan a művek nehezen értelmezhetők,¹⁴⁹ legtöbbször egy asszociációnak, hangulatközlésnek feleltethetők meg. Dunai tanulmányában technikailag három nagy csoportot különít el: „rajzolt képregények, a fotóképregények és a kollázstechnikával készült darabok”.¹⁵⁰ A tanulmányban Dunai nem tesz különbséget fotóregény és fotóképregény között, ráadásul kiemeli, hogy sok esetben csak a paratextus különbözteti meg ezeket a műveket egy egyszerű fotósorozattól. Némely esetben szerepel a mű mellett a képregény megnevezés, ami inkább csak egyfajta értelmezési javaslat. Ezek inkább fotósorozatok a képregény némely elemeivel – a történetet a képek segítségével mesélik el, a szöveges rész pedig jórészt elkülönül a képregénytől, és inkább kiegészítő funkciót

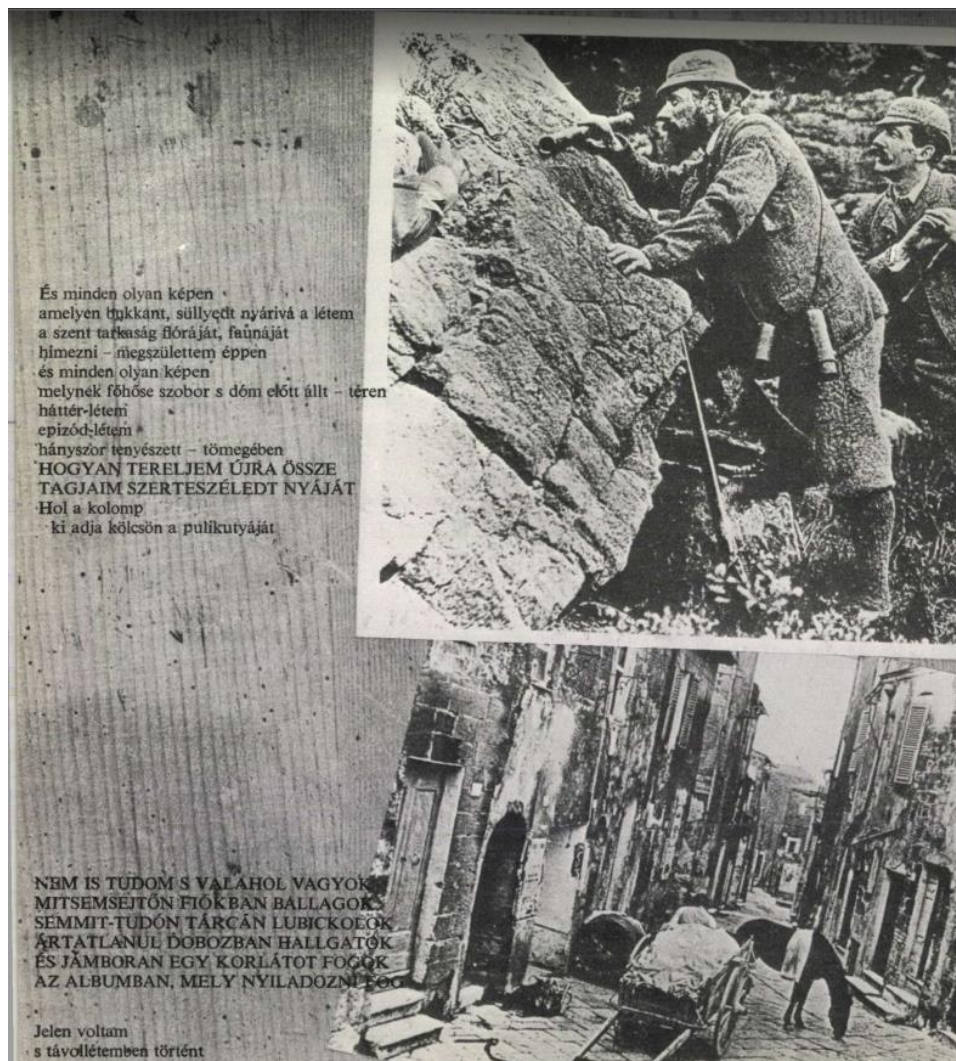
¹⁴⁷ DUNAI Tamás, *A Kádár-kori képregény vadhajításai (A Mozgó Világ képregényei 1975 és 1983 között)*, Alföld 11. (2018), 75.

¹⁴⁸ *Uo.*, 76.

¹⁴⁹ *Uo.*, 77.

¹⁵⁰ *Uo.*

tölt be. Néhány példa a Mozgó Világ fotóképregényeire és fotóregényeire:¹⁵¹ Páskándi Géza – Sáros László: *Ellenőrzésem alól kikerült fényképeim* verses képregény,¹⁵² Naszályi Kornélia: *Emberszületés*,¹⁵³ Haris László – Szemadám György: *Képregény*,¹⁵⁴ Keresztes Dóra – Orosz István: *Képregény*,¹⁵⁵



(9. ábra, *Ellenőrzésem alól kikerült fényképeim*, 58.)

A Mozgó Világon túl találunk még elvétve kísérleti jellegű fotóregényeket, mint például Géczi János – Molnár László *Fotóregény*¹⁵⁶ című művét, amely egy átlagos fiatal pár különleges napjának történetét meséli el az 1970-es 1980-as évek fordulóján Veszprémben. A család egy teljes napja felkeléstől lefekvésig, négyesben és kettesben, a mű egyfajta vizuális, költészeti,

¹⁵¹ Itt csak néhányat említek, de az összes ilyen kísérleti fotóregény, fotóképregény megtalálható itt: <http://fotoirodalom.hu/items/show/2880> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]

¹⁵² *Mozgó Világ* 6. (1977), 56–59.

¹⁵³ *Mozgó Világ* 2. (1978), 42–45.

¹⁵⁴ *Mozgó Világ* 3. (1978), 28–31.

¹⁵⁵ *Mozgó Világ* 3. (1979), 92–95.

¹⁵⁶ GÉCZI János – MOLNÁR László, *Fotóregény*, Művészetek Háza, Veszprém, 2018.

dokumentarista fikció. Itt is a fotók dominálnak és adják a ritmust, minimális szöveggel beszélnek el a történetet. Nagyon vegyesek a képek: méretbeli, stílusbeli különbségek fedezhetők fel, nagyon kevés akcióképpel. Vannak benne azonban nagyon egyedi technikai gesztusok is: némely fénykép keretbe helyezett, negatívszerűek, a fényképek köré kerül a szövegezés, írott és nyomtatott betűket, áthúzásokat használ.

3. A rendszerváltás utáni fotóregény és fotóképregény

Az 1990-es évek vége fordulópont volt a lapkiadásban, főként a technikai fejlődés és a piac és a tulajdonosi rendszerek átrendeződése miatt.¹⁵⁷ A lapszerkesztés teljes folyamata átállt a számítógépes munkavégzésre és az internetes anyagátvételre. A nyomtatott sajtó mellett az online újságok is teret kaptak, amiben nagy szerepet játszottak a digitális fényképezőgépekkel készült fotók. Több nyugati sajtóbrand honosítása is megjelent. A következőkben csak néhány tematikus lapot emelnék ki, amelyekben megtalálhatók fotóregények is. A teljes fotóregénybázis azonban még feldolgozásra vár, hiszen nincsenek feltüntetve katalógusokban, így nehéz rábukkanni egy-egy ilyen alkotásra. Ugyanakkor a korpusz körülhatárolása érdekében felkutattam néhányat, hogy teljesebb képet adjak arról, milyen folyóiratokban jelentek meg ezek az alkotások a rendszerváltás után.

A zenei magazinokra két példát hoznék, melyek német mintára jelentek meg magyarul, a Bravót (1992–2020) és a Popcorn-t (1988–2015). A zenei rovatokon kívül mindkettő foglalkozott filmekkel is, amelyeket előszeretettel „film képregény” néven jelöltek a lapban. Ezek filmből vett állóképek sorozatai voltak, némi szövegdobozos narrációval kísérve. Olykor bemutatásra váró, olykor már bemutatott filmeket vettek alapul. A Bravóban az első fotóregény *Különórák angolból* (1994/8.) címmel jelent meg,¹⁵⁸ és inntól 2005-ig majdnem minden lapszámban található. Ezeket a fotóregényeket sokáig „Foto-love-story” néven jelölték a lapban, és ahogy a neve is jelzi, szerelmi történeteket, konfliktusokat mutattak be folytatásokban 3-5 oldalon keresztül, mint például a *Nyaralás szülők nélkül* (1994/15.), a *Szuper meló* (1997/1.), a *Veszélyes meló* (1998/1.). Mindegyik az első oldalon vázolja az alaptörténetet, és bemutatja a szereplőket, majd jelzi, hogy a következő számban folytatják, ahol egy rövid összefoglalóval avatják be az olvasót az eddig történetekbe. 2003 után a kétrészes (két lapszámon átívelő)

¹⁵⁷ GULYÁS Ágnes, *Bulvárnapok a rendszerváltás utáni Magyarországon*, https://mediakutato.hu/cikk/2000_01_osz/02_bulvarnapok_a_rendszervaltas_utani_magyarorszagon [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 12.]

¹⁵⁸ Az eredeti német Bravóban sokkal régebben, 1972-től már található fotóregények, https://bravo-archiv.de/bravo_foto_love_story_1972.php [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 19.]

fotóregények váltak bevetté, immár „Kétrészes Foto Love” címmel, egészen 2005-ig, amikor véget ér a Bravóban a fotóregények közlése. A fotóregények külön a lapba készültek, a fényképeknél annyit látunk feltüntetve, hogy Bravo produkció, és fotók: M. Schultze.

A Popcornban is szerepelt a filmfotóregények mellett hasonló rovat „Fotó Lovestory” néven 1999-től, de csak három számban.

A zenei magazinok mellett a gyerekeknek szóló ismeretterjesztő, játékos magazinokban is nagy szerepet játszottak a fotóregények, mint például a Barbie magazinban (1991-) vagy a Lissy lovas magazinban (2016-), illetve a Lego Kalandokban (2000-). Az utóbbi kissé kilóg a sorból, mert nem egyértelmű, hogy fotóregényekről vagy digitális alkotásokról van-e szó. A Barbie és a Lissy esetében látható, hogy állóképek felhasználásával készült. Ezekben a magazinokban jellemzően egy történetet mesélnek el, de a Barbie-nál több fotóregény is szerepel egy számban. Végül, de nem utolsósorban említést tennék a Kretén magazin (1994–2009, 2019–2020) fotóregényeiről is. (10. ábra) A humormagazin, amelynek az amerikai MAD magazin és a francia Fluide Glacial szolgált mintául, karikatúrákon és rövid írásokon kívül képregényeket is közölt.

Meglepő, de a Kretén magazinban előbb találunk fotóképregényre példát (1996/4.), mint fotóregényre. Varga „Zerge” Zoltán *Dállás* (10. ábra) című képregényének rajzolt karakterei kerülnek át a fényképek közé, kisebb közjátékként, majd visszatér a rajzolt képregényes formátumhoz.



(10. ábra, *Dállás*, 41.)

Az első fotóregény *S*ar Warsz* (1999/5.) címmel jelent meg, melyet Varga „Zerge” Zoltán írt és rendezett. (11. ábra) Ebben már egyáltalán nincs rajzolt elem, csak fényképek szerepelnek szöveges kísérettel. Paródia célú fotóregények is készültek a Kreténbe, olyan alkotások, mint *Xszkéna a Warrónő Printel* (2000/4., tv-sorozat-paródia); *Szerelmes szerelmese* (2003/3., a Bravóban megjelent szerelmi történetek parodiájaként); *Tökyo Hotel* (2006/4., fricska a zenei életnek); *Mórika. Pofonok és székek* (2009/3., a Mónika show paródiája). Akadt egy honosított fotóregényközlés is a magazinban *Choron Professzor ezermester rovata* (*Les Fiches bricolage du Professeur Choron*) címmel, mely több számon keresztül jelent meg egy-egy oldalas folytatásokban.



(11. ábra, *S*ar Warsz*, 8.)

4. fejezet: A fénykép szerepe és felhasználási formái a képregényben

A következő fejezetben a fotográfiák megjelenését vizsgálom a képregényben, és felhasználásuk mértéke és módja szerint csoportosítom őket. Ezek alapján feltérképezhető, hogy milyen műfajokban, megjelenési formákban játszanak fontos szerepet, milyen irányzatokhoz köthetők, illetve hogy milyen képekről van szó: portré, tájkép stb. Némely esetben, ahol ez bármilyen szempontból fontos adalék lehet, arra is kitérek, hogy melyik nagy képregénypiachoz kapcsolható az adott mű.

A képregényben a fényképek megjelenési módja többféle lehet: rajzolt fényképek, fotómontázsok, fotóidézetek, de előfordulnak akár fotórealisztikus alkotások is. Ezen képregények fényképhasználatát elemezve térképezem fel azokat az intermedialis elemeket, melyekből a fotóképregény kialakulása akár egy lehetséges következménynek is tekinthető.

Ebben a fejezetben nem arra a kérdésre keresem a választ, hogy miért használják a fényképeket a képregényben, hanem a módot és a mennyiséget vizsgálom. Michael A. Johnson egyik esszéjében (*Why do artists use photographs in drawn comics?*¹⁵⁹) feltette azt a kérdést, hogy tehetünk-e különbséget a képregényben megjelent rajzolt fénykép és a tényleges fénykép között. Úgy tűnik ugyanis, hogy a képregényben megjelenő fényképet valamiféle bizonyító erővel ruházzák fel, a megidézett eseménynek a valóságban való megalapozására, de még gyakrabban hívja fel a figyelmet az emlékezet konstruáltságára. A fénykép mint tárgy valóban azonos funkcióval és jelentéssel jelenik meg rajzolt képként és fényképként, de Johnsonnal ellentétben úgy vélem, beágyazottsága más valóságot jelöl. Bár elképzelhetők szélsőséges kivételek, a rajzolt kép – igazodva a képregény stílusához, formai nyelvéhez, esztétikai jegyeihez – tipikusan a képregényes idő rekonstruált emlékezete, míg a fénykép a képregényben jellemzően egy másik valóságidő emlékeit rögzíti.

¹⁵⁹ Michael A. JOHNSON, *Why do artists use photographs in drawn comics?*, <https://pencilpanelpage.wordpress.com/2013/06/29/why-do-artists-use-photographs-in-drawn-comics/> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 08.]

1. A rajzolt fénykép szerepe a *Fun Home* című képregényben

A rajzolt fénykép a képregényben elsősorban talán nem is szembevetendő, ugyanis annyira illeszkedik a képregény stílusához és formai jegyeihez, hogy nincs határozott elkülönülés. Ez persze a fényképeken túl érinti a rajzolt jegyzeteket, cetliket, térképeket, recepteket, festményeket, grafikákat vagy bármilyen vizuálisan megfogható alkotást. Annyira szorosan a képregény részei, hogy sokszor nem is tudatosul a befogadóban, hogy ezek a használati tárgyak vagy emléktárgyak más téréből és időből származnak. Ezeknek a beágyazódásoknak azonban más és más jelentőségük van, másfajta teret, időt, stílusirányzatot képviselnek és jelenítenek meg az adott műben. Az irodalmi transztextualitás kifejezést átültetve egyfajta transzvizualitásról van szó, ez a vizuális áttemeltség a technikai átültetettséget is magával hordozza. Ha egy fénykép megjelenik a képregényben, legyen akár rajzolt vagy beemelt fotó, magával hordozza a fényképezés eszköztárát is, és még egyfajta történeti lenyomatot is kivetít, amivel előhívja az archiváltságot, a fotóalbum, az emlékezet folyamatait. A következőkben a saját magam által felállított kategorizálást követve vizsgálom hol rövidebben, hol hosszabban a rajzolt fényképek felhasználását, mely művekben a beemelés eljárása és a fénykép reprezentációja érdekes megoldásokat rejteget. A vizsgálataimban nem térhetek ki a teljes korpuszra, nem mutathatom be a teljes repertoárt.

A rajzolt fényképek olyan műfajokban figyelhetők meg, mint a memoár, életrajz, olyan alkotóktól, mint Alison Bechdel, David Small, Lynda Barry (csak részben memoár), vagy például egy életutat feldolgozó képregényben, amilyen Salva Rubio és Pedro J. Colombo alkotása: *The Photographer of Mauthausen*. Tehát a formát tekintve graphic novelekben és autografikákban fordulnak elő a rajzolt fényképek, felhasználásuk célja viszont sokrétű lehet. Akadnak olyan alkotások is, melyben csak egyetlen rajzolt fénykép tűnik fel (Ingrid Chabbert és Carole Maurel: *Waves*¹⁶⁰), de annak meghatározó jelentése van. Gillian Whitlock az autografikával (*autographics*) kapcsolatban megjegyzi, hogy az az önéletrajz egy vizuális formája, amely – ami a legfontosabb – „azokra a »szubjektumpozíciókra« mutat, amelyeket a narrátorok a képregényekben és azon keresztül tárgyalnak”.¹⁶¹

¹⁶⁰ A képregény egy fiatal házaspár történetét meséli el, ahogy a két nő nehézségek árán gyereket vállal, majd elvesztik őt, és ahogy ebben a tragédiában újra felépítik magukat. Az egyetlen rajzolt fénykép a képregényben a csecsemőről készült. Ingrid CHABBERT – Carole MAUREL, *Waves*, Archaia, Los Angeles, 2019, 41.

¹⁶¹ Whitlock, GILLIAN. *Autographics: The Seeing 'I' of the Comics*, *Modern Fiction Studies* 4. (2006), 966.

Nina Bunjevac¹⁶² *Fatherland* című graphic novelje (12. ábra) egy a nacionalizmus és történelmi traumák által szétszakított család történetét meséli el. A könyvnek Bunjevac gyermekkori emlékeiből és fényképeiből merített részei különösen élénkek; takarékosan, mégis hitelesen ábrázolják az 1970-es évek kanadai és jugoszláv városainak divatját, enteriőrjét és utcaképeit.



(12. ábra, *Fatherland*,135.)

Alison Bechdel *Fun Home* (2006) és *Are You My Mother?* (2012) című grafikus memoárjai egy-egy mintapéldái a rajzolt fényképek használatának, így ezekkel, de főleg a *Fun Home*¹⁶³ című művel bővebben is foglalkozom. A *Fun Home* című grafikus memoár, mely graphic novel formában készült, nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy bemutassa a karakter (szerző) gyerekkorát és apjával való kapcsolatát, saját sexualitását az apja elfojtott sexualitásával párhuzamba állítva. A *Fun Home*-ban¹⁶⁴ „Bechdel törekvése az, hogy múltját átértékelje, saját jelenlegi identitását vizsgálja régi önmagához képest, valamint családjá (és különösen apja) történetéhez viszonyítva.”¹⁶⁵

A képregény megjelenése után számtalan recenzió, értekező munka jelent meg a műről, és azóta már egy színházi darabot is adaptáltak belőle. A képregény nemcsak a képregényes szcénában elismert, hanem az irodalmi diskurzusban is sokat tárgyalt, ugyanis egyaránt ötvözi a

¹⁶² Egy másik művében is használ rajzolt fényképeket, mint például a *Heartless*, amelynek érdekessége, hogy a fényképek is igazodnak a képregény stílusához.

¹⁶³ Jelen dolgozathoz Alison Bechdel *Fun Home* című képregényének első kiadásának oldalszámaira hivatkozom zárójelben. (Houghton Mifflin Harcourt, Boston, 2006.)

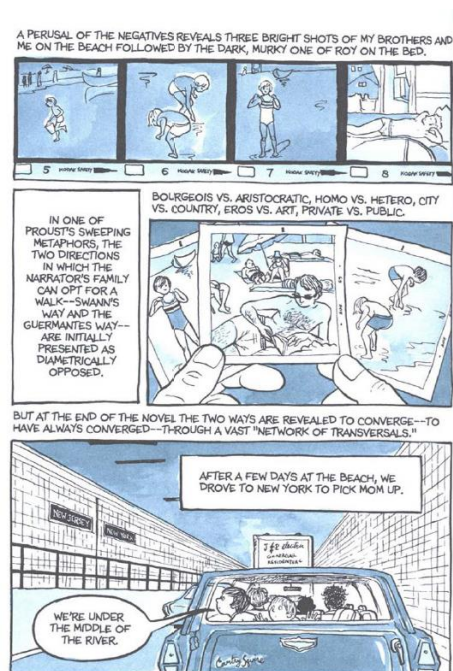
¹⁶⁴ A címben szereplő *Fun Home* többértelmű jelentése elsősorban a helyszínre utal, a halottasház (Funeral Home) angol rövidítése, ahol a főszereplő gyerekkora játszódik, ugyanakkor a *fun* mint szórakozás, móka itt egy torz értelmet nyer.

¹⁶⁵ Maja-Felicia KRISTAN, *A graphic Memoir: The Perception of Authenticity in Alison Bechdel's Fun Home*, <https://www.grin.com/document/499403> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 08.]

mitológiát,¹⁶⁶ a klasszikus irodalom elemeit – a rengeteg irodalmi utalás mellett –, és lehetővé teszi, hogy ezeknek az elemeknek a komplex interakciója Bechdel apjával való összetett kapcsolatának metaforájaként működjön.¹⁶⁷ Ezek az „irodalmi szövegek, amelyek narratívái bizonyító és cáfoló nyomokat egyaránt szolgáltatnak a rokoni kapcsolat rejtélyéhez”,¹⁶⁸ egyértelműen a tények és a fikció keveredésére utalnak,¹⁶⁹ mindezt még egy eszközzel, a visszaemlékezés képeivel és egy rekonstruált emlékezéssel is gazdagítva a rajzolt fotókon keresztül.

1.1. A fotók eredete

Bechdel hét évig dolgozott a képregényen, különböző technikákat alkalmazva a fényképek, jegyzetek felhasználására. Rengeteg képkocka készült fotóreferenciák alapján, de sok családi fényképet, levelet, helyi térképeket és saját gyerekkori naplójának részleteit is beépítette képként az elbeszélésbe. A képregényben felhasznált rajzolt fotók többsége igazolványkép, útlevelekép, portré, de vannak negatívok is, képek családi nyaralásról, sőt maga a fotóalbum is szerepel benne. (13. ábra)



(13. ábra, Fun Home, 102.)

¹⁶⁶ A mitológiát a képregény számos módon felhasználja, Bechdel utal benne az Odüsszeuszra, Daedalusra, Ikaruszra és Krisztusra. Eric HAVERKAMP, *Both Graphic and Memoir: The Interaction of Image and Narrative in Fun Home*, Undergraduate Research Journal 2. (2018), 5–6.

¹⁶⁷ *Uo.*

¹⁶⁸ Nancy K. MILLER, *The Entangled Self: Genre Bondage in the Age of the Memoir*, PMLA 122.2. (2007), 543.

¹⁶⁹ KRISTAN, *A graphic Memoir...I.m.*

A legnagyobb kép, mely egy oldalpárt is elfoglal, Roy, a bébiszitter képe, aki egyben apja szeretője is volt. Az igazolványképek és egyéb okiratokban szereplő képek hivatalos jellegükből adódóan hitelesítik a szereplők ábrázolását – egy „hitelesítő eljárás” részei, ezeket a fotókat használja fel akkor is, amikor egy személyt összehasonlít valaki mással. Az apját több ismert alakhoz is hasonlítja, például Camus-höz (47–48), vagy az apja iskolai képét veti össze Robert Redfordéval (64). Találunk azonban olyan képeket is az apjáról, ahol még fiatal volt, és női ruhát viselt (120). Amikor Alison az apja és a saját fényképét vizsgálja, megállapítja, hogy hasonló a beállítás, a világítás és az arckifejezés is. „Körülbelül olyan közel vannak egymáshoz, amennyire egy fordítás közel lehet” – állapítja meg Alison.¹⁷⁰

Az anyjáról néhány portrétól eltekintve nem találunk más típusú képet, de érdekes, ahogyan őt ábrázolja, ugyanis az albumban vannak róla képek (164), és ott az anyja kétféle arca mutatkozik meg, egyik, amit a nyilvánosság felé mutat, a másik pedig egy belső, összetört anyakép. (Bechdel az anyjával való kapcsolatával az *Are you my Mother?* című képregényében foglalkozik.)

Bechdel sok esetben a környezetet is nagyon részletesen, gyakran feltűnően realiztikusan rajzolja meg, amivel szintén a hitelességre törekszik. Ez a törekvés párhuzamba állítható Barthes valóság hatás (*Reality Effect*) fogalmával, melyet úgy ír le, mint az ekphraszisz hatását: a leírás többelhasználátát olyan részletekkel, melyeknek semmiféle következménye nincs a történetre nézve, mégis valósághű mentális képet hoz létre.¹⁷¹ Bechdel az apró részletek kidolgozottságával a háttérre, a környezetre irányítja a figyelmet, ami nem járul hozzá szervesen a történethez, de ezzel is igazolja, hogy nem írja át a történetet, csak újraalkotja azt a jelenlegi énjével, lenyomatot hagy az anyagi tárgyakon, amit Smith és Watson az autotopográfia (*Autotopography*) fogalmával ír le.¹⁷² Mindezzel azt igazolja, hogy története a való világban, valós időben játszódik – tehát megtörtént.

A fényképek újraalkotására kiemelt példák a nyitóképek, melyek a kötet struktúráját adó hét fejezethez köthetők. Minden fejezet egy nyitóképpel indul, ezen az oldalon nincs szöveg, csak egy rajzolt fénykép a fehér oldal közepén, stílusa is eltérő, realiztikusabb. Egy-egy meghatározó pillanatot mutat be a következő fejezetből előrevetítésként. Megjelenésük egészen sajátos: használt és kopott hatásúak, némelyik keretezett, mások fotósarkokban vannak

¹⁷⁰ Małgorzata OLSZA, *Photography as a Mirror in Alison Bechdel's Graphic Memoir Are You My Mother?: A Comic Drama*, Image & Narrative 3. (2019), 40.

¹⁷¹ Roland BARTHES, *The Rustle of Language*, University of California Press, Berkeley, 1989, 142.

¹⁷² Sidonie SMITH – Julia WATSON, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010, 262.

elhelyezve, de valamelyik sarok hiányzik, amivel azt a benyomást keltik, hogy kiemelték kontextusukból, ami igaz is, hiszen a következő fejezet történetéhez tartoznak.

1.2. Emlékezettudatosítás

Bechdel alkotása a fantázia, a múlt, az érzelmek és reflexiók rekonstrukciója, újraalkotása, ami összecseng Neumann emlékezetfikció fogalmával: „a múlt fantáziadús (újja)építése, válaszként a jelenlegi igényekre”.¹⁷³ Bechdelnél az emlékezés a tények és a képzelet kombinálását jelenti úgy, hogy a múlt „dokumentumait” is megrajzolja ahelyett, hogy az eredetit adná közre. Az emlékezet ilyesfajta megkérdőjelezése végeredményben hitelesíti is azt. Ugyanakkor, ahogy Maja-Felicia Kristan tanulmányában hangsúlyozza: a mód, ahogyan a *Fun Home* felépíti a hitelességérzékelést, megkérdőjelezi azt, hogy kezelhetjük-e a művet grafikus emlékiratként, és rámutat arra, hogy a mű inkább egy fiktív kontextus.¹⁷⁴

Azzal, hogy Bechdel megpróbálja kreatívan újraalkotni az emlékképeket, egyfajta kapcsolatot is létesít azokkal a személyekkel, akik már nem léteznek, azokkal, akik csak a fényképek elkészítésének pillanatában voltak jelen. Ez főleg a halott apjára, de saját régi énjére is vonatkozik. A fényképek azonban tagadhatatlanul kötődnek portréjuk tárgyához, a fénykép „magával a modellel azonos”.¹⁷⁵ A fényképek a tárgy jelenének valóságát mutatják meg a kamera előtt, így összekötve múltat és jelent.¹⁷⁶ Megőrzik az örökkévalóságnak a tárgyat, ezért „objektívebbek” vagy hitelesebbek Cook szerint, mint az igazság reprodukálására szolgáló egyéb eszközök.¹⁷⁷

Alison saját múltját próbálja apja múltjához igazítani: hasonlóságokat keres, bármilyen utalást, amellyel jelenéhez kapcsolódik, mindezzel saját és apja szexuális irányultságát is feltérképezi és megérti. A fényképeken apja esszenciáját keresi, amit Barthes szerint egy fénykép soha nem tud tükrözni, csak a tárgy jellemzőit képes reprodukálni.¹⁷⁸ Mivel Alison apja meghalt, a fotók nem bizonyítanak semmit, ez inkább Alison saját „felfedezése” az apjáról – tehát nem az apja története, hanem Alison története az apjáról.

¹⁷³ Birgit NEUMANN, *The Literary Representation of Memory = Cultural Memory Studies. An Interdisciplinary Handbook*, szerk. Astrid ERLI – Ansgar NÜNNING. De Gruyter, Berlin, 2008. 334.

¹⁷⁴ KRISTAN, *A graphic Memoir ... I.m.*

¹⁷⁵ André BAZIN – Hugh GRAY, *The Ontology of the Photographic Image*, ford. BARÓTI Dezső, <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/bazin.htm> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 08.]; Lásd még a témában BARTHES, *A kép retorikája, I.m.*

¹⁷⁶ Roland BARTHES, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Vintage Books, London, 1993, 78–79.

¹⁷⁷ Roy T. COOK, *Drawings of Photographs in Comics*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70.1 (2012), 129.

¹⁷⁸ BARTHES, *Camera Lucida, I.m.*, 65–66.

1.3. A múlt rekonstrukciója és a jelen értelmezése

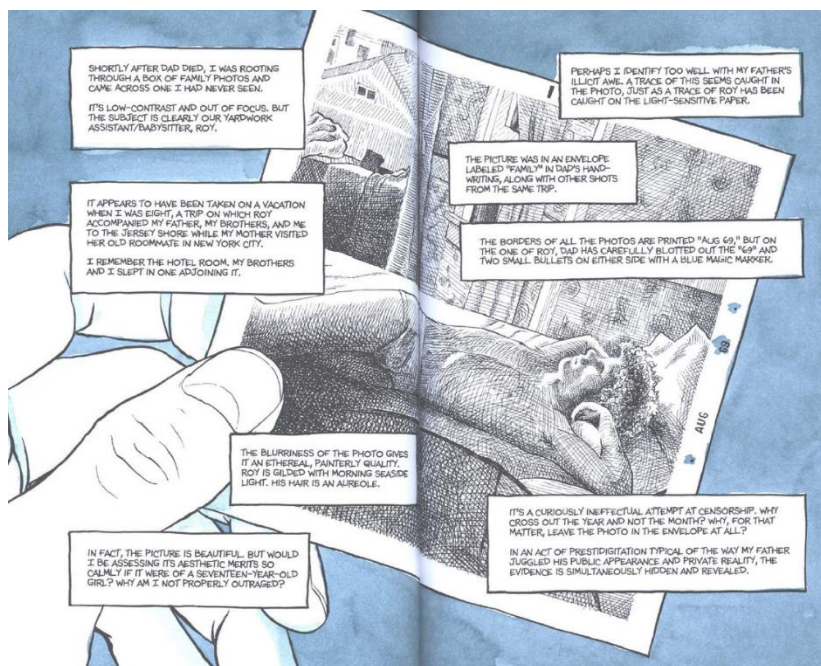
A képregényben szereplő valódi fénykép vagy akár önmagában a fénykép szolgálhat bizonyítékként, lehet bizonyító erejű, de a rajzolt fénykép már kevésbé. Céljuk ugyan ez, azonban mégsem nyerik el a hiteles és objektív jelzőket, valószínűleg azért, mert egy újrakonstruált valóságot közvetítenek. A bechdeli szubjektív valóságban még Alison emlékei és saját maga újraértelmezése is más szintre emeli a történetet, amibe az olvasót is bevonja. Ahogyan Nancy Miller fogalmaz: „az olvasó az önéletrajzíró legszükségesebb társa”.¹⁷⁹ A fényképek részletgazdag újraalkotásával sok esetben az olvasót is szemtanúságra kényszeríti. Barthes a *punctum* fogalmával határozta meg ezt a jelenséget, melynek során a fénykép érzéki hatást vált ki a nézőből, amely olyan minőséget, réteget ad a fényképnek, melyhez kapcsolódhat az olvasó.¹⁸⁰ Bechdel a fényképek megrajzolásával érzelmi értéket ad nekik, kifejezve személyes „punctumját”. A fényképek újraalkotásával ez akár nagyobb szerepet is játszhat története hitelesítésében, mert rajzolt fénykép esetén „az újraértelmezés gyakran meghaladja, sőt szabotálja a szolgáló ábrázolást”,¹⁸¹ amely a fényképet jellemzi; ezáltal sokkal inkább az életének saját értelmezéséhez fűződő érzelmi kötődését illusztrálja, semmint egy objektív történetet a családjáról.

A képregény minden bizonnyal egyik legérdekesebb része, az apja szeretője, Roy kétoldalas képe, ugyanakkor ez a rajzolt kép nem Roy miatt érdekes, hanem amiatt, ahogyan Bechdel kiegészíti. Az adott oldalpárra rárajzolt egy kezét, mintha valaki tartaná ezt a fényképet. (14. ábra)

¹⁷⁹ Vö „[t]he reader [...] is the autobiographer’s most necessary other.” MILLER, “*The Entangled Self*, I.m., 545.

¹⁸⁰ BARTHES, *Camera Lucida*, I.m., 96.

¹⁸¹ Charles HATFIELD, *Alternative Comics: An Emerging Literature*, University Press of Mississippi, Jackson, 2005, 116.



(14. ábra, Fun Home, 100–101.)

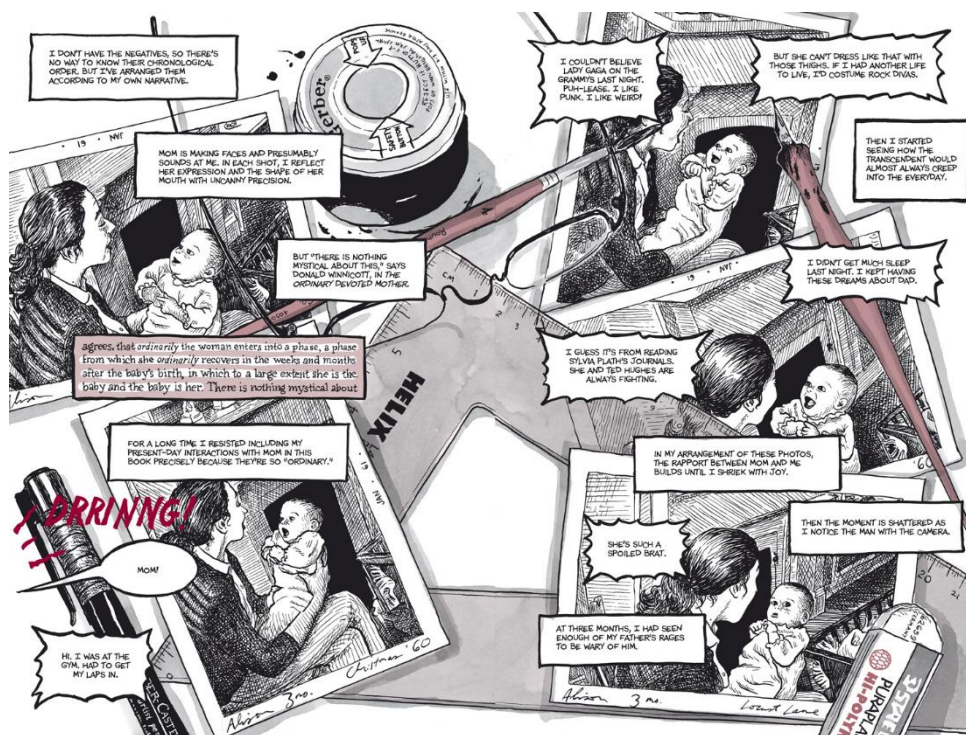
A befogadó azt feltételezheti (jogosan), hogy Alison kezei, mivel az elbeszélő „én” arról beszél, hogyan fedezte fel a fényképet, és a képregény többi részénél „kevésbé valóságú, »rajzfilmszerű« stílusban van megrajzolva”. Ezzel együtt maga az olvasó keze is lehetne, ahogy tartja a fényképet – a képregényt –, szemtanúságot (sőt, ez már több is annál) vállalva a fénykép felfedezésével. Ez a befogadási, értékelési folyamatban való részvétel valós felfogást, érzelmeket teremt. Ezt a jelentést az olvasó soha nem tudná a fényképhez társítani, ha Bechdel nem vezetné rá.

Ez a fotó nagyságából adódóan is érdekes, egy ekkora oldalpáron elhelyezve, a képregény formatermészetéből adódóan is különös hozzáállásról árulkodik. A rajzolt fénykép oldalán lévő évszámokat cenzúrázták, amivel megint a hitelesség/hiteltelenség összemosódását sugallja – elbizonytalanítva ezzel a befogadót. Mindezek azonban jól mutatják Bechdel kritikai elköteleződését a fénykép formájával, megjelenítésével és a bizonyítékok tudatos felhasználásával kapcsolatban. A fényképek újraalkotásával igyekszik aláásni a hitelesség iránti igényt, ugyanakkor korlátozza kifejezőképességüket azáltal, hogy megrajzolja őket, és rámutat alacsony bizonyító erejükre. A rajzoltsággal a hitelesség jelzőjétől fosztja meg a képeket, elveszi objektivitásukat, ficcionalizálja őket, ugyanakkor az olvasó észlelése révén hitelesíti őket.¹⁸²

182 KRISTAN, *A graphic Memoir...I.m.*

2. A fényképek mint kritikai önreflexiók – *Are You My Mother?*

Alison Bechdel *Are you my mother?* című másik grafikus memoárjáról csak röviden tesztek említést, ismét a fénykép szerepét és felhasználását vizsgálva. A képregény formáját tekintve graphic novel, és felépítésében is hasonló az előzőhöz: hét fejezetből áll. Stílusa eltér az előző képregényétől, de a fotók ebben is nagyon realiztikusak, és eltérnek a képregény rajzaitól, főleg a formai jegyek (keretezés stb.) és a bemutatásuk módja miatt. (15. ábra) Ebben a műben is szerepelnek naplórészletek, feljegyzések és egyéb vizuális tartalmak. Az itt kiválogatott rajzolt fotók nemcsak dokumentumként, hanem tükörként, (én)reflexióként is funkcionálnak: az én szerepének és megjelenítésének kritikai reflexióiként is tekinthetők, az én narratívájának összetettségét tárják fel. Ezt tanulmányozza Małgorzata Olsza a *Photography as a Mirror in Alison Bechdel's Graphic Memoir Are You My Mother?: A Comic Drama*¹⁸³ című írásában is.



(15. ábra, *Are you my mother?*, 40.)

¹⁸³ OLSZA, *Photography, I.m.*

A rajzolt képek itt nem egyszerűen az elbeszélést igazolják, hanem segítik a főszereplő-narrátor Alisont abban, hogy újra megvizsgálja családjá történetét, és az abban elfoglalt helyzetét, illetve az anyjával való kapcsolatát. A fényképek itt olyanok, mint „tükrök memóriával”.¹⁸⁴

A fényképezésnek ez az értelmezése, amely a médium erejére és a reprezentált tárgy referenciális aspektusára fókuszál, lekicsinyli a fényképezés közvetítő értékeit. Ha azonban a fényképek egy grafikus memoárban egyszerre szerepelnek reprodukciók formájában és megrajzolva, státuszuk megváltozik, mivel a valódi fénykép által implikált „bizonyító erő”¹⁸⁵ szembekerül ugyanannak az igazságnak más vizuális és verbális reprezentációival.¹⁸⁶ Marianne Hirsch például azt hangsúlyozza, hogy a fényképezett és a rajzolt kép szembeállítása feltárja „a közvetítés azon szintjeit, amelyek minden vizuális reprezentációs forma mögött ott állnak”.¹⁸⁷ Nina Ernst szerint „[a] fényképek beépítése a rajzolt univerzumba egybeolvasztja a dokumentálást és az esztétikát”, a valót pedig „a rajzolt panelek által teremtett távolsággal”.¹⁸⁸ A rajzolt fényképek a képregény vizuális nyelvezetébe olvadva lehetőséget adnak az olvasónak, hogy ezeket a képeket bizonyítékként kezeljék, tehát megkezdhesék saját nyomozásukat.

A *Fun Home* és az *Are You My Mother?* képregényekre egyaránt jellemző, hogy a rajzolt fényképeket „mintha a múltból a jelenbe emelték volna”.¹⁸⁹ A képregények dacolnak a rajzolt fényképeken látható események és a memoárban való újrakontextualizálás pillanata közötti időtávolsággal. Ezekben az esetekben a fényképezett pillanat múltja egyesül az (újra)vizsgált jelen pillanatával.¹⁹⁰ Ezekre rengeteg példát látunk, sőt mondhatjuk, hogy a rajzolt fényképek ezekben a művekben ezzel a célzattal és így jelennek meg. Amikor Alison a fényképeket tartja a kezében, ez a gesztus kétféleképpen értelmezhető: (1) vagy Alison, a szereplő, vagy (2) Alison, a narrátor nézi a fényképet „a jelen pillanatban”.¹⁹¹

¹⁸⁴ Oliver Wendell HOLMES, *The Stereoscope and the Stereograph*, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361/> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 08.]

¹⁸⁵ Ann CVETKOVICH, *Drawing the Archive in Alison Bechdel's Fun Home*, *Women's Studies Quarterly* 1–2. (2008), 114.

¹⁸⁶ OLSZA, *Photography as a Mirror, I.m.*

¹⁸⁷ Marianne HIRSCH, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard UP, 1997. 25.

¹⁸⁸ Nina ERNST, *Authenticity in Graphic Memoir: Two Nordic Examples*, *The Narrative Functions of Photographs in Comics*, Image and Narrative 2. (2015), 74.

¹⁸⁹ Lisa SALTZMAN, *Daguerreotypes: Fugitive Subjects*, Contemporary Objects, The U of Chicago Press, 2015, 85.

¹⁹⁰ OLSZA, *Photography as a Mirror, I.m.*, 41.

¹⁹¹ *Uo.*, 45.

2.1. Fénykép tükörszerepben

A grafikus memoárokban szereplő fényképek (rajzoltak és fényképezettek egyaránt) nem korlátozódhatnak az igazság/hazugság bináris oppozíciójára, mert mind az önéletrajzok, mind a fényképek „az életek mesterséges ábrázolásai.”¹⁹² Ugyanakkor a „hitelesítés” és az „esztétika” közötti merev felosztás mentén sem tárgyalhatók, mert a grafikus memoárok természetüknél fogva az „igazság és identitás változó diskurzusainak”¹⁹³ vannak elkötelezve. A fénykép tehát ezekben a művekben más szerepet tölt be, éppen ezért találom Małgorzata Olsza tanulmányát és tükörvizsgálatát rendkívül megalapozottnak. A fénykép a tükör szerepében a múlt megkérdőjelezésére szolgál, annak érdekében, hogy „az ábrázolás új és problémás tereit nyissa meg”.¹⁹⁴ Erre Alison is reflektál, amikor elmesél egy történetet a fényképek által, és nyíltan elismeri, hogy ez csak egy lehetséges olvasat a sok közül, tehát egy fénykép több jelentést is hordozhat. Alison ezzel azt az elméletet erősíti, mely szerint a rajzolt fényképeket általában narratív kontextusban értelmezik.¹⁹⁵ Az *Are You My Mother?* képregényben a fényképek nem hitelesítik vagy erősítik meg az ember ismeretét a szelfről, hanem narratív lehetőségeket indítanak el, mozgatva az én(re)prezentáció folyamatát. Ebben megkérdőjeleződik a fénykép mitikus státusza mint hiteles médiumé,¹⁹⁶ és a narratíva fel van függesztve a valódiság és a megkonstruáltság között. Bechdel mindkét alkotásában fényképeket használ a való világra való referálásként, amire később „az én narratíváját”¹⁹⁷ építi. Ezzel a gyakorlattal Alison a fényképészeti paradoxont kommentálja, nevezetesen azt a tényt, hogy a fényképek egyesítik a „pontosság érzését” és a „hajlamot a téves ábrázolásra”, amelyre inkább „az igazság kontra hazugság, nem pedig a tény kontra fikció szemszögéből” szokás tekinteni.¹⁹⁸

A fényképezés rávilágít a kettősségre: a „kétszeresen leírható” rajzolt fényképek egyszerre olvashatók az ábrázolt (mint tény) és a rajzolt személyes nyomának (mint a tény mint fikció) szintjén.¹⁹⁹ Egyszerre bizonyítanak tehát és közvetítenek: a fényképet valójában mindkettőnek – tény és fikció – kell tekinteni, főleg egy képregényben, különösen egy fotóképregényben.

¹⁹² Timothy DOW ADAMS, *Light Writing and Life Writing: Photography in Autobiography*, The U of North Carolina Press, 2000. 5.

¹⁹³ GILLIAN. *Autographics*, I.m., 966.

¹⁹⁴ *Uo.*, 976.

¹⁹⁵ Nancy PEDRI, *Cartooning Ex-Posing Photography in Graphic Memoir*, *Literature and Aesthetics* 2. (2012), 265.

¹⁹⁶ Elisabeth EL REFAIE, *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*, The UP of Mississippi, 2012. 138.

¹⁹⁷ Paul Jones EAKIN, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton UP, 1985. 6.

¹⁹⁸ DOW ADAMS, *Light Writing and Life Writing*, I.m., 3.

¹⁹⁹ Thierry GROENSTEEN, *The System of Comics*, The University Press of Mississippi, 2007, 125.

Bechdel a grafikus memoárban szereplő énjét terjeszti ki és kérdőjelezi meg, más karaktereket is megformálva. Alison saját énjének ez a fajta feltárása a fokalizáció szempontjából is érdekes lehet, ahogy egy fénykép kapcsán bemutatja múltbeli énjét, majd elemzi a mostani énjével szembesítve/tükröztetve. Bármilyen eltérőek is ezek az ének az *Are You My Mother?* című műben, a fotózás mindkét felhasználási módja a fényképek mint tükrök reflektív nézetére mutat.²⁰⁰

3. *A The Photographer of Mauthausen*

A fényképek képregényben történő felhasználása egyre inkább bizonyos műfajokhoz vagy témakörökhöz köthető, például az önéletrajzi, történelmi és ismeretterjesztő tematikájú képregényekhez. A következőkben a rajzolt fényképek megjelenésére szeretnék bemutatni egy újabb példát, mely műfaját tekintve a fiktív történelmi, holokauszt-történetek közé tartozik. Salva Rubio és Pedro J. Colombo graphic novele a frankofón hagyományhoz köthető, ha a stílusát nézzük, de sokkal inkább spanyol, ha a történetet. A *The Photographer of Mauthausen*²⁰¹ 2017-ben jelent meg először francia nyelven, a Le Lombard kiadónál, a történetből később 2018-ban film is készült. A képregényben Bechdel művéhez hasonlóan a rajzolt fotók megint elkülönülnek a többi képtől színükben és stílusukban, itt viszont nem utalnak ezek a képek másik korra, sokkal inkább bizonyítékként – archívumként – szolgálnak. A következőkben azt vizsgálom, hogy ebben a történelmi fikcióban hogyan jelennek meg a fényképek, és milyen szerepük van, miben más ez az előző művekhez képest.

A képregény a spanyol kommunista és sajtófotós, Francisco Boix életét beszéli el, aki a második világháború elején Franciaországba menekült. Ott azonban a franciák átadták a náciknak, akik a hírhedt mauthauseni koncentrációs táborba küldték, ahol több ezer spanyol és más fogoly között vészelt át a háborút. Boix a táborban egy SS-tiszt bizalmasa lett, aki „művészi” fotókkal dokumentálta a fogolyhalálokat. A képregény szerint Boix néhány társa segítségével kicsempészte a táborból a negatívokat, melyekkel esélye lett bizonyítani a náci háborús bűnöket.

A képregény címdalán már szerepel egy rajzolt képsor a főszereplőről: Francisco Boix rabruhában látható több szögből, kezében a jellegzetes azonosítószámot mutatja fel a nevével. A kép hámosztatú, nincs ferdén elhelyezve, ez az egyetlen ilyen kép a képregényben.

²⁰⁰ OLSZA, *Photography as a Mirror, I.m.*, 44.

²⁰¹ Jelen dolgozathoz Salva Rubio – Pedro J. Colombo, *The Photographer of Mauthausen* című képregényének első kiadásának oldalszámaira hivatkozom zárójelben. (Le Lombard, Belgium, 2017.)

Hasonlóan megjelenik a történet főszereplőjéről egy valódi fénykép Spiegelman Mausában is, igaz, ott a történet vége felé látható,²⁰² megdöntve, mellyel szándéka, hogy hitelesítse a történetet. (16. ábra)



(16. ábra, *A teljes Maus*, 294.)

A *The Photographer of Mauthausen* kötetben azonban már az elején láthatjuk Boix-t, a történet szereplőjét, ami egyrészt az azonosítás miatt szükséges, másrészt itt nem áll fenn rokoni kapcsolat alkotó és szereplő között, mint a *Maus*ban, Boix esetében két alkotó adaptálta az életét, nem ismerték egymást, nincs akkora érzelmi súlya az alkotókra nézve. Azzal, hogy a történet elején helyezik el ezt a képet, egyfajta távolságot tartanak, illetve még inkább a hitelesítés felé tendál, hogy az olvasó már az elején tisztában legyen azzal, hogy megtörtént események alapján készült a történet.

²⁰² Art SPIEGELMAN, *A teljes Maus*, Ulpius-Ház Könyvkiadó, Budapest, 2005, 294.



(17. ábra, *The Photographer of Mauthausen*, 22.)

A képregényben több típusú rajzolt fénykép is szerepel: portrék, családi fényképek, ahogyan ezeket fel is sorolja (17. ábra), és fotók a halottakról, a látogatókról, a foglyokról, valamint szintén róluk negatívok is. Francisco feladata kezdetben az volt, hogy a képeket csoportokba rendezze: rabokról készült portrék, melyek alapján azonosítani lehet őket, az SS-tisztek portréi, amiket szeretőjüknek küldtek, és a családi képeket is elő kellett hívnia, ha arra kérték. Voltak ezen kívül propaganda fotók is, melyeknek szerepük az volt, hogy bizonyítsák, a rabok jó helyen vannak (23), jó körülmények között.

Azonban Francisco a történet előrehaladtával egy SS-tiszt bizalmasa lesz, aki „művészi” módon örökítette meg a halott rabokat (26–27), a zord körülményeket. A fotókat sokszor látjuk egymásra halmozva – szintén Bechdel művéhez hasonlóan –, a főszereplő keze itt is látható,

ahogy a képekre tenyerel, ezzel az olvasót is bevonva szemtanúként, mintha mi tenyerelnénk rá. (18. ábra) Egy másik oldalon viszont, ahol szintén rengeteg rajzolt fényképet látunk egymásra halmozva (58–59), az olvasó Francesco gondterhelt arcával szembesül, ahogyan lesújtva néz a szörnyűségekre. Ezzel már nem az olvasót vonja be az eseményekbe, sokkal inkább újra saját maga válik a történet főszereplőjévé, és mi csak kívülről láthatjuk. Ez egyfajta gesztus is lehet, hogy az olvasónak nem kell már ezeket a borzalmakat átélnie, illetve nem is lehet már szemtanúságot sem vállalni, hiszen ahogyan a propagandaképek és a per is mutatja majd, az igazságot nagyon nehéz bizonyítani.



(18. ábra, *The Photographer of Mauthausen*, 27.)

A fotók kapcsán a főszereplő két dolgot állapít meg, egyrészt öngyilkosságnak vannak feltüntetve az esetek, a képek is ezt mutatják, másrészt ezek a fotók túl tökéletesek, a beállítás, a fényelés, a kontraszt, nem pusztán dokumentumfotók, hanem valaki művészi szintre akarja emelni a képeket – ez volt Ricken tiszt mániája. Ugyanakkor a „művészi érték” mellett bizonyítékok is arról, hogy mi történt a táborban. Habár a fotók csak a halált mutatják, a tetteseket nem. Több képkockán is látható Ricken tiszt, ahogy fényképez (35–36), és Francisco,

ahogy a beállításokat végzi, de láthatjuk a fotók előhívásának menetét is a sötétszobában (39), ezzel az alkotói és a technikai folyamatokba is bepillantást nyerhetünk.

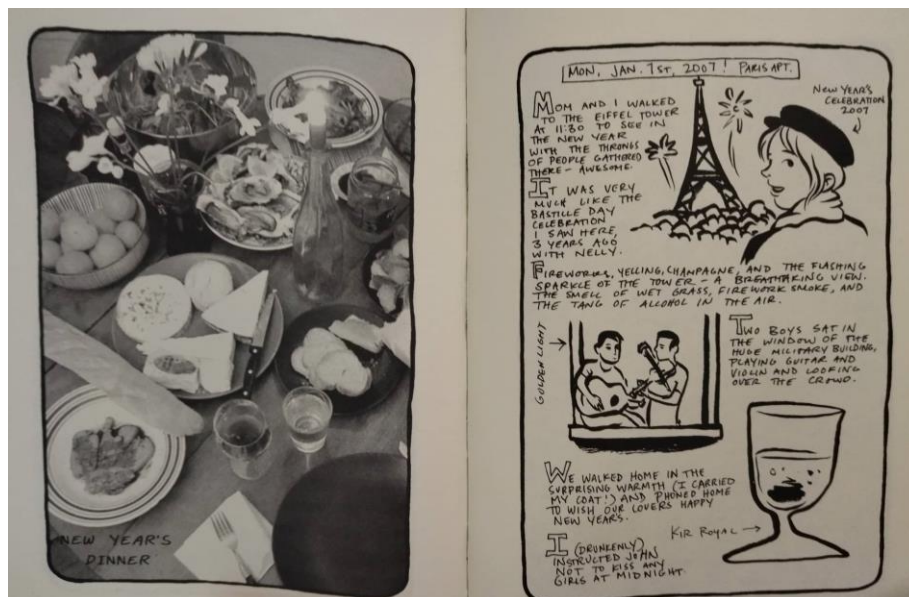
A rajzolt fotók eltérnek a képregény többi rajzától, sokkal realiztikusabbak, és inkább szürkés, barnás árnyalatúak. Közöttük sok a beállított kép, nem a képregény panelrendszeréhez, oldalszerkezetéhez igazodnak, hanem elszórva helyezkednek el, ferdén, ahogy a *Maus*-ban lévő portrénál, látszik a fehér háttér is, ahogy a fotó kilép a keretből, kilép a kontextusból. Ezzel a gesztussal kiemeli és kimerevíti ezeket a képeket a képregényből, nincs mögöttük más, csak egy homogén háttér, nem illeszkednek teljesen a képregénybe. A képregényben szerepel még két teljes oldal kizárólag rajzolt fényképekkel (83–84), ezek a felszabadításról készültek, majd ezt követően újabb fotók egymásra halmozva a felszabadított rabokról. Ezekben már újra a főszereplő vette át a fotós szerepét. Ez a szétszórt elrendezés utal – a kiléptetéssel – az időbeli távolságra, és a fényképre mint közvetítőre egyaránt, de a töredezettségre is, ahogyan próbál elmesélni egy történetet, ami széthullik, és soha nem lesz teljes. A fényképekre reflektálva Francisco a következőket mondja: „Fotósként természetesen meg tudjuk örökíteni a valóságot, de soha nem tudjuk átadni másoknak az atmoszférát, a szagokat, a napfényt... vagy esetünkben azokat a megpróbáltatásokat, amelyeken keresztülmentünk. [...] Mert nincsenek szavak, nincsenek képek, amelyek megértethetnének az emberekkel valamit, amit nem éltek át.” (105) A fotók a képregényben abból a szempontból is érdekesek, ahogyan a folyamatot láttatják a keletkezéstől az utóéletig az időbeli távolságokkal összefűzve és azokra reflektálva. Látjuk a halált, amit a főszereplő is lát, majd ez a halál megjelenik a rajzolt fényképeken és a legvégén a tárgyaláson (nürnbergi per), amelyben tanúskodik ő is, és ahol kivetítik a fényképeket (97–98, 100). Más-más megvilágításban tűnnek fel ezek a fotók, más-más céllal, és más hordozón.

4. Fényképidézet

A fénykép felhasználásának egy másik módszere az idézés, ez egy-egy fényképet emel be a műbe – amely lehet akár rajzolt, akár tényleges fénykép is. Az utóbbira meglehetősen sok példát találni, mint amilyen Art Spiegelman *Maus* című alkotása. A *Maus* egy igazán érdekes formája a vizuális dokumentáció és emlékezetrepresentáció kettősének, ugyanakkor itt a műegésszel nem, csak a képregényben szereplő fotóval foglalkozom, mely hidat képez múlt és jelen, valóság és emlékezet, szóbeli hagyomány által narrált történetek között. A képregényben szereplő fénykép Vladeket ábrázolja, akiről az auschwitzi felszabadítás után készült egy fénykép, még rabruhában, egy kissé mesterkélt fotóhelyen, ahol mementóként, szuvenírként készítettek ajándékfotót. (16. ábra)

Ennek a képnek a sajátos módon történő beépítése lehetővé tette Spiegelman számára, hogy a „helyes” módon ábrázolja apja történetét. Amikor Spiegelman beépítette ezt a fényképet a sorozat végén, lehetővé tette olvasóinak, hogy azonosítsák, ki az a tényleges, élő személy, aki átélte mindezt. Spiegelman még azt is mondja az oldal utolsó paneljén: „Szükségem van arra a képre a könyvemben!” Hitelesítés, igazolás, emlékezet, kegyhely, sok minden eszünkbe juthat erről a fényképről ebben a képregényben. Az oldalt, de magát a képregényt is megbontja ferde elhelyezésével. Ezt még inkább hangsúlyozza a mögötte lévő fekete háttér, melybe illeszkednie kellene, de az alkotó szándékának megfelelően ez nem történik meg. A történet így szól is Vladekről, és nem is, amit ezzel a fényképpel igazol.

Egy másik, hasonló tematikájú képregényben, a *Mendel's Daughter*ben is megjelennek fényképek, melyek a családtörténet hitelesítő darabjaiként szolgálnak. A szerző Martin Lemelman videóra vette édesanyját, Gustát, aki az 1930-as évek Lengyelországában töltött gyermekkoráról és a náci üldözés elől való megszökéséről beszélt. Nem egy hagyományos képregényről van szó, egy megrázó vallomás átírata ez a mű, fényképekkel, dokumentumokkal gazdagítva.



(19. ábra, *French Milk*, 60–61.)

Az előző két képregény két hasonló életrajzi történetet és elbeszélésmódot mutat be, amiben az oral history valaki más nézőpontján keresztül elevenedik meg. Ez gyakori példája a fényképidézeteknek, a másik gyakori eljárás pedig szintén a dokumentálás egy módja, de sokkal inkább naplószerű, és a szerző egyben a történetek főszereplője is. Lucy Knisley *French Milk* című képregénye is egyfajta beszámoló, itt a fénykép nem dolgozik szoros együttműködésben a képregénnyel: rajzolt és fényképezett képkockák váltják egymást, de a fényképek nem

vesznek részt a történet elbeszélésben, csupán színesítik azt. (19. ábra) Ahogy Kinsley egy interjúban megjegyezte: mindig fellapozza a könyvek hátulját, keresve a szerzők portréját, hogy ezáltal kapcsolódjon, ahogy a képregényben is a befogadóval való kapcsolatát erősíti a fotókkal és szelfikkel. Számára ez egy belső motiváció, hogy az ábrázolás vagy leírás mellett egy valódi fényképet is láttasson – így a megosztott tapasztalatokat erősíti, azokat a helyszíneket láttatja, ahol más is járhatott, amivel kapcsolatban másnak is lehetnek tapasztalatai – a kollektív élményt erősítve. Képregénye a franciaországi útját meséli el, melyet fotókkal gazdagít és hitelesít. A hitelesség is többféleképp kérdőjeleződik meg a grafikus beszámolóiban. Számos képregénykritikus állítja szembe a kétféle képet: a fénykép szükségszerű „kapcsolatát az objektív realitással” és a rajz „kapcsolatát az alkotó szubjektivitásával”. A fényképek nemcsak bizonyítékként, jegyzetként vagy az idő múlásának jelzőjeként funkcionálnak, hanem kommentárként vagy az én (és ábrázolásainak) kritikai vizsgálataként is. Az ezekben az ön-narratívákban (személyes narratívákban) reprodukált fényképek gyakran bírnak narratív, történetalapú (nem pedig hivatkozott, valóságalapú) funkcióval, amely elhomályosítja a dokumentarizmust és az esztétikát elválasztó határokat.

5. Fotórealisztikus képregények

A fényképek megjelenésének a képregényben számos módja létezik, az előzőekben a rajzolt fényképek szerepével foglalkoztam, itt a fényképeknek egy másik aspektusát, beolvadását vizsgálom: a fotórealisztikus képregényeket. A fotórealisztikus (*photo-realist*) ábrázolás (nem összetévesztendő a képzőművészeti fotórealizmus (*Photorealism*) kifejezéssel) a képregényeket illetően elsősorban stílust²⁰³ jelöl, és csak kevés olyan művet találunk, mely a fotográfia bevonódását ily módon érzékeltetné, azaz fontos számára, hogy fotóhű legyen. Az amerikai szuperhős képregényeknél számtalan példát találunk fotórealisztikus alkotásokra: Neal Adams *Zöld Lámpás*, *Zöld íjász* vagy Alex Ross *Kingdom Come* (1996) vagy *Marvels* (1994) művei, de Mike Carey és John Bolton *The Furies* című graphic novelje vagy Shane Riches-től a *Ha.i.ley* című mű is ide tartozik, illetve a stílusában egészen különleges Shaun Tan *The Arrival* (20. ábra) és Fabrice Neaud, Frédéric Boilet munkái.

²⁰³ Andrei MOLOTIU, *Cartooning* című tanulmányában azt vizsgálja, hogy a rajzolás (*cartooning*) kifejezés csak egyetlen stílust jelöl-e a képregényes képkalkotásban, vagy a terület egészét írja le. *Comics Studies: A Guidebook*, I.m., 153.



(20. ábra, *The Arrival*, 30.)

Scott McCloud ismeretterjesztő képregényeiben is kitér a fotórealisztikus ábrázolásmódra, ugyanakkor kijelenti, hogy ő nem ezeket a műveket részesíti előnyben, ahogy sokan mások sem: egy kép, amely „túlsordul a jelentőségtől, megtisztítva minden olyan elemtől, amely nem járul hozzá szemiotikai küldetéséhez”.²⁰⁴ McCloud szerint a rajz az „ikonikus absztrakció” formája, úgy látja, mint „az egyszerűsítés révén történő felerősítés egy formáját”, amelyben a (másodlagos) információ vagy zaj eltávolítása lehetővé teszi, hogy a kép lényegi jelentése átragyogjon: „amikor egy képet rajzolás útján absztrahálunk, nem hagyunk ki részleteket, sokkal inkább konkrét részletekre koncentrálnak. Ha egy képet a lényegi »jelentésére« csupaszítunk le, egy művész úgy tudja felerősíteni a jelentését, ahogy a realista ábrázolás nem képes.”²⁰⁵

A befogadó mindenesetre képes a fotórealisztikus műveket is olvasni, ez nem is kérdés, nem akadályozza „az egyszerűsítés révén történő felerősítés” („*amplification through simplification*”), ugyanakkor ahogy McCloud is fogalmazott, a kép esszenciája vész el, túltelítetté válik. Vizuálisan, az akciók ábrázolása terén kielégítő lehet egy-egy ilyen mű, de mivel a képregényben a szöveg is vizuális elemként kezelendő, az túlságosan eltér ettől a vizualitástól, és nem képes összhangot teremteni szó és kép között. Andrei Molotiu *Cartooning* tanulmányában ezzel kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy a „fotórealista képek, amelyek nem

²⁰⁴ Scott McCloud, *Understanding Comics, I.m.*, 30

²⁰⁵ *Uo.*, 32

tudnak könnyen befogadni konvencionális szimbólumokat, pusztán vizuális élménnyé redukálódnak. Következésképpen nehezebben hidalják át a szó és a kép közötti szakadékot, és a szóbuborékok gyakran egymásra helyezve jelennek meg anélkül, hogy szerves kapcsolat alakulna ki a képpel. Mivel a képregényírás túlmutat az egyszerű vizuális mimézisen, a vizuális élményt olyan elemek felidézésével egészítheti ki, amelyek csak a látáson kívüli érzékszervekkel – vagy a képzelet útján – érzékelhetők.”²⁰⁶ Továbbá a rajzolt stílus egyik fontos aspektusa, hogy képes beépíteni konvencionális grafikus szimbólumokat, amivel olyan információt közvetít, amely kiemeli vagy túlmutat azon, ami a diegézisben (elbeszélésben) vizuálisan észlelhető, mint a pszichológiai vagy érzelmi állapotok (például egy új ötletet képviselő villanykörte vagy félelemre, szorongásra utaló izzadsággöngyök), hangok, szagok (hullámos „bűdös vonalak”), fizikai hatások (például csillagok ott, ahol az ütés az állkapcsot éri) és így tovább. Az ilyen jeleket az *emanata*²⁰⁷ néven emlegetik. Az *emanata* elsősorban a vizuális diegézist jelölő ikonikus jelekhez hozzáadott szimbolikus jelekként funkcionál. Más ilyen szimbolikus jelek, amelyeket esetenként szintén *emanata*ként kategorizálnak, például a mozgásvonalak – olyan grafikus jelek, amelyek jelezhetik egy tárgy vagy alak lendületét vagy mozgása útját.²⁰⁸ A két stílus közötti különbség az időbeliség kezelésében is tetten érhető. A fényképhez való közelítése miatt egy fotórealisztikus panel egy pillanatképhez hasonlítható – vagyis a másodperc töredékének reprezentációjához, amelyben a fénykép készült. Nem képes hosszabb időtartamot sugallni; ezért azok a fotórealisztikus panelek, amelyekben különösen hosszú szóbuborékok vannak, ami a megszólalás terjedelmes időtartamát sejteti, különösen önellentmondásosak – paradox idődimenzióval átítatva. Az ideiglenesség is „realisztikusabban” – vagy inkább meggyőzőbben – áramlik a rajzolt képregénypanelek között. Egy rajzolt kép, amely mozgást is tartalmaz, legalább a benne ábrázolt mozgások időtartamát biztosítja, elkerülve a fényképes pillanat hatását. A rajzolt panelsorozatok ezért nem rendelkeznek a fotórealisztikus staccato minőségével, amelyek ugrálnak az időben, pillanatról pillanatra. Az időbeli áramlást vagy a kontinuumot paradox módon a szekvenciális művészet jobban hangsúlyozza, míg a vizuális kontinuum felé inkább hajló képek olyan pillanatok benyomását keltik, melyek maguk szakaszosak, különállók.²⁰⁹ A fotórealisztikus alkotások

²⁰⁶ MOLOTIU, *Cartooning, I.m.*, 167.

²⁰⁷ A kifejezés Mort Walker rajzolóhoz kötődik, a *The Lexicon of Comicana* című műben jelent meg először, és az elnevezést az a tény ihlette, hogy az *emanata* általában mintha egy szereplőből vagy tárgyból sugározná ki („kisugároz” angolul „emanate”). *The Lexicon of Comicana*, iUniverse, 2000, 28–29.

²⁰⁸ MOLOTIU, *Cartooning, I.m.*, 166.

²⁰⁹ Vö. „Sequences of panels with more cartoony renderings, therefore, do not have the staccato quality of photo-realistic ones, which appear to jump, across gaps of time, from snapshot to snapshot. A temporal flow, or continuum, seems, paradoxically, better suggested by discontinuous art, while images that tend more toward the visual continuum give the impression of moments in time that are themselves discontinuous, discrete”. *Uo.*, 168.

nyilvánvalóan nem használják ki az *emanata* lehetőségeit, mivel inkább csak humoros hatást érnének el vele, és nem illeszkedne a stílusukhoz.

Az amerikai, főleg szuperhős tematikájú képregényeknél nem kétséges, hogy a fotórealisztikus stílus az akciók kiemelésére szolgál, a karakterek ábrázolását mélyíti, és ez teszi a filmekhez közelivé. A látvány lesz elsősorban fontos, az egész univerzumot, az apró részleteket akarja ezzel érzékeltetni. Alex Ross művészetének ikonikus fotórealizmusa nem engedi meg a jelek szimbolikus uralmát; amint azt a fotó-előtag is mutatja, a fényre vonatkozik, és ezért csak egyetlen érzékszervre, a látásra hat. Ugyanakkor akadnak olyan alkotások is, melyekben ez az ábrázolásmód több mint stílus, ezek jóval személyesebb hangvétellűek, naplószerű, önéletrajzi alkotások, mint Frédéric Boilet *Yukiko's Spinach* című műve, mely 2000-ben és 2001-ben folytatásokban jelent meg, és érezhető rajta a japán mangákra jellemző hagyomány is, ahol egyébként különösen nagy divatja van a fotórealisztikus műveknek.

Japánban a *ryōri manga* (*gourmet manga, cooking manga* – főzős manga) a mangák egy műfaja, melyek közről, fotórealisztikusan mutatják be az ételeket vagy az elkészítésük folyamatát, ilyen például: Ayumi Komurától a *Mixed Vegetables*, amely egy *shōjo manga*, azaz tinédzser lányok a célközönsége, vagy Tadashi Katō *The Chef* című alkotása.²¹⁰ De rengeteg erotikus tematikájú fotórealisztikus alkotás is található a japán területeken: Masakazu Katsura *Video Girl Ai* vagy Hiroyuki Utatane, Toshiya Takeda, Yo Morimoto *Seraphic Feather* című sorozatai, melyekben az egyes testrészeket emelik ki fotórealisztikusan.

Sok mangában a háttér a fotórealisztikus, például Rando Ayamine és Shin Kibayashi *Getbackers* című sorozatában, de említhetném még Toshihiko Kobayashi *Pastel* és Kouji Seo *Suzuka* című sorozatait is. A fotórealisztikus háttérképeket manapság arra is használják, hogy elvárást támasszanak az olvasóval szemben, hogy felismerje az épületet, és rájöjjön, hol játszódik a jelenet. Amikor a háttér eltűnik, vagy egy karakter hirtelen a megszokott megjelenésének eltúlzott változatává válik, a történet képei olyan módokon változnak, amelyek létfontosságúak a karakterek és a cselekmény fejlődésének megértéséhez.²¹¹ Népszerűségét az is bizonyítja, hogy már számtalan tutorial videó és könyv is készült arról, hogy hogyan lehet minél valóságosabb módon ábrázolni egy univerzumot.

²¹⁰ A mangák rövid összefoglalója a következő gyűjteményben tekinthető meg: Jason THOMPSON, *Manga: The Complete Guide*, Random House Worlds, 2012.

²¹¹ Robin E. BRENNER, *Understanding Manga and Anime*, Libraries Unlimited, 2007, 28.

5.1. Yukiko's Spinach

Frédéric Boilet *Yukiko's Spinach (L'épinard de Yukiko, 2001)* című alkotása ötvözi a japán és francia kulturális és mediális hagyományokat, ami a műfaji megnevezésben is tetten érhető: *nouvelle manga*. Az amerikai kiadás ajánlójában is így hivatkoznak rá: „The Defining Work of Nouvelle Manga”. Az alkotás a manga és bande dessinée elemein túl a francia nouvelle szót is magába foglalja, mely a filmes nouvelle vague (az 1950-es és 1960-as évek újhullámos filmjei) irányzatra is rezonál. Anélkül, hogy egy „mozgalmat” szigorú értelemben meghatároznánk, a *la nouvelle* manga egyszerre nevezett meg egy létező jelenséget, és alkotott visszamenőleg egy új egységet, például a francia és japán rajzoló és írók sokszínű csoportja között, akik 2001 őszen részt vettek a „Nouvelle Manga eseményen” Tokióban.²¹² Ez a műfaj azért is érdekes, mert gyakran használ önéletrajzi elemeket, ám formai találékonysága sok tekintetben aláássa, hogy közvetlen igényt formálhasson az önéletrajzi hitelességre.²¹³

A *Yukiko's Spinach* stílusában keveredik a filmes vizualitás, az egyes szám első személyű perspektíva és a lazább „kameramunka”,²¹⁴ amit kiegészít egy naplószerű dokumentarista forma címeikkel, dátumokkal és időpontokkal. A képregény története egyszerűen összefoglalható: egy francia mangaka (manga rajzoló) beleszeret egy japán nőbe, Yukikóba, aki ugyan viszonzza a vonzalmát, de szerelmes egy japán férfiba, Horiguchiba is, akinek viszont már van egy kapcsolata egy másik nővel. Amíg Horiguchi dönt, addig a francia alkotó és Yukiko szorosabb kapcsolatba keveredik. A képregényben többféle jegyzetet, skicceket, naplószerű részeket látunk, pillanatképek sorozatait, melyek olyan hatást keltenek, mintha az adott pillanatban készültek volna. A mű ajánlója is egy ehhez kapcsolódó felvetéssel indít: „narrátor vagy karakter? Valóság vagy fikció?” Az egész mű fotórealisztikus alkotás, mely pontosan ezekre a kettősségekre épít, és a befogadó éppen annyira részese lesz a képek beállítása miatt ennek a történetnek, mint a szereplő maga. Ezt kétféleképp éri el, egyfelől a pillanatképek felsorakoztatásával, ami azért is tűnik fényképszerűnek, mert sokszor nem fókuszált: „csak éppen ellőtték a filmet”, nem látszik benne az egész karakter, csak ahogy éppen sikerült elkészíteni a képet.

²¹² Olyan alkotók mint például Aurélia Aurita, François Schuiten, Joann Sfar, Fabrice Neaud, és a japán alkotók közül: Kan Takahama, Jirō Taniguchi és Little Fish. Christopher BUSH, *Yukiko's spinach and the nouvelle manga aesthetic = Drawing from Life: Memory and Subjectivity in Comic Art*, szerk. Jane TOLMIE, University Press of Mississippi, 2013, 116.

²¹³ *Uo.*

²¹⁴ *Uo.*, 115.



(21. ábra, *Yukiko's Spinach* 17.)

Másfelől amikor a két főszereplő szerepel rajta, akkor egy szögből rögzíti az eseményeket, és itt sem fókuszált mindig, hiszen sokszor kilógnak a látószögből. A karakter/befogadó megkülönböztetésének elbizonytalanításához az is hozzájárul, hogy sokszor látjuk a kamerát fogó kezét, ami tart még valamit, vagy egy lábat az úton, (21. ábra) vagy ahogy az egérrel kattint. Ezt a technikát már az előző fejezetekben a rajzolt fényképeknél is láthattunk, de több fotóképregény is alkalmazza, a későbbiekben erről részletesen lesz szó.

Boilet ezen művének folytatásának tekinthető Kan Takahamával közös alkotása, a *Mariko Parade*. Ez egy párbeszéd két alkotó között, akiknek különböző vizuális stílusa keveredik (Boilet fotórealisztikus és Takahama stilizált stílusa), de érdeklődésük közös: a valódi emberi kapcsolatok feltérképezése és a művészi kísérletezés.

6. Montázképregény

A fényképek felhasználásának egy következő típusa a montázképregények csoportja, amelyben a fénykép mellett több más típusú dokumentum, rajz, jegyzet, recept, illetve egyéb vizuális lenyomat keveredik intermedialisan, de akár transzmedialisan más művekkel is. Mivel

ezekben a művekben a fényképnek nem minden esetben jut kiemelt szerep, ezért ebben a fejezetben csak röviden foglalkozom velük, és Lynda Barry munkásságát emelem ki, illetve magyar vonatkozásban Róczy György montázsait.

A hetvenes, nyolcvanas évek Amerikájában egyre több független, alternatív kiadó jelent meg, és műveikkel elfoglalták méltó helyüket a képregénypiacon. Az alternatív képregények egyik központi témája az önéletrajz volt (félönéletrajz – *semi-autobiography*), és ahogy számos cím is mutatja, a médium ideálisnak bizonyult a késő huszadik századi tapasztalat töredezett és decentralizált tulajdonságainak ábrázolására.²¹⁵ Lynda Barry neve nem feltétlenül ismert a képregényolvasók között, ami azért lehetséges, mert egészen máshonnan érkezett az alternatív képregények világába. Habár munkái megjelentek underground antológiákban, Barry elsősorban egy önjelölt karikaturista: könyvei újságok és magazinok sztripjeinek kollekciója. Ez nemcsak a képregénye narratív struktúrájára nézve volt szignifikáns hatással, hanem az olvasóközönsége demográfiájára is.²¹⁶ *One! Hundred! Demons!*²¹⁷ című műve talán az egyetlen, mely kellő kritikai visszhangot is kiváltott, a következőkben ezzel foglalkozom részletesebben.

A képregényt egy 16. századi zen szerzetes száz démonról készült festménye ihlette, amelyek egy hosszú tekercsen keresztül kergetik egymást – Lynda Barry tizenhét színes matricában száll szembe élete különféle démonaival. Barry kezében a démonok az élet pillanatait jelképezik, melyek kísértenek, formálnak és veled maradnak. Karikaturistaként Barry veleszületett képessége, hogy az igazság lényegére fókuszáljon, a könyv bevezetőjében azonban Barry arra kéri az olvasót, döntse el, hogy lehet-e a fikciónak igazságértéke, és az önéletrajznak fikcionalitása; egy hibrid mű, amelyet Barry az „önéletfikciósrajz”-nak (*autobiofictionalography*) nevez.

A *One! Hundred! Demons!*-ban Barry számos tematikus és stílusjegyre támaszkodik, melyeken keresztül hatékonyan beszél a trauma által kettéosztott énjével,²¹⁸ melyet a *Traumatic Layerings of Self: Scrapbooking Personal Photographs in One Hundred Demons* című írásában Nancy Pedri részletesen boncolgat. A nem mindennapi eszközkészlet, képhasználat, amellyel Barry a képregényében dolgozik, egyfelől a rajzoltság és fényképek általi kontraszt, a valóság és fikció határait feszegeti, másfelől a képregény hagyományos elvárásaitól való elszakadás

²¹⁵ Emma TINKER, *Selfhood and Trauma in Lynda Barry's Autofictionalography = Identity and Form in Alternative Comics 1967–2007*, <https://emmatinker.oxalto.co.uk/downloads/barry.pdf> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 08.]

²¹⁶ *Uo.*

²¹⁷ Lynda BARRY, *One! Hundred! Demons!*, Sasquatch Books, Seattle, 2002.

²¹⁸ Nancy PEDRI, *Traumatic Layerings of Self: Scrapbooking Personal Photographs in One Hundred Demons*, <https://journals.openedition.org/polysemes/3460> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 08.]

felszabadítja Barryt, és egy biztonságos környezet ad, ahol elmesélheti a traumáit.²¹⁹ Ebben segítenek a scrapbook (kreatív emlékkönyves) fényképek²²⁰ (és egyéb scrapbooking technikák), melyeket a képregény tartalmaz. Ezzel a narratív stratégiával és scrapbooking technikával emeli ki fotóit a traumatikus környezetből, és próbálja megérteni és feldolgozni a történeteket.²²¹ A képregényben Barry a személyes fényképeket papírral, tintával, bélyegzőkkel, szalagokkal, csillámokkal, dekoratív elemekkel és egyéb hétköznapi anyagokkal fedi be; festéssel, vágással, tépéssel, üvegezéssel, színezéssel vagy más módon formálja őket; és a scrapbookba helyezett személyes fényképeket kompozíciókká állítja össze, amelyek más anyagokat is tartalmaznak, így grafikus emlékirata inkább egy emlékkönyvre emlékeztet, „az emlékezés anyagi megnyilvánulásaira”.²²²



(22. ábra, *One! Hundred! Demons!*, 102.)

Barry esetében maga a technika lesz montázsszerű, amellyel dolgozik; a fényképek, csonka narratívák, töredékek az alkotónak és az olvasónak egyaránt lehetőséget biztosítanak az egyéni olvasatra és egyfajta önismereti gyakorlatra. (22. ábra) A fényképek itt egyfelől a múltat reprezentálják, a traumatizált ént, ugyanakkor a narratívába való ágyazottság kapcsán, és az eljárással, hogy más környezetbe helyezik ezeket a fényképeket, az öngyógyítás részeivé válnak – egy új ént jelölnek ki.²²³

Barry művében a textúrák és narratívák keveredése egy egyéni formával vonultatja fel a montázstechnika jellemzőit. Magyarországon is van néhány alkotó, akik kísérleteznek a technikákkal, formákkal, például a *Mozgó Világban* és a *Magyar Műhelyben*. Róczei György műveit emelném ki, aki ha nem is olyan mértékben alkalmazza a scrapbooking technikát, mint

²¹⁹ PEDRI, *Traumatic Layerings of Self, I.m.*

²²⁰ A scrapbook személyes vagy családi történetének vizuális formában való elmesélése, amit magyarul talán emlékkönyvnek is nevezhetnénk

²²¹ PEDRI, *Traumatic Layerings of Self, I.m.*

²²² Susan TUCKER – Katherine OTT – Patricia BUCKLER, *The Scrapbook in American Life*, Temple UP, Philadelphia, 2006., 3; PEDRI, *Traumatic Layerings of Self, I.m.*

²²³ PEDRI, *Traumatic Layerings of Self, I.m.*

Barry, de határozottan játszik a textúrákkal mind verbális, mind vizuális szinten. Rőczei György²²⁴ *Epimétheusz Balkánol*²²⁵ című képregényében ugyan sokkal homogénebb módon történik szöveg és vizualitás összehangolása, ez a fekete-fehérségből is ered, mégis, ha alaposan megvizsgáljuk, észrevehetők azok az apró részletek, melyekkel rétegezi a művet: legyen szó a nyelvek (magyar és orosz) keveredéséről vagy a nyomtatott, rajzolt és egyéb intenzív feliratokról, az oldal felépítéséről, illetve a vizuális tartalmak közötti átjárhatóságról.

Ezek ugyan kuszaságot eredményeznek első ránézésre, de a szövegezés szépen vezeti a befogadás sorrendiségét. Ez a montázstechnika remekül kiszolgálta a témát, ami a balkán volt, és szépen felvonultatta azt a sokféleséget, amelyet ez a szó konnotál.

7. A fényképek csoportosítása a képregényben – összegzés

Az eddigiekben megpróbáltam átfogó képet adni arról, hogyan lehet csoportosítani a fényképeket a képregényben, és először a rajzolt fényképek megjelenésével foglalkoztam. Itt főként két alkotás kapott nagyobb szerepet: a *Fun Home* és *The Photographer of Mauthausen*. Ezt követően röviden a fényképidézet szűkebb kategóriájával foglalkoztam, mely a leggyakoribb módja a valódi fényképek megjelenítésének a képregényben. Ezekre rengeteg példát találunk. Főként a hitelesítés a céljuk, bemutatják azokat a helyeket, embereket, akiről szó van. Mivel ezzel bőséges szakirodalom foglalkozik, így nem térek ki részletesen ezekre az alkotásokra, csak néhányat említek.

A következő két lehetséges csoport a fénykép felhasználásának egy meglehetősen alternatív módja: a fotórealisztikus alkotások és a montázsképregények. Az előbbi egy nagyon speciális fajtája a képregény médiumának, és a realitáshoz való közelséget hangsúlyozza a fényképszerű rajzstílus által. Az utóbbi kategória, a montázs vagy emlékkönyv pedig már valamivel közelebb áll a fotóképregények felépítéséhez, hiszen ebben is a rétegződés, az egymásra hatás játssza a főszerepet, ám nem törvényszerűen tartalmaz valódi fényképet.

²²⁴ Tanár, képzőművész, szerkesztő, *A sámán útján* című képregénye 1995-ben jelent meg, mellette a Magyar Műhelyben jelennek meg kollázsai.

²²⁵ RŐCZEI György, *Epimétheusz Balkánol*, 2. (2017), 62–67.

5. fejezet: Fotó és irodalom

A fotóképregény tárgyalásakor elkerülhetetlennek tartom bemutatni a fénykép kapcsolatát más médiumokkal, kutatva azokat az összefüggéseket, hasonlóságokat melyek szintúgy felfedezhetők, mint a képregénnyel való kapcsolata esetében. A fénykép és irodalom kapcsolatában a verbális és vizuális jelleg összeolvadása az, ami különösképpen hasonlít a fotóképregényre, míg előbbiben a verbalitás eszköztárával, a szöveg szintjén valósul meg mindez, addig az utóbbinál egy teljes eszközarzenált vonultat fel a láttatás, érzékelés és emlékezet megelevenítésére. Habár a disszertáció kutatási témájához nem kapcsolódik szervesen fénykép és irodalom vizsgálata, az esettanulmányok előtt mégis úgy gondoltam, érdemes egy fejezetet szentelni e témának, hiszen a későbbiekben ugyan érintőlegesen, de számos ponton fedezhető fel párhuzam fénykép és irodalom, illetve fénykép és képregény között.

Fotográfia és irodalom kapcsolata már az új vizuális médium megjelenésétől kezdve szoros, a már a 20. század első harmadától gyakori jelenséggé válik. A fénykép tényleges hatása a prózai művek poétikájára és narrációs eljárásaira az 1970-es évektől számottevő.²²⁶ Ugyanakkor ez az az időszak, amikor Susan Sontag és Roland Barthes „fotóelméleti” könyvei is megjelennek,²²⁷ melyek iskolapéldái annak, hogy nem „szakmabeliek” – az esszencialista alapkonceptiót megőrizve – egészen új nyelven szólalnak meg a fotográfiáról.²²⁸ Lénárt Tamás fogalmazza meg, hogy „a fotográfia éppannyira kép, mint amennyire »anti-kép«: gyakran olyanként tűnik fel, ami módosítja, felforgatja, veszélyezteti a(z) ilyenkor rendszerint hagyományos értelemben vett, nem-technikai, sőt, alkotó- és emberközpontú) képszerűség diskurzusát”.²²⁹ Ez szorosan összekapcsolódik a „fotóelmélet” karrierútjával is, amikor megszűnt „csak egy technikai, kvázi-művészeti eljárás önreflexiója lenni, és más, érezhetően és hangsúlyosan »külső«, a fényképezés gyakorlatán jócskán túlmutató teoretikus érdekeltségek felől figyeltek fel a fényképek jelentőségére.”²³⁰

²²⁶ A Helikon folyóirat *Fénykép és irodalom* című tematikus száma, szerk. VISY Beatrix, Helikon 4. (2017), 461.

²²⁷ Mellettük Pierre Bourdieu 1964-ben szerkesztett kötetét is érdemes hangsúlyozni „a fénykép társadalmi használatáról”. *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965. című kötet egyik fejezete magyarul is olvasható: Pierre BOURDIEU, *A fénykép társadalmi definíciója = A sokarcú kép: Válogatott tanulmányok*, szerk. HORÁNYI Özséb, Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982, 226–242.

²²⁸ LÉNÁRT Tamás, *Rögzítés és önkioldás, Fotografikus effektusok és fényképezés az irodalomban*, Kijárat, Budapest, 2013. 13.

²²⁹ *Uo.*, 12.

²³⁰ *Uo.*, 12–13.

A *Photography Theory*²³¹ című kötet egy nagyobb párbeszéd harmincnegyzolc szerzővel, akiknek ebben a műben a fotóelmélet előre feltett alapkérdéseiről szóló véleménye olvasható. Egyfelől azokat az elsősorban régi, megdönthetetlennek tűnő koncepciók által szabott határokat feszegeti, melyekben – Solomon-Godeau szerint²³² – az esztétikai és az ezzel kapcsolatban álló filozófiai megközelítések dominálnak – háttérbe szorítva egyrészt a fotográfia nem művészi használatának a kérdéseit, másrészt a szociológiai, politikai, pszichológiai szempontú megközelítéseket.²³³

Mindezekhez Baetens a fotóról való diskurzus – interdiszciplináris megközelítésében – egy újfajta írói monodiszciplinitás szerepét szorgalmazza a tanulmányában. Az új írói megközelítést Baetens négy anti-kategóriával írja körül. Az első a technofetizmus elutasítása, „melynek köszönhetően a fotóról való gondolkodás kiszabadult a korábbi, szűken technicista szemlélet béklyóiból, és bekerült a kultúrtörténet és kultúrakritika szélesebb horizontú diskurzusaiba.”²³⁴

A második az esszencializmus elutasítása: a fotográfia kilépett a szűken értelmezett térbeliség kereteiből, és magához vonzotta az időbeliség aspektusait: „először mint olyan kép, mely az időben helyezkedik el, majd mint olyan kép, mely történetet mesél, végül mint valami, ami képes a fikcióra.”²³⁵ A harmadik a korábbi formalista szemlélet tagadása: a fotó jelentése nem az ábrázolt tárgy és annak formai megjelenése köré szerveződik, hanem a néző teremti meg a jelentést, aki a saját történetét, emlékeit, fantáziáját vetíti a képbe. Végül a negyedik kategória, mely az új diskurzus egyik hozama, a szakítás a nyelvközpontú megközelítéssel. „Az új, posztmodern szemlélet többé már nem hisz benne, hogy a nyelvi eszközök képesek áthidalni a jel és a jelölt közötti szakadékot.” A Baetens által vázolt „nyereségeknek” vannak veszélyei is, (ezek ismertetésére itt nincs keret), de ő a jövő útját az interdiszciplinaritás határainak kitérítésében jelöli meg.²³⁶

1. Kép és szöveg határátlépései – ekphraszisz és metalepszis

Fénykép és irodalom viszonyát, inter-, transz- és multimediális együttműködését már többféleképp vizsgálták, mindez megkerülhetetlenné teszi a kép (vizuális műalkotások)

²³¹ *Photography Theory*. Routledge, szerk. James ELKINS, New York – London, 2007.

²³² Abigail SOLOMON-GODEAU, *Ontology, Essences, and Photography's Aesthetics: Wringing the Goose's Neck One More Time = Photography Theory*, I.m., 256–269.

²³³ SZILÁGYI Sándor, *Photography Theory, Kortárs kritikai megközelítések*, Alföld 12. (2013), 95.

²³⁴ *Uo.*, 97.

²³⁵ *Uo.*

²³⁶ Jan BAETENS, *Conceptual limitations of our reflection on photography. The question of „interdisciplinarity” = Photography Theory*, 53–73.

szövegbe írodásának lehetőségeinek és esélyeinek az esztétikai kérdését: az ekphraszisz elméletét.²³⁷ A fénykép jelentése az irodalmi művekben eltérő lehet, Barthes-hoz kapcsolódva „a fotó szükségszerűen valóságos dologra utal, és letagadhatatlan, hogy »*a dolog ott volt*. Benne a valóság és a múlt együtt van jelen«.²³⁸ A fotók leírása – a befogadó miatt – metalepsziseket, kép és szöveg közti határsértéseket, -átlépéseket eredményez; a narratív szintek feszültségéből adódóan különféle terek és idősíkok sűrűlódását hozza létre. Az „emlékezet, az identitáskeresés, a múltrekonstrukció ábrázolása érdekében is, a fényképek szerepeltetése összefüggésbe hozható az elbeszélés linearitásának felszámolásával, a különböző idősíkokat, történetzsalakat, elbeszélői szövegeket ütköztető, a korszakra jellemző mozaikos elbeszélésmóddal.”²³⁹ A linearitás felszámolása azonban nem a „más-idejűséget” érvényesíti, sokkal inkább a „más-terűséget” (Foucault heterotópia fogalmával is összefüggésbe vonható), ami köszönhető annak is, hogy noha „elbeszélő művek esetén a narráció megtorpan a leírás idejére, de ennek ellenére (általában) nem lép ki az elbeszélés idejéből, idősíkjából, sokszor éppen a képet szemlélő, leíró jelenléte miatt sem.”²⁴⁰ Másfelől a fénykép nemcsak bizonyító erejű, nemcsak egy elbeszélői forma, technikai megvalósulás, (emlék)-előhívás,²⁴¹ hanem magának a fényképezés történetének is egy lenyomata. A kérdés, „hogyan és milyen jelentésekkel bontakozik ki egy médiumközi tér kettejük kölcsönhatásából.”²⁴²

Az irodalomban szereplő képek, fényképek általában kétféleképp jelennek meg, az egyik a már említett ekphraszisz (képleírás); a másik pedig a konkrét képek megjelentetése. E megközelítés szerint a fényképet felhasználó alkotások alapvetően két csoportba sorolhatók: „amikor a szöveg a prózai mű témájává, motívumává teszi a fotót mint tárgyat és a képen látottakat, de maga a (fénykép) nincs jelen a könyvben: [...] a fényképnek mint tárgynak is szerepe, története van a mű cselekményében. [...] A fényképek az esetek jelentős részében tehát nem mentálisan idéződnek fel a kép leírójában, hanem a kép az elbeszélés imaginárius közegében jelenlévőként szemlélhető, nézhető, pásztázható a leírás aktusával egy időben.”²⁴³

²³⁷ *Fénykép és irodalom, I.m.*, 461.

²³⁸ VISY Beatrix, *Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések*, Helikon 2017/4., 476.; Roland BARTHES, *Világoskamra*, ford. FERCH Magda, Európa, Budapest, 1985, 88.

²³⁹ VISY, *Fénykép és szöveg, I.m.*, 499.

²⁴⁰ *Uo.*, 490.

²⁴¹ „Amikor a fotográfia megjelenik az elbeszélésekben, eltávolodik a mimetikus referencialitástól, és sokkal inkább egy mnemonikus technikává válik, amelynek legtöbb köze az emlékezet modellezéséhez lesz: egy olyan modellhez, mely azt kutatja, ami megtörtént, és hogy azt hogyan lehet előhívni.” KISS Noémi, *Fekete-fehér. Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról*, Műút-könyvek – Szépmesterségek Alapítvány Miskolcon, Miskolc, 2011, 85.

²⁴² VISY, *Fénykép és szöveg, I.m.*, 493.

²⁴³ *Uo.*, 492.

A másik esetben fénykép és szöveg együttes jelenlétéről – egyfajta szkriptovizuális rendszerről – van szó, melyben a médiumok hierarchiája jóval összetettebb. Ennek rendkívül sokféle oka lehet, de ez a legtöbb esetben nem a fotóművészeti értékük, hanem az elbeszéléshez, a szereplők életéhez, a témához (néha az alkotóhoz) való kapcsolódásuk, a személyes érintettség. A fényképek szerepeltetése az adott műben egy pillanaton túl halaszthatatlanná válik, kérdés, hogy miért tényleges fényképet szerepeltet a szerző, miért nem elegendő az ekphraszisz jelensége. Visy Beatrix erre úgy reflektál: „Úgy tűnik, a fotóekphrasziszokkal élő irodalmi műveknek – különböző okokból – szükségük van egy kézzel fogható, a tér és az idő egy bizonyos konstellációját magába sűrítő punctum temporisra, melynél, az elbeszélés menetét, folyó idejét felfüggesztve, a szemlélés, a leírás idejéig elidőzhetnek.”²⁴⁴ A kép beszúrása azonban viszonyukat is meghatározza: „A próza menetébe illesztett fotónál a két médium közötti hierarchia egyértelműnek látszik, hiszen a szöveg médium- és kódváltásra »kényszeríti« a képet, a képi látvány csak a nyelv közvetítése által idézhető fel.”²⁴⁵ Itt egyértelműen jelen van egy alá-fölérendeltségi viszony, mely nem éppen gördülékeny; „a fotó szövegbeli jelenléte, leírása kimozdítja a nyelvet, a szöveget, a narrációt látszólagos fölényéből. Ráadásul a fénykép mint téma, tárgy, kép beemelése a narrációba éppen a »hagyományos« ábrázolásmódokkal szembeni hiányérzetekből is fakad, s a fotó az új-, másfajta szemléleti, tapasztalati és reprezentációs lehetőségek érzékeltethetősége, elsajátíthatósága, lehetősége felől tűnik érdekesnek, hangsúlyosnak, így az alkotók számára nyelvbe transzponálható, narráció(át)formáló ereje, hatása nem elhanyagolható.”²⁴⁶ Ez adódhat abból is, hogy szemiozsisbeli különbség van a kettő között; „a fénykép hatással van a szövegre, de a szöveg a képet nem tudja helyettesíteni: a fényképezés nyomként történő referencialitása nem vihető át közvetlenül a nyelvre. Vagyis valami olyasmit tud a kép, amit az irodalom sosem fog tudni: közvetlenül rámutatni valamire.”²⁴⁷ Sontag szerint a fényképezőgép feltalálása magát „a látást változtatta meg: megérlelte az önmagáért való látás gondolatát”.²⁴⁸ Tétéle nyomán állítható, hogy „a fotográfia a történetmondáshoz, elbeszéléshez való viszonyt is megváltoztatta”.²⁴⁹ A fotó jelenléte, leírása a szövegben egy összetettebb narrációs eljárás, ugyanis „a képleírás, miközben meg tudja valósítani a térdimenziók éles elkülönbötését, mintha nem, vagy kevésbé lenne képes a kettős (elbeszélés és kép ideje) vagy hármas (elbeszélés, kép és képleírás

²⁴⁴ *Uo.*, 494–495.

²⁴⁵ *Uo.*, 493.

²⁴⁶ *Uo.*

²⁴⁷ KISS, *Fekete-fehér, I.m.*, 84.

²⁴⁸ Susan SONTAG, *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna, Európa, Budapest, 1981, 141.

²⁴⁹ VISY, *Fénykép és szöveg, I.m.*, 500.

ideje) idődimenziók izolálására, teljes szétválasztására.”²⁵⁰ Ebből kiindulva a fotóképregény esetében a rajzolt kép befogadása ad még egy idődimenziót az elbeszélésnek, ugyanakkor sokszor a képleírást helyettesíti, ezzel még összetettebbé téve az elbeszélést. A rajzolt kép a fotóképregényben az ekphraszisz jelenségével rokonítható. Mindehhez még hozzátenném, hogy „a fénykép kitüntetett szerepet kap azokban a művekben, ahol a beágyazott rész *mise en abyme*-ként, a műegészben való belső megkettőzősként, tükörként az elbeszélés egészét (vagy egy részét), lényegét sűríti magába.”²⁵¹ Ez a belső megkettőzés jelenik meg néhány fotóképregényben is, mint például a *Photographic* című alkotásban, ahol előszeretettel szerepel a fénykép és a rajzolt kép egymás mellett, de sok esetben egy képleírással is társul.²⁵² Visy Beatrix tanulmányában fontosnak tartja kiemelni hogy „a különféle létmódú képek irodalmi közegbe helyezve – szükségszerűen – funkcióváltáson esnek át, átesztétizálódnak, hiszen a szerzők a művészi felhasználás, a szépirodalmi narráció, legtöbb esetben a leírás, ekphraszisz igájába hajtják őket.”²⁵³ Nemcsak a képek (látványuk, tartalmuk) és leírásaik kapnak esztétikai funkciót, hanem sok esetben a fotók mint a műben előforduló tárgyak, fényképalbumok, a fotótechnikai eljárások (sötétkamra, előhívás, nagyítás) és a fényképészek szerepeltetése is többletjelentéssel bír, a lét tapasztalásának, megismerésének, megértésének, leképezésének és elmondásának másfajta lehetőségeit, jelentéseit nyitva meg.²⁵⁴ Visy további kérdései között nemcsak az szerepel, hogy „milyen hatással van a fénykép a narrációra és a szövegre, hanem mindezt megfordítva az is vizsgálendő, hogy az egyes alkotók, művek prózapoétikai törekvései milyen tartalmi, formai, reprezentációelméleti lehetőségeket fedeznek fel a fotográfiában, s a tematikus jegyek mellett a fotónak milyen, a saját narrációjukra, szövegalkotásukra is érvényes, szövegbe is átfordítható, transzmediálható jegyeit mozgósítják.”²⁵⁵

2. Fényképek megjelenése és csoportosítása az irodalomban

A fotográfia megjelenése az irodalomban földrajzi régióként eltérő lehet, ezek a művek megnevezésükben is eltérhetnek egymástól, hasonlóan a fotóregényhez. Derek O'Connor a *The Irish Times*-ban megjelent cikkében többek között Wright Morrist emeli ki, aki saját maga

²⁵⁰ *Uo.*, 491.

²⁵¹ *Uo.*, 499.

²⁵² A mű elemzésére a *Fénykép az életrajzban – Photographic: The Life of Graciela Iturbide* című fejezetben térek ki részletesebben.

²⁵³ VISY, *Fénykép és szöveg, I.m.*, 492.

²⁵⁴ *Uo.*

²⁵⁵ *Uo.*

készítette a prózáját kísérő képeket. „A fényképek képesek láthatatlanul jelen lenni az irodalomban”; említi még Kafka munkáját (*Amerika*), mely kiváló példa erre. Az *Amerikát* utazási könyvekből készült képek felhasználásával írta, melyek referenciaként szolgáltak; meghatározták a hangulatot, a hangot és a textúrát. Megközelítését nagyrészt a fényképezés tapasztalata formálta.²⁵⁶ A korábbiakban említett 1970-es évszám ugyan meghatározó, de előtte is számos mű jelent meg, melyben a fotó nemcsak illusztrációként szolgált, hanem szerves része volt a narrációnak. Habár kevésbé ismert, de Georges Rodenbach 1892-es *Bruges-la-Morte* (A halott Bruges) című regénye az egyik első olyan könyv, amelyben az autotípiával sokszorosított fénykép nem csak illusztrálja a szöveget. Ezek a képek Bruges városát mutatják be, melyek hangulatai előrevetítik a regény tragikus cselekményét.²⁵⁷ Még korábbra visszanyúlva pedig a dadaisták és szürrealisták is sokszor használták az intermediális eszközöket, André Breton *Nadja* (1928) című műve egyfajta kollázs, mely egymás mellett szerepeltet szöveget, a helyszínek és emberek fotóit, újságkivágásokat, rajzokat, a képzőművészeti tárgyak reprodukcióit. Itt főleg az olvasói attitűdön, asszociáción múlik, hogy felfedez-e kapcsolatot a cselekmény és az író portréja között. Breton mellett Virginia Woolf *Orlando* című műve is fekete-fehér képeket társít a prózához, mely tökéletesen megvilágítja a másikat, és merész egyszerűséget eredményez. Az 1990-es évektől mondhatjuk – valószínűleg a fotográfia művészeti ágként való széles körű elismerése miatt –, hogy egyre többen kísérleteznek „hibrid” irodalmi alkotásokkal. Ez a tendencia, divat folytatódott a későbbi években is, Iain Sinclair, Stephen King és Jonathan Safran Foer mellett a német szerző W.G. Sebald munkássága kiemelkedő (*The Emigrants*, *Vertigo*, *Rings of Saturn* és *Austerlitz*). A 2000-es években az új műfajt a témában megjelenő tanulmányok is megerősítették, bár a jelenség nehezen megnevezhető.

Kiss Noémi *Fekete-fehér* című kötetében az irodalom és a fényképezés kapcsolatait tárja fel különféle tanulmányok, recenziók mentén, melyben a fényképkönyv műfaj (angol szóhasználat *Photographic Book*, németül *Fotobuch*) definíciójára, majd megvalósulási csoportosításának kiegészítésére is kísérletet tesz. „A fényképezés és irodalom kapcsolatának egy másik formája az úgynevezett fényképkönyv, ahol valóban olyan fotográfiák kísérik a

²⁵⁶ Derek O'CONNOR, *Genre benders: where fiction and photography meet*, <https://www.irishtimes.com/culture/genre-benders-where-fiction-and-photography-meet-1.1501219> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 07.]

²⁵⁷ Pál Gyöngyi a témában több művet is összegyűjtött, *Fotográfia és irodalom*, <https://www.szellemkeponline.hu/fotografia-es-irodalom-1-resz/> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 07.]

szöveget, olyan képek, amelyek szoros kapcsolatban állnak a szövegben mondottakkal.”²⁵⁸ Ugyanakkor hozzáteszi, hogy mindkét alkotás készítője ugyanaz a személy, és többször használja az albumot a fényképkönyv szinonimájaként. Kiss az egyik tanulmányában A huszadik század 101 fényképkönyve (*The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*) című összefoglaló munkát idézi, és annak a fényképkönyvekre vonatkozó öt csoportosítását.²⁵⁹ Ez az eddigiekben ismertetett csoportosításoknál árnyaltabban vázolja fotós és alkotó, illetve író szerepköreit és az alkotói folyamatot. Az első csoportban „az író ugyanazokat a fényképeket nézi meg, mint amelyeket a fotográfus készített, és ehhez ír történeteket.” A másik csoport szerzői és fotográfusai ugyanazon a témán dolgoznak, de egymástól függetlenül. „Ha az író a periférián marad – a harmadik csoportban –, és csupán bevezetőt vagy előszót ír az albumhoz, netán egy esszét vagy történetet kapcsol képekhez, illetve képaláírásokat készít a fotográfiákhoz. Általában ez utóbbi a műfaj legismertebb formája.” Kiss az egyik tanulmányában többek között Nádas Péter munkáit elemzi, melyek közül a „*Valamennyi fény* a negyedik kategóriába tartozik, amelyben író és fényképész ugyanaz a „személy”. „Az ötödik csoportba olyan könyveket sorolhatunk, amelyeknél a szöveg teljesen elmarad, s a fotósorozat vagy a fotográfus munkái könyv formájában, narratív módszerrel rendezve jelennek meg.”²⁶⁰

Irodalom és fényképezés kapcsolata nem a távolságról szól, hanem egyfajta mediális összeolvadásról, mely nemcsak a „szöveg” szintjén jelenik meg, hanem a néző és az olvasó között is. Kiss szerint „azok az alkotások, melyek irodalmi szöveget és fotográfiákat párosítanak, szeretnék a két befogadói formát közelíteni egymáshoz.”²⁶¹ Azonban ahol közelítik ezeket egymáshoz, a fénykép „negatívja” is láthatóvá válik. „A fotográfia tehát nemhogy nem visz közel a valósághoz, hanem épp ellenkezőleg, az érzéki csalódások létét teszi láthatóvá. [...] ...nem a »múltat« jelenti egy elkészült fénykép, hanem azt, ahogy a fényképezés egy időpillanatban rögzíti a kamera előtti világot. Tehát ha egy képet szemlélünk, a *fényképezés által teremtett* világot látjuk rajta, de – engedve a kép csábításának – ezt azonnal összekeverjük a valódi világgal.”²⁶² Az irodalomban éppen ezért a fénykép a fikció egyik legkedveltebb eszköze; „Ma már egészen mást bizonyít a kép, mint korábban. A fotográfia ugyanis megszabadult a realizmustól, ahogy a regényírás is a valóság ábrázolásától.”²⁶³

²⁵⁸ KISS, *Fekete-fehér, I.m.*, 84.

²⁵⁹ *Uo.*, 47.

²⁶⁰ *Uo.*, 47–48.

²⁶¹ *Uo.*, 80.

²⁶² *Uo.*, 80–81.

²⁶³ *Uo.*, 84.

Kultúrtudományos szempontból is csoportosíthatók az eljárások, melyek kiindulópontul szolgálhatnak olyan irodalmi művek elemzéséhez, melyekben fényképek szerepelnek. Lénárt Tamás *Rögzítés és önkioldás* kötetében három „frontot” nevez meg, „amelyek mentén tehát a(z irodalmi) szöveg és a (fotografikus) kép találkozásai releváns kultúraelméleti kérdésekké válhatnak.”²⁶⁴ Elsőként a mediatizáció, mely szerint „a médiatechnikák szükségképpen nyomot hagynak, befolyásolják az »üzenetet« is, amelyet hordoznak”.²⁶⁵ A második egy antropológiai megközelítés, miszerint a fotótechnika az emberi működésről, funkciókról alkotott elképzelésekben is nyomot hagy. „A fényképtechnika e tekintetben elsősorban nem az imagináció (mint képalkotás) emberi képessége, mint inkább a múlt rögzítése, az emlékezet módosítói és lehetőségei »technicizálódásának« ágenseként juthat szerephez.”²⁶⁶ És végül a kultúrtechnikaként értett fotográfia, mely maga is csupán más technikák felől válik megfoghatóvá, „mediális környezetük felől nyerhetik el identitásukat”.²⁶⁷ Tehát egyes médiumok másként reagálnak a fotográfiára, és fordítva. Az irodalom Lénárt szerint „egyre inkább feladja a közvetlen »látatás«, »láthatóság« kritériumát, pontosabban a vizualitás fogalmait új, közvetett értelemmel ruházza fel: az irodalmi ábrázolás törekvéseit egyre inkább a láthatatlan (szemmel nem látható, rejtett, azaz: lefényképezhetetlen) megmutatásában, felszínre hozásában határozza meg”.²⁶⁸

A különféle csoportosításokhoz kapcsolódva említeném még meg Bacholle koncepcióját, aki ezeket a műveket, projekteket társalkotásoknak tartja, és e szerint három csoportot különít el: az elsőnél a művet olyan valaki készíti, aki nem is a fotós, és nem is az író; a második esetben két társalkotó van, de egyiknek több munkája szerepel (a fotós a szöveg alapján készít képeket, vagy az író a képek alapján szöveget ír); a harmadik csoportban mindkét művész az együtt alkotás mellett dönt.²⁶⁹ A második kategóriába tartozik például Ransom Riggs *Vándorsólyom kisasszony különleges gyermekei*²⁷⁰ (*Miss Peregrine's Home for Peculiar Children*) és Isabelle Monnin *Les Gens dans l'enveloppe*²⁷¹ című munkája, előbbi azért is fontos, mert nemcsak a regényben szerepelnek fényképek, hanem a képregény-adaptációban is. Mindketten olyan

²⁶⁴ LÉNÁRT, *Rögzítés és önkioldás*, I.m., 19.

²⁶⁵ *Uo.*, 16.; Itt említi Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Magyar Műhely-Ráció, Budapest, 2002, 19–41. és Nicholas MIRZOEFF, *An Introduction to the Visual Culture*, Routledge, London/New York, 1999, 63–89. című műveit.

²⁶⁶ LÉNÁRT Tamás, *Rögzítés és önkioldás*, I.m., 17.

²⁶⁷ *Uo.*, 18.

²⁶⁸ *Uo.*, 54.

²⁶⁹ BACHOLLE, *Finding Purpose... I.m.*, <https://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=648> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 07.]

²⁷⁰ RANSOM RIGGS, *Vándorsólyom kisasszony különleges gyermekei*, Kossuth Kiadó, Budapest, 2011.

²⁷¹ ISABELLA MONNIN, *Les Gens dans l'enveloppe*, JC Lattès, Párizs, 2015.

fényképeket használtak fel, amelyeket nem ők készítettek, és kezdetben nem volt birtokukban; kontextualizálták és jelentéssel ruházták fel őket, mivel az eredeti képek elvesznek/elvesztek – így cáfolják Timothy Dow Adams megjegyzését, miszerint „minden képnek, amely egy kitalált karakter ábrázolására szolgál, feltétlenül fiktívnek kell lennie”.²⁷² Riggs és Monnin művei nemcsak megszüntették a képek „közömbösségét”, velük többé már nem is Barthes „jelölt” kontra „jelentett üzenet” binárisában vagyunk (maga a fénykép vs. az írás), hanem a kitalált üzenetben. Bacholle először Riggs és Monnin másokról készített fényképeinek különleges felhasználását vizsgálja, amely fényképek összejátszanak – és nem „összeütköznek” – a róluk írt szövegekkel. Mindkét mű a fényképek poliszemikus természetére utal. Gilles Mora szerint a fényképek olyan töredékek, amelyek jelentéstől mentesek, és a fotobiográfia első akadály, hogy „a töredékből az egészhez jusson” – a fotómontázsunk köszönhetően „az egésznek jelentése van, amely minden egyes elkülönített képpel elvész”. A fotómontázs önmagában nem adna Riggs képeinek jelentést. A képek és a szöveg kölcsönhatásában jön létre jelentés. Elkülönítve attól a kontextustól, amely esetleg megmagyarázta őket, nyitottak voltak új célra és értelmezésre, új kitalált referenciára. Monnin a *Les Gens dans l’enveloppe* című művének prologjában – melyet „felhasználói kézikönyvnek” hív – kifejti, hogy 2012 júniusában miként vásárolta meg az interneten egy család képeit az 1960-as és 2000-es évek közötti időszakból. Riggstől eltérően ő nem gyűjtő; ő inkább felhasználó. A két alkotó között talán a legnagyobb különbség, hogy amíg Riggs a *Vándorsólyom kisasszony különleges gyermekei*²⁷³ című sorozat számára alkotott a vintage pillanatképekből történetet, Monnin vállalkozása megsokszorozza a fotók arra való képességét, hogy a mindennapi életünket magasabb szintre emeljék.²⁷⁴ Ehhez kapcsolódóan emelném ki Daniel A. Novak *Photographic Fictions: Nineteenth-Century Photography and the Novel Form* című művét, melyben a fényképészet és a brit realizmus kapcsán hivatkozik Nancy Armstrong *Fiction in the Age of Photography* írására. Miközben Armstrong a realizmus és a fikció közötti nagyon árnyalt kapcsolatot írja le, végül azt állítja, hogy a fikció és a fotózás részt vett egy úgynevezett valós világ bemutatására szolgáló episztemológiai projektben – hogy a fényképezés meghatározza, mi lenne az irodalmi fikció „valódi” része.²⁷⁵

²⁷² Vö. „any photograph that purports to represent a fictional character must itself necessarily be fictional”. *Uo.*

²⁷³ A hat kötet mellett egy kísérőkötet is megjelent *A különlegesek regéi* címmel, mely több rövidebb történetet tartalmaz a sorozat szereplőihöz kapcsolódva.

²⁷⁴ BACHOLLE, *Finding Purpose... I.m.*

²⁷⁵ Vö. While Armstrong describes a highly nuanced relation between realism and fiction, she ultimately argues that fiction and photography participated in an epistemological project devoted to the presentation of a so-called real world - that photography would define what would be „real” for literary fiction. Daniel A. NOVAK, *Photographic Fictions: Nineteenth-Century Photography and the Novel Form*, *NOVEL: A Forum on Fiction* 1. (2010), 23.

A fényképek jelenléte azonban nemcsak a regényekben, hanem a gyerekirodalomban is tetten érhető. Julia Hirsch *Photography in Children's Books: A Generic Approach* című kötetében foglalkozik ezzel a témakörrel. A képek vizsgálatánál említi, hogy a mellettük lévő szövegektől eltekintve a képek önmagukban nyomot hagynak, amely alapján megállapítható, hogy a valóságot képviselik-e, vagy szándékosan illusztratív céllal vannak elkészítve.²⁷⁶ A fényképek megpróbálnak meggyőzni minket a saját valóságukról.²⁷⁷ Ugyanakkor Hirsch többféle fogódzót kínál a képek vizsgálatához, de kijelenti, hogy a levéltárosok, művészeti kritikusok és a fotográfia történészei egészen más szempontokat vesznek figyelembe a képek osztályozásakor. Leírják a fényképeket tartalmuk szerint. Általában megkülönböztetik azokat a fényképeket, amelyek valamilyen információt szolgáltatnak, azoktól, amelyek emlékeztetnek valamire, vagy felidéznek valamit. A gyerekkönyveknél is fontos szerepet játszik a kamera szöge, a tárgy elhelyezése a keretben, a perspektíva, a körülvágás, a képalkotás technikai szempontjai, amelyek a dokumentumképekben a legkevésbé feltűnőek. Ezek a különbségek fontosak a gyermekek könyveiben megjelenő fényképek értékelésénél.²⁷⁸ A gyerekkönyveket viszont úgy tervezték, hogy új módon jelenítsék meg a valóságot, és a befogadót távol tartsák a képzelgéstől.²⁷⁹

A fotográfia története és annak fázisai folyamatosan alakítják a felhasználást és a befogadás mikéntjét is. A fotók szerepe és jelentése tehát egy többszörösen összetett kontextusban kezelendő, mely sokszor csak az aktuális pillanatban értelmezhető, éppen ezért nehéz önmagában, de még nehezebb más művekben értelmezni. A fotográfia létjogosultsága és valósághoz való hűsége a kezdetektől nem nyilvánvaló – a mai napig sem az; kontextusfüggő. Éppen ezért szerepe mindig az adott műben terjeszthető ki és értelmezhető. Amikor pedig egy fikciós műről van szó, ráadásul egy képregényről, még inkább rétegzetté válik értelmezése, mind az időkezelést, a jelentést, mind a narrációt figyelembe véve. Mindezek tudatában mégis egy intermediálisan eleve telített közegben vizsgálom tovább a fényképek szerepét és megjelenését.

²⁷⁶ Julia HIRSCH, *Photography in Children's Books: A Generic Approach*, The Lion and the Unicorn 7/8. (1983-1984). 140.

²⁷⁷ *Uo.*, 141.

²⁷⁸ *Uo.*

²⁷⁹ Vö. They are designed as a new way of presenting reality to the young viewer and of weaning him away from „the fantasy habit.” *Uo.*, 147.

6. fejezet: Fénykép az életrajzban – *Photographic: The Life of Graciela Iturbide*²⁸⁰

Az életrajz/önéletrajz megjelenése a képregényben több műfaj összekapcsolódásának eredménye, nem kötődik szorosan az újságírói munkához, ugyanakkor a grafikus újságírást, „képregényriportokat is meghatározza a(z ön) reflexió”.²⁸¹ A grafikus életrajzok (*graphic biography*) és önéletrajzok (*graphic memoir*) az életút egy-egy szakaszának bemutatásán túl önelemzési-önmegértési kísérletek elbeszélései is, melyek az életrajzot befolyásoló tematikákra, közösségekre koncentrálnak, és így egy személyesebb hangot ütnek meg. Formátumukat tekintve grafikus regények (*graphic novel*) „miközben a szerző-elbeszélő-főszereplő autobiografikus szerződésben előírt azonosítását teljesítik”. Maksa tanulmányában célszerűnek tartja az „önéletrajzoló regény” műfaji értelmező²⁸² használatát, számomra azonban ez csak az önéletrajzi alkotásokat foglalja magába, és amennyiben nem azonos a szerző-elbeszélő-főszereplő, úgy nem teljesíti a követelményeket, így maradok a grafikus életrajz, grafikus önéletrajz/memoár megkülönböztetéseknél.

A grafikus életrajzok közül a festők életéről készült alkotások²⁸³ mellett népszerű a zenészek, tudósok, filozófusok, írók, politikusok, sportolók és történelmi szereplők életének képregényes formában való elmesélése is. A sorból azonban a fotográfusok mindezidáig kimaradtak, holott egy fotó és egy képregénykocka között rengeteg hasonlóság fedezhető fel: a sorozatjelleg, a szekvenciális történetmesélés, plánbeállítások, perspektívák – a fotográfia médiuma áll talán a legközelebb a képregény médiumához.

Grafikus önéletrajzok, képregénymemoárok²⁸⁴ (itt elsősorban Art Spiegelman *Maus* című művét – bár ennek műfaji meghatározása nem ilyen egyértelmű, inkább a kettő keverékének tekinthető –, Marjane Satrapi *Persepolis* vagy Alison Bechdel *Fun Home* című alkotásait szokták kiemelni), visszaemlékezések népszerű műfajai a képregénynek. A képregényes életrajzok abban különböznek ezektől, hogy a főhős nem egyezik a szerzővel – kivételt képez ismételten a *Maus*. A grafikus önéletrajzok esetében egyfajta külső szerkesztői elv is érvényesül. Mindhárom memoár mondhatni kanonizált, bekerült az iskolai tantervekbe, az

²⁸⁰ A tanulmány egyes részei a Filmvilág című folyóiratban jelentek meg. DEMUS Zsófia, *Fénykép az életrajzban*, Filmvilág 9. (2019), 34–36.

²⁸¹ MAKSA Gyula, *Önéletrajzolás, rajzolt riportregény, „expat”-képregény = Tendenciák a kortárs magyar képregényben és képregénykutatásban III.*, szerk. MAKSA Gyula – VINCZE Ferenc, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Budapest, 2020, 161.

²⁸² *Uo.*

²⁸³ Franciaországban például a Glénat Kiadó *Les Grands Peintres* (A nagy festők) címen sorozatot indított 30 címmel.

²⁸⁴ Az emlékirat elsősorban abban különbözik az önéletrajztól, hogy a közélet eseményeire koncentrálnak és nem annyira személyes hangvételi, általában az utókornak szánják.

egyetemi oktatásba, számos tanulmány jelent meg róluk, főként témájuk miatt. A grafikus önéletrajz aktualitása és népszerűsége az angol nyelvterületen abból ered, hogy – miként Szép Eszter is felhívja erre a figyelmet – „a képregény ismétlődésre épülő vizuális szerkezete miatt a jelen emberének rétegzett éntapasztalatait találóan tudja megjeleníteni.”²⁸⁵ Magyarországon is többen próbálkoztak az önéletrajziság megjelenítésével a képregényben, így például Oravecz Gergely, Koska Zoltán és Csordás Dániel. Tanulmányomban egy újabb formáját vizsgálom a grafikus életrajznak/önéletrajznak vagy magának a képregénynek, melynek eszközkészlete és nyelve izgalmas fúziót eredményez: ez pedig az életrajzi fotóképregény. A műfajt Isabel Quintero és Zeke Peña *Photographic. The Life of Graciela Iturbide*²⁸⁶ (a következőkben röviden *Photographic*) című fotóképregényének elemzésén keresztül mutatom be, melyben a fényképek által a képregények egy újabb dimenzióját, aspektusát ismerhetjük meg. A képregény Graciela Iturbide mexikói fotográfus életéről és annak egy-egy meghatározó pillanatáról szól. A *Photographic* az alkotói folyamatokat tekintve is egészen speciális: az alkotói együttműködés nem újdonság a képregények esetében, de ebben a mű főszereplőjének a fényképei is megjelennek, ezek által pedig Iturbide sajátos nézőpontja – a recenziókból pedig kiderül, hogy ő is részt vett az előkészületekben.

1. Adaptációs eljárások

Egy életút feldolgozása – formától függetlenül – minden esetben nehéz feladat; megtalálni azt a szerkezeti elvet, struktúrát, melyre épül, meghúzni a határokat, rövidíteni, tömöríteni.²⁸⁷ Az életrajz röviden „a történetírás egy faja, mely egyes személynek élettörténetét adja elő”. [...] nem szorítkozik külső eseményekre, hanem a belső ember (a hős) jellemzésére törekszik; vizsgálja a hős törekvéseit, tetteit és annak hatását, céljait, eszközeit. Középpontjában az egyén ábrázolása áll, a kontextust általa alakítja ki, ahogyan a kort és annak eseményeit is. Azokat a kapcsolódási pontokat vizsgálja, melyekbe az egyént belehelyezték.²⁸⁸ Az élettörténet azonban – ahogyan Lejeune is rámutat – „nem pusztán egy halom információ, hanem mindenekelőtt

²⁸⁵ SZÉP Eszter, *Vizuális világalkotás önéletrajzi képregényben = Képregényen innen és túl, I.m.*, 100.

²⁸⁶ Jelen dolgozathoz Isabel Quintero – Zeke Peña, *Photographic. The Life of Graciela Iturbide* című képregényének első kiadásának oldalszámaira hivatkozom zárójelben. (The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2018.)

²⁸⁷ DEMUS Zsófia, *A napút árnyékában*, https://dunaszt.sk/2019/07/15/a-naput-arnyekaban/?fbclid=IwAR3bUhSSsLwft8tr6p7da1n2E3dgp_SevDt1O6Nx84Ur5cvMG-GwgGCbmjM [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 07.]

²⁸⁸ Életrajz fogalom meghatározása, A Pallas nagy lexikona, <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-pallas-nagy-lexikona-2/e-e-7C62/eletrajz-8285/> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 07.]

struktúra (a megélt tapasztalat rekonstruálása a diskurzusban) és kommunikációs aktus”.²⁸⁹ Minden életút feldolgozása azzal a dilemmával is szembesül, hogy miként lehetséges ábrázolni az alkotó munkásságát és tehetségének nagyságát a mindennapi élet egyhangúságával, és egyensúlyt teremteni ezek között. Mi maradjon ki az életrajzból, és melyek azok az elemek, gondolatok, melyeket nem lehet kihagyni? Hol van a határ az ismeretterjesztő és a népszerűsítő hangvétel között, mely közelebb hozza az olvasót az adott korszakhoz és személyhez.

Ahogy egy festő életrajzát feldolgozó képregénynél sem szerencsés kihagyni a festményeket – erre Groensteen is felhívja a figyelmet tanulmányában²⁹⁰ –, úgy egy fotós életrajzát sem célszerű a fotói nélkül bemutatni. Talán azért sem, mert ugyan az életrajzi albumokban szerepelhetnek fiktív karakterek, de főhősük létező személy, akinek művészi teljesítménye is elfogadott. Groensteen a festők életrajzával kapcsolatban arra a kérdésre keresi a választ, hogy „mi a legjobb módja a festmények megidézésének és a narratívába való integrálásuknak”.²⁹¹ Tanulmányában az idézés különböző formáit azonosítja, vizsgálja, hogy mit jelent idézni egy festményből, illetve néhány elméleti megállapítást tesz mindezekről. Groensteen megközelítése jó kiindulópont lehet a későbbiekben a fotográfiák képregényben való megjelenésére, és azok azonosítására is az általa vázolt kategóriák szerint.

Groensteen a festmények esetében három kategóriát állított fel, az eredetihez való hűség szerint. Az első az eredeti mű hiteles reprodukciójának beillesztése a képregény narratívájába, ilyenek az eredeti festmények fényképes reprodukciói, például Robin *Le Fils de Rembrandt* (*Rembrandt fia*) című művében. E kategória képviselői azért is érdekesek, mert felfoghatók fotóképregényként is, ugyanakkor összetettebb szemantikai jelentésük van, de kétségtelenül fotók szerepelnek a képregényben. A második kategória a *pastiche*, vagyis a festmény másolata „a művész stílusában”, itt Groensteen olyan példákat említ, mint a Van Gogh-nak tulajdonított festmények Gradimir Smudja könyvében, a *Vincent et Van Gogh*-ban és annak folytatásában, a *Trois lunes*-ban (*Three Moons*). Ezek többé-kevésbé úgy néznek ki, mint a holland mester munkái; ugyanakkor Typex *Rembrandt* című alkotását is ide sorolhatnánk, hiszen a képregényben is felfedezhetők azok a karakterisztikus jegyek, melyek Rembrandt festményeiben fellelhetők, de mégis Typex Rembrandtja érvényesül,²⁹² hasonlóan Kálmán

²⁸⁹ Philippe LEJEUNE, *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, L’Harmattan, Budapest, 2003. 131.

²⁹⁰ Thierry GROENSTEEN, *Biographies of Famous Painters in Comics: What Becomes of the Paintings?* <https://imagetextjournal.com/biographies-of-famous-painters-in-comics-what-becomes-of-the-paintings/> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 07.]

²⁹¹ Vö. „how best to quote the paintings and integrate them into the narrative”. GROENSTEEN, *Biographies of Famous Painters, Uo.*

²⁹² Typex művét részletesebben elemeztem a következő recenzióban, DEMUS Zsófia, *Önarcképek magányában*, Szépirodalmi Figyelő 2. (2015), 107–111.

Áron 2019-ben megjelent *Csontváry* című képregényéhez, amely a festő életrajzát dolgozta fel. Említhetném még Koska Zoltán *A Nagy Csé* című munkáját, mely az előbbiekhöz nem illeszkedik ennyire szorosan, de mégis Cs. Horváth Tibor életének bizonyos részletei jelennek meg benne, és az általa készített képregényekből, forgatókönyvekből mintákat is láthatunk. A harmadik kategória egy festmény szabadabb megközelítése vagy szabad interpretációja, mint amilyen a *Moderne Olympia*. Nem egy festő életrajzát mutatja be, hanem Manet „Olympiáját” változtatja át hősnővé. Catherine Meurisse megidézi Manet, Toulouse-Lautrec, Monet, Degas, Courbet és Van Gogh munkáit, de megidézi Gérôme, Ingres, Bouguereau vagy Meissonier műveit is, némely esetben hivatkozás nélkül, reinterpreálva őket a maga stílusában. Így a befogadók feladata, hogy felismerjék a műveket.²⁹³ Mindhárom lehetőség (a reprodukció, a *pastiche*, a reinterpretáció) számos nehézséget tartogat magában.

Groensteen a vizsgálat során olyan kérdéseket fogalmaz meg, mint hogy mi az alapvető különbség egy festmény és egy képregénypanel között, és a kérdés egy fotó kapcsán is ugyanúgy fennáll; nemcsak technika vagy megjelenés kérdése, hanem a méret, a médium, az alapanyagok, a terjesztés, az érték, a közönség általi megítélés vagy akár az autonómia mértéke is vizsgálendő szerinte. Egy festmény vagy egy fotográfia jelentéseket képvisel, önmagában véve műalkotás, míg egy képregénypanel egyéb képekkel is összefüggésben áll, és főleg a szekvencialitásban nyer értelmet. Ugyanakkor ez igaz lehet egy fotósorozatra is, illetve a fotók is sokszorosíthatók, több példányban is el lehet adni őket, ahogyan egy képregényt, nem is beszélve az analóg-digitális megközelítések hasonlóságáról. De a különbség talán a képregény szöveg és kép kapcsolatában keresendő, és azokban a különleges effektekben (hang, mozgás, egyéb érzékszervi effektek), amelyeket a fényképek máshogy, vagy egyáltalán nem érzékeltetnek.

Egy festmény és egy képregénypanel jóval megfoghatóbb különbségeket takar, mint egy fénykép és egy képregénypanel vizsgálata. Groensteen szerint a festmény médiuma előkelőbb: nagyobb, művészi, szimbolikus és kereskedelmi értéke is magasabb. Autonómiája és aurája sokkalta felsőbbrendűbb.²⁹⁴ Kérdése ezek után az, hogy amikor egy képregényalkotó megidéz egy híres festményt, teheti-e ezt anélkül, hogy közben rontana rajta, vagy jelentéktelenné tenné. Egy festmény és egy képregénypanel között a méretarány szempontjából jelentős a különbség. Egy panelen belül képkeretbe helyezni egy festményt kétségkívül önmagában is a torzítás – ha nem

²⁹³ GROENSTEEN, *Biographies of Famous Painters, I.m.*

²⁹⁴ Vö. „Its medium is nobler. It is larger. Its artistic, symbolic and commercial value is considered to be higher. Its autonomy and its aura are very much superior”. *Uo.*

is a kép torzítása, de legalábbis a tárgyé. Hogyan őrizheti meg a festmény a nagyszabású kiterjedését, ha egyszer a felszíni területét ennyire drasztikusan visszaszorítják?²⁹⁵

A fotó esetében nem ennyire egyértelmű a torzítás, a változtatás folyamata. Egy festmény léte a köztudatban jóval ismertebb, mint egy fotóé – akár a tárgyi mivoltából adódóan. A méret csökkentése, változtatása sem okoz drámai hatást, ugyanis egy fotó előhívása is többféle méretben lehetséges – nincs az eredeti képhez tartozó fix méret. A digitális technológia korában pedig egy fotó megtekintése az eszközkészlet feltételén is múlik, éppen ezért talán nem annyira meghökkentő vagy idegen fotókat idézni egy képregényben. Ezen túlmenően a két alkotó stílusa is közelíthető egymáshoz. Az író mint narrátor a fotókon keresztül és felhasználásukkal meséli el a történetet, a rajzoló pedig vagy illeszkedik a fotók stílusához, mint ahogyan a *Photographic* című alkotásban láthatjuk, vagy eltér tőle, és egy teljesen egyedi hatást hoz létre (erre még nem találtam példát).

A fotográfia és képregény összjátékához közelítve még egy kategóriát említenem kell, melyet Elisabeth El Refaie *heterosemiosis*-nak nevezett, Guibert, Lefèvre és Lemercier *Le Photographe* művének példája nyomán, amely keveri a fényképészeti képeket a rajzolt képekkel. A *Le Photographe*-ban a fényképek és a rajzok felváltva közvetítik az elbeszélést, amelyet egy átélt tapasztalatról szóló tanúságtételként mutatnak be. Még ha a képek két típusa nem is rendelkezik ugyanazzal a hitelesítő erővel, valamiképpen közelítenek egymáshoz, ugyanis a rajzoló, akárcsak a fényképész, egy igazsághoz való lehető legnagyobb hűségre törekszik, hiszen a fényképek és a rajzok vizuális kijelentések, amelyek egyenrangú társak ugyanabban az elbeszélői folyamatban.²⁹⁶ Az említett művel bővebben a következő fejezetben foglalkozom.

A festmények képregényekben történő idézését Groensteen problematikusnak ítélte: mivel más képek számára létrehozott rendszerben idézik meg, bizonyos fokig mindig *ellenáll*. A művésznek el kell döntenie, hogy hűséges maradjon-e az idézett művek formai megjelenéséhez, vagy beolvassza őket az elbeszélés képi folyamába, esetleg teremtsen stílusbeli diszkrepanciát, amely kiemeli az állapotok különbözőségét. Nemcsak a helyes technikai megoldások megválasztásának kérdése ez, hanem arról való döntés is, hogy az alkotó miféle összeütközést akar előidézni a képregény és a szépművészet között, miféle dialógust kíván kezdeményezni, és mely nézőpont elsajátítását választja.²⁹⁷ Egy festmény narrativizálása gyakran együtt jár az

²⁹⁵ Vö. „There is, generally speaking, a marked difference in scale between a painting and a comics panel. Enclosing a painting within a panel is surely in itself a way of distorting, if not the image, then, at the very least, the object. How can the monumental dimension of the painting be preserved when its surface area is so drastically reduced?” *Uo.*

²⁹⁶ *Uo.*

²⁹⁷ *Uo.*

életre keltés, a metamorfózis folyamatával is, például amikor az elbeszélés szereplőinek megengedik, hogy belépjenek a festménybe. A festmény mindkét esetben olyan, akár egy ajtó, amely egy másik tériidőre nyílik. Ha a festő felületet lát benne, a rajzoló a maga részéről átjárót egy olyan világba, amelyet be lehet lakni, de legalábbis meg lehet látogatni. A képsor alkotója ezáltal bizonyítja, hogy nem csupán képek alkotója, hanem elsősorban univerzumok megteremtője.

A fényképnél, amely a realitást vagy az ahhoz való hűséget közvetíti, sokkal egyszerűbb az idézés folyamata is. Nincsenek olyan szigorú formahűségi elvárások, mint egy festmény esetén. Egy fénykép sokkal egyszerűbben képes beilleszkedni a képregény narrációs folyamatába.

Az ebben a fejezetben tárgyalt *Photographic* című mű nemcsak a fotók felhasználását tekintve érdekes, de a műfaji besorolása is számos kérdést felvet: mint láttuk, életrajzi képregényről van szó, melyet a fotós életrajza miatt fotókkal bővítettek, vagy illethető az általam már bevezetett fotóképregény megnevezéssel is. A műben – a Groensteen-féle tipologizáláshoz visszatérve – kétféle idézési módszert láthatunk: az eredeti mű változtatás nélküli beillesztését és a képregény világának rajzstílusbeli illeszkedését a fotográfiákhoz. Fotográfiák esetében az idézés módja jóval egyszerűbb, ebben az esetben a méretbeli különbség a legfontosabb eltérés, de az sem okoz drámai hatást, ugyanis egy fotó előhívása is többféle méretben lehetséges. A másik eltérés a színkezelés: fekete-fehér helyett színes és/vagy színes helyett fekete-fehér képek szerepelnek a képregényben, ami lehet egyfajta stratégiai megfontolás: az egész képregény fekete-fehér, így a fényképek is – ahogyan a *Photographic*-ban –, vagy a színkezeléssel más hatást, időt fejez ki az alkotó, mint a *Le Photographie*-ban.

A *Photographic*-ban szereplő fotóidézetek beillesztésére rendkívül nagy hangsúlyt helyeztek a szerzők, kellően illeszkednek a képregény struktúrájába, látványvilágába és a narrációba, ugyanakkor nagyságuk, mélységük is hangsúlyt kap, nem áll fenn stílusbeli diszkrépancia, amely elkülönítené a narratívákat vagy az elbeszélésmódokat. Az alkotói folyamatokról pedig megállapítható, hogy a fényképek előbb készültek, mint a rajzolt képek, tehát a fényképek alakították az elbeszélést, vagy legalábbis nagy mértékben meghatározták azokat a korszakokat, amelyeket ezek a képek jelölnek, és így az elbeszélés sorrendiségét.

2. A fotó „születési anyakönyvi kivonata”

A fotók sokszor elveszíthetik azt a valós információt, amit hordoznak. Ennek többféle oka lehet. Jalsovszky Katalin *A magyarországi holokauszt-fotográfiák archiválásának és publikálásának problémái* című írásában a fényképek hitelességéről és az információk értékéről, hamisításáról

elmélkedik, valamint az archiválás nehézségeiről. A téma ugyan merőben más, de az információérték, amellyel egy fénykép rendelkezik, fontos a fotóképregények kapcsán is. A holokausztképek esetében történeti dokumentumokról beszélünk, de a történeti hitelesség igényével fellépő publikációknál is kötelező lenne (vagy legalábbis ajánlatos) a fénykép leglényegesebb adatait feltüntetni, melyeket az archiválásnál is rögzíteni kell: „a felvétel helye, időpontja, tárgya és a kép készítője. Ha ezek az adatok hiányosak vagy tévesek, nem tekinthetjük teljes értékűnek a fotó »születési anyakönyvi kivonatát«. Amennyiben keletkezésének történeti kontextusát nem támasztják alá konkrét, megbízható adatok, tág tere nyílik a legkülönbélebb szubjektív interpretációknak”.²⁹⁸ Ez a szubjektív interpretáció a fotóképregényeknél is többféle lehet, a *Le Photographe* esetében, amely egy képregényriport, a dátum, a helyszín és a készítő igenis hangsúlyos és fontos, még akkor is, ha egy szubjektív beszámolót társítanak a képekhez. A *Photographic* esetében viszont nincs szó hamisításról vagy hitelvesztésről a fényképek megjelölésének elhagyásával. „A tér és idő koordinátáiból kiszakított, interpretáció nélküli »néma« fotóra automatikusan rávetül a szöveggörnyezet tartalma, s ha a kép és a vele illusztrálni kívánt szöveg nem felel meg egymásnak, a kép óhatatlanul téves jelentést kap.”²⁹⁹ A *Photographic* esetében vannak a helyszínre és az időre utaló jelek, de az interpretációval együtt válik egy igazán különleges életrajzi alkotássá. A fotó többszörös metamorfózison megy keresztül, „elveszítheti a hozzá fűződő valós információkat, és más, esetenként hamis képzetek rakódhatnak rá.”³⁰⁰ Ez a metamorfózis a fotóképregény, a hamis képzetek pedig a narráció, a narrátor személye, aki akár a képregényben szereplő csatornát helyettesítve összefűzi és kitölti a képek közötti tereket. Hosszú utat tesz meg a fénykép: „A pillanatot rögzítő fotográfia, amint a film kikerül a kamerából, megkezdni alkotójának, majd a képhasználók szubjektív szándékainak kiszolgáltatott életét. Az első változtatásokat végrehajthatja maga a fotográfus: a képet retusálhatja, megvághatja, montírozhatja, tetszés szerint magyarázó szöveget csatolhat hozzá. Minden további felhasználónak módjában áll a képet igénye, ízlése szerint formálni, adatot, szöveget önkényesen hozzáfűzni.”³⁰¹

A hitelesség kérdése egy fotóképregény esetében több szempontból is megkérdőjelezhető, a fényképek, a történet és a rajzok felől; mennyire igazodik az életrajzhoz, mennyire hűséges

²⁹⁸ JALSOVSZKY Katalin, *A magyarországi holokauszt-fotográfiák archiválásának és publikálásának problémái II. rész*, http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201603/torteneti_fotografikak2 [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 07.]

²⁹⁹ *Uo.*

³⁰⁰ *Uo.*

³⁰¹ *Uo.*

hozzá, illetve a fotók hogyan járulnak hozzá a hitelesség megteremtéséhez. A fotó, amit az objektivitás forrásának tekintünk az európai kultúrában, hagyományosan transzparenssebbnek hat, médiumként sikeresebben fedi le saját médium voltát, mint a karikatúra vagy a képregény.³⁰²

A fényképeknél a már említett hitelesség kérdése igazolható és alátámasztható, már amennyiben a fotográfus vagy az író ezt nem akadályozza meg. Ha nem kívánja archiválni, hitelesíteni a képeket, úgy a képek az interpretációra vannak bízva, a szövegre, mely szintén megkérdőjelezhető. Ha a szöveg írója más, mint akiről az életrajz szól, a történet és a szereplő hitelessége még inkább problematikussá válik. Egy fotó narratívába helyezése értelmezhető hitelesítői eljárásként, legitimál egy személyt, egy helyszínt, egy történetet, hiszen az elbeszélés szereplőiről, a tájról hiteles fotók készülnek, így igazolva valóságukat, ugyanakkor a képregény világa miatt is több univerzumot egyesít.

A fotóképregény esetében a rajzok kapcsolódását és interpretációját még egy körülmény nehezíti: a vonalvezetés, az absztrakció, illetve hogy mennyire részletgazdagok az elemek – ezek mind a hitelesítés részei lehetnek, de szolgálhatnak csupán félrevezetésül is. A *Photographic* esetében az ismétlődő rajz-fénykép párosítás hitelesítői eljárásnak tudható be, általa a fényképek a történet részeivé válnak, a rajzok részleteket emelnek ki; ismételnék, hangsúlyoznak. Itt a fotók nem az önéletrajzi elemeket hitelesítik, arra alig találni példát – sokkal inkább a való élet szereplőit, akiket Iturbide kameráján keresztül látunk, illetve munkásságát.

3. Fekete-fehér valóság – Graciela Iturbide

Graciela Iturbide (1942–) mexikói fotográfus nemzeti ikon, számos kiállítása volt világszerte, és több díjat is nyert. 1970-től kezdett fotózni, amikor lánya hatévesen meghalt. Olyan alkotók inspirálták, mint Josef Koudelka, Henri Cartier-Bresson, Sebastiao Salgado és Manuel Álvarez Bravo. A *Photographic: The Life of Graciela Iturbide* Isabel Quintero és Zeke Peña alkotása, mely Iturbide életének bizonyos állomásait mutatja be, és munkássága esszenciáját. A képregény bevezetőjében mindhárom alkotót láthatjuk egy múzeumi jelenetben, ahol Iturbide képei vannak kiállítva, itt ismerkednek meg. Ez a rövid kétoldalas jelenet (4–5) sok mindent elárul, egyfelől a már említett szerzőket mutatja be Iturbide fényképei között, mindvégig

³⁰² MAKSA Gyula, *Ödipális önéletrajzság (Art Spiegelman: A teljes Maus)*, Debreceni Disputa 3. (2005), 50–53.; Illetve Barthes erről is értekezik a rajz és a fotó kapcsán „*A kép retorikája*” című munkájában. BARTHES „*A kép retorikája*”, *I.m.*

közvetlen hangulatot sugall: a képeiről beszélgetnek, melyekből többet is látunk majd a későbbiekben. A képregény alkotói a fényképekről kérdezik a művészt, hogy miért fekete-fehérek, Iturbide pedig egyfajta ars poeticaként azt válaszolja, hogy számára a színek a fantázia részei, és a valóságot fekete-fehérben látja³⁰³ (4) – amilyen a képregény is. Ez a művészi beállítódás ellentmond a fotográfiákhoz fűződő klasszikus elvárásoknak, Iturbide esetében a fényképek fekete-fehérsége teszi hitelessé a valóságot, számára a való világ színei a fantázia maga. Azáltal, hogy az egész mű fekete-fehér, nagy játékteret ad a képregény elbeszélésvilága és a fotográfus Iturbide elbeszélésvilága között. Még a bevezetőben a technikára is kitér, mellyel a fényképek készültek: egyik fotográfia sem digitális, ami szintén Iturbide fotográfusi rituáléjához köthető, de a képregény elemzését tekintve is érdekes, ugyanis a fotográfiák a maguk nyersségükben, eredetiségükben állnak, mintegy kiegészítő-hangsúlyozó funkciót töltenek be ebben az esetben. A bevezető utolsó paneljén pedig maga a művész áll képei előtt, szemkontaktust tartva az olvasóval, feje épp kitakarja egyik képét, így saját magát is keretbe foglalja. (23. ábra)



(23. ábra, *Photographic*, 5.)

Egy életrajz sosem lehet teljes: a *Photographic* hat részre osztva, olykor az időrendet megbontva halad, esetében nem a kronológia lesz a rendezőelv, inkább azok a meghatározó pillanatok, szereplők, helyszínek, amelyek erőteljesen hatottak Iturbide munkásságára és

³⁰³ Vö. „Well, for me, color is fantasy. I see reality in black and white.”

életére. 1979 után 1950, majd 1970 és 1979 következnek, némelyik évnél hosszabban elidőz az alkotópáros. A hat nagyobb egység világosan elkülönül: egy-egy nagyobb portré és egy szöveges rész kíséri, amely egyértelműen a szerzőhöz köthető. Ezek a részek felvezetik a következő fejezetet, harmadik személyben íródtak, bemutató, ismeretterjesztő jelleggel: néhány fontosabb információt közölnek, az életrajz egy-egy töredékét adják át. Talán szokatlan, hogy még életében egy ilyen jellegű mű készült a művésztől, ám ez a képregény inkább egy filozofikus, spirituális utazás, amely Iturbide életének töredékét, munkásságának azonban esszenciáját (ars poeticáját) mutatja be. Nincs kimondottan eleje és vége a képregénynek, amit úgy fogalmaz meg: „Ez a történet, Kedves Olvasó, Graciela életének töredékeiből áll össze. A kamera mögött töltött öt évtized, a számtalan kiállítást és díjat kaleidoszkopikusan láthatjuk.”³⁰⁴ (7) Kissé kibeszélő ez a harmadik személy a szöveges részekben, az olvasót újra és újra megszólítja, mintha így is be akarná vonni a történésekbe, kérdéseket is intéz hozzá, személyesebbé téve a történetet.

4. Fotóképregény vagy képregény fényképekkel

Az általam fotóképregénynek nevezett kategória a fénykép és a képregény szerves együttműködését jelöli, ugyanakkor ezt az együttműködést elég nehéz definiálni, ami főként abból adódhat, hogy a fotók és a képregénykockák nem minden esetben kezelhetők egyenértékűként. Másfelől úgy közelíthető meg, hogy a fényképek adnak-e valamilyen többletet a történethez, vagy csak kiegészítő elemként jelennek meg. Látszólag ez utóbbi eset állhat fent a *Photographic* esetében is, ugyanis az életrajz kiegészítéseként számos Iturbide fénykép szerepel: mennyiségük láttán felmerülhet a kérdés, hogy milyen funkciót töltenek be, a fényképek kiegészítik a képregényt, vagy a képregény csupán keretet jelent a fényképeknek? A másik kérdés, mely szintén az együttműködést firtatja, hogy a fényképek strukturálják-e az önéletrajzot, vagy az életrajz linearitása és rendezőelve magával vonja a fényképek egymásutánosságát. A következőkben a képregény elemzésével ezekre a kérdésekre is keresem a választ.

A grafikus életrajzok, önéletrajzok előszeretettel támaszkodnak a linearitás szervezőelvére, és időrendben mesélik el a történetet, ami nem feltétlenül életszerű. A *Photographic*, mely csak részben életrajz, másféle rendezői elvet érvényesít, mely így is ugyanazt a célt szolgálja –

³⁰⁴ Vö. „This story, Reader, is a piecing together of Graciela’s life. It is a kaleidoscopic unraveling of almost five decades behind the camera. Of countless awards and exhibitions”.

történetet mesélni. Quintero és Peña az életút azon állomásait veszik sorra, amelyeket személyesen fontosnak tartanak, kezdve a gyerekkor egyik meghatározó eseményével, amikor a fiatal Iturbide még nem találkozott élete meghatározó szereplőivel. A tematikák között szerepel a mexikói-amerikai közösség és köztes lét, a vallások közötti elkülönülés és az az együttélés, ahogyan összekapcsolódik a vallás a rituálékkal. Mindemellett a nőiség egyes vidékeken való megélése is bemutatásra kerül, a nők összetartozása, kapcsolódásuk is kiemelkedik; a nemiség kérdésköre is felmerül. Manuel Álvarez Bravo mellett Francisco Toledo személye is fontos, hozzájuk is kötődik egy-egy rész a képregényben, ahogyan a lánya halála is sorsdöntő volt abban, hogy újra elővette a kamerát. A tematikákat tekintve fontosak a helyszínváltások, hová érkeznek, és milyen szerepeket töltenek be ott az emberek.

A képregény panelstruktúrája, elrendezése és a szövegek elhelyezése is egy fotóalbum struktúrájához hasonló: az oldalakon lévő képek – mind a rajzok, mind a fotók – szellősen helyezkednek el. A képek keretei itt több funkciót töltenek be, egyrészt tagoltságot hangsúlyoznak, jelezve, hogy a képek önmagukban is megállnák helyüket, másrészt a fotók miatt jobban érvényesül a keretjellegük. Ezt a képek beállításai is erősítik, a rajzolt képek is átveszik a fotográfiákon szereplő beállításokat: nem túl dinamikusak, inkább a statikusság jellemző rájuk, ezáltal a rendezettség érzését erősítik, amit a témák természetessége kompenzál. A kompozícióknál népszerűek a félközeli, közeli portrék, melyeken a szereplők sokszor egyenesen a kamerába néznek, kontaktust teremtve a befogadóval. Nem a külső, megfigyelő nézőpont érvényesül – persze arra is találunk példát –, sokkal inkább a résztvevő álláspont az, melyet hangsúlyoz, ezzel bensőséges és személyes hangulatot teremtve. Ezáltal a befogadó is szinte a közösség részévé válik.

A fényképek tökéletesen illeszkednek a narrációba és a képi világba, mégis észrevehető a textúrák közötti különbség. A fényképezés aktusa többféleképpen is megjelenik, nemcsak a fotográfiákon keresztül, amelyek termékei ennek a cselekvésnek, hanem maga az aktus is sokszor rögzítve van a képregényben. Láthatjuk azt, amit és ahogy a pillanat rögzítésekor Iturbide lát. Sok esetben ugyanezen az oldalon a végeredmény is megjelenik már fénykép formájában, ezzel a perspektívák összetettségére törekedve. Egy oldalon vagy oldalpáron a keretek különböző pillanatokot jelölnek. Ez egy-egy kattintásnyi idő, ezért is a fotográfia médiuma áll a legközelebb a képregényhez, és ebben a képregényben egybe is olvad a kettő, ezzel az egyik kiegészíti a másikat. Iturbide munkamódszerére utal, ahogyan a fotográfiákat előhívja. „Időnként széles látószögű lencsével kémlelem Amerikát. Az elem táruló jelenetek megnyúlnak és elgörbülnek. Az alanyok tenyér méretűre zsugorodnak. Természetesen ez illúzió.” (60) A fotográfia technikai részéről, Iturbide perspektívájáról többször is említést tesz:

„A fókusz személyes. Ez azt jelenti, hogy nincs teleobjektív. Intimitást és tiszteletet jelent. Tisztelem az alanyaimat, mert én is az vagyok. Mindig.” (38) Ezt a képregény úgy is érzékelteti, hogy többször láthatunk önarcképeket Iturbidéről. Ezek akár selfie-knek is tekinthetők, ugyanakkor ezzel a gesztussal minket is rögzít, ezzel is bevonva az olvasót a történetbe. Továbbá azt is érzékelteti, hogy sosem dolgozik egyedül, mindig van egy „tettetársa”. Iturbide úgy fogja fel a fotózást, mint egy bűnrészességet, ugyanakkor mindig engedélyt kér egy-egy fénykép elkészítéséhez. „Így működik: amikor egy alanyra nézek, annak mindig vissza kell tekintenie. Mindig bele kell egyeznie a fotózásba.” (83) Ez a beleegyezés az „itt és most” pillanat megragadása, ami a fényképezés velejárója. Benjamin *A fényképezés története* című művében így ír erről: „a néző mindig is ellenállhatatlan kényszert érez, hogy a képben az itt és most villanásnyi véletlenjét keresse, amellyel a valóság szinte átégette kép-jellegét; hogy megtalálja azt a jelentéktelen helyet, amelyben – rég elmúlt pillanat-mivoltában – még a mai visszatekintő számára is fölfedezhetően, beszédesen magába rejti a jövőt.”³⁰⁵ Ebben a véletlen pillanatban más jelenik meg a fényképezőgép lencséje előtt, mint amit az emberi szem lát, mert „az ember által tudatosan áthatott tér helyébe tudattalanul áthatott tér kerül.”³⁰⁶ Ennek kapcsán „a kép médiumához érkezőnk, ugyanis ha a kép »élesebb pillantással ragadja meg a világot, mint amivel az emberi szem rendelkezik, akkor olyan médiumot reprezentál, melyet saját magunk és a világ közé ékelünk«.”³⁰⁷ A *Photographic* esetében a fénykép és a rajzolt kép közötti ék mutatja meg a párhuzamot szemünk, saját magunk (rajzolt kép) és a világ (fénykép) között. Ez a médium, mely a köztességet hivatott prezentálni, tökéletesen illik a fotóképregény önreprezentálásához – mivel képes a többféle látásmódot és prezentációt érzékeltetni. Ehhez hozzákapcsolódik a technikai képek fogalma. Ezért ha úgy értelmezzük, hogy „az emberi látás »hierarchizáló«, lényegkiemelő, szelektív értelmező látásával szemben a gép mindent egyenrangúnak lát”,³⁰⁸ akkor a fotóképregényben a fénykép a technikai képeket prezentálja, míg a rajzolt képek az emberi látást vizualizálják. Nem törekszenek egyenrangúságra, de mégis van egyfajta harmónia a különböző minőségű képek között. A kontextust a rajzolt képek és a szöveg alkotja meg, és helyezi a fényképeket keretbe.

A mű látószöge folyamatosan változik, ha egy tájhoz többször visszatér: tekintete a természetről az emberekre terelődik – áthelyezi a fókuszot. A pillanat kimerevítése úgy is megjelenik, hogy

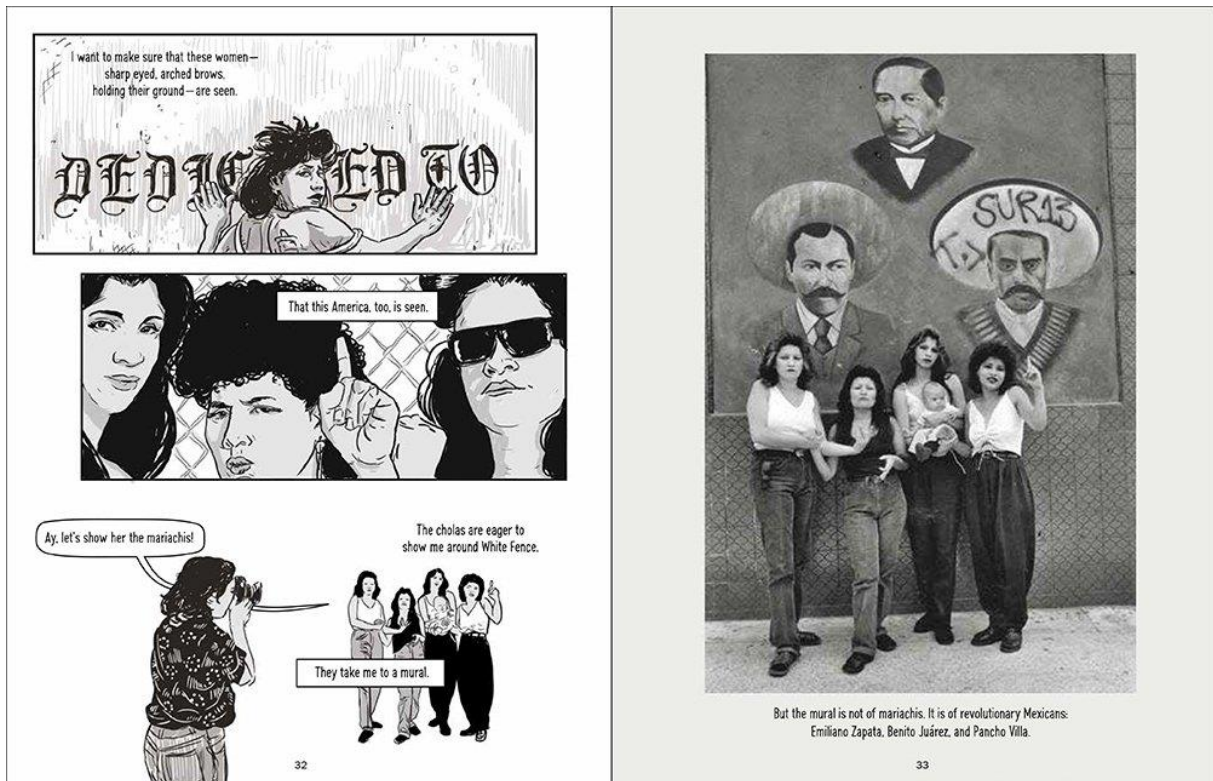
³⁰⁵ Walter BENJAMIN, *A fényképezés rövid története*. ford. PÓR Péter = *Uő: Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 689–709.

³⁰⁶ *Uo.*, 693.

³⁰⁷ Hans BELTING, *Test-kép-médium* = *Uő., Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003, 251.

³⁰⁸ VISY, *Fénykép és szöveg, I.m.*, 477.

több perspektívából, távolról közelítve mutatja be, és ezzel megismétli a pillanatot. Ilyen az, amikor Manuel Álvarez Bravo-t rögzíti (akinek az asszisztense volt), ezzel Bravo technikájára utal. „Don Manuelnek poétikus időérzékelése van. Nem rendez meg a pillanatot, hanem vár.” (22) Ilyen ismétlés szerepel a mexikói közösség bemutatásánál is. A nőket láthatjuk a nagy vonalakban megrajzolt képen, majd a mellette lévő oldalt ugyanez a kép tölti be, ezúttal fényképként. (24. ábra)

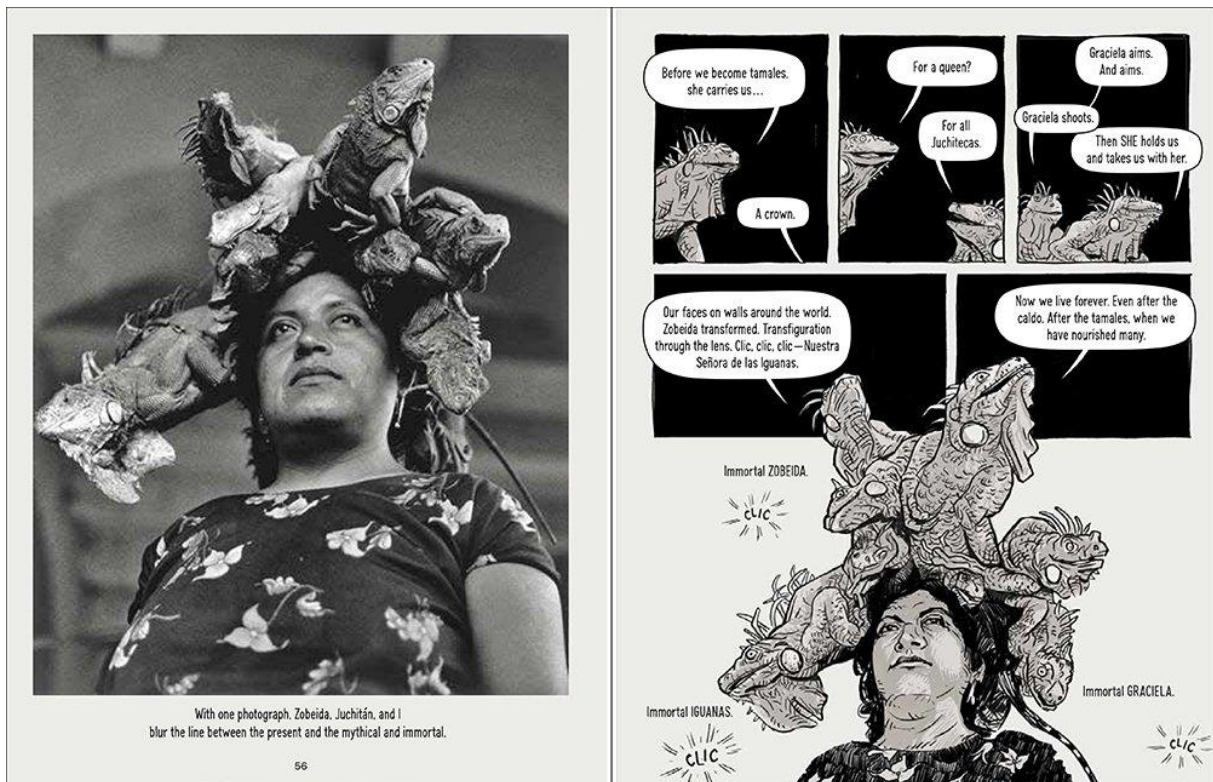


(24. ábra, *Photographic*, 32–33.)

4.1. A rétegek között

A képregény sok szempontból többrétegű: a képregény és fotó viszonyát tekintve egyértelmű, de a műben felvonuló helyszínek, kultúrák, nemzetek, vallások, etnikumok és a nyelvek bemutatásánál is a rétegek egymásra rakódása figyelhető meg, amire Iturbide úgy reflektál: „A fotográfia egyszerre több világba enged betekintést.” (41) Ezenkívül a műben lévő szereplők és maga Iturbide is, sőt a befogadó is rétegezi ezt a történetet – bevonódik mindezekbe. A többrétegűség az életrajzban is feltűnik, amit talán a köztesség jelöl leginkább: „Egy köztességben élek és fényképezek: azokban a terekben, ahol ismeretlen világok, valóságok és képzeltek összejátszanak.” (8) Mindez az elbeszélés idejében is érződik, átszövi egyfajta spiritualitás, amely kapcsolódik a jelenhez, egy mitikus korhoz és a halhatatlansághoz. A lencse

előtt megvalósul a transzfiguráció folyamata, ahogy a fényképezés aktusa az öröklétbe emeli a pillanatot és a szereplőt. Erre a kötet közepén láthatunk példát, ahol Zobeida szerepel leguánokkal a fején. (25. ábra) Ez egy egész oldalon látható, több szemszögből, több képen, fényképként is. Itt a fotók és általuk a halhatatlanság eszménye érvényesül, az asszony halhatatlansága, a leguánok halhatatlansága és a fotós Iturbide halhatatlansága, azáltal, hogy megörökíti ezt a képet.



(25. ábra, *Photographic*, 56–57. oldal)

A fentebb sorolt művészi rétegeket még egy motívummal átszövik a szerzők, ez pedig a madár szimbóluma, amely végigvonul a képregényen és az életrajzon. Ez nem egy tipikus madárperspektíva, persze abból a fotós beállításból is értelmezhető. Azonban Iturbide így fogalmazza meg: „a lencse a madarak perspektíváját adja, ez vezet rá az igazság sokféleségére.” (10) Külön hangsúlyt fektet arra is, hogy milyen madarakat ábrázol bizonyos életszakaszoknál. Mindegyik madárfaj valami mást szimbolizál: keselyűk jelennek meg a halál közelségénél, vagy ragadozómadarak, amikor függetlenségét keresi. „A madár az álom a kamera a szelf az élet”³⁰⁹ (26) – ez a mondat is tekinthető ars poeticának. Nem kimondottan útkeresés ez a történet, nem a karakterfejlődésről szól, inkább egy gondolat, egy eszme és egy látásmód átadása a cél, amihez a madarak is jó közvetítők. Ahogyan egy-egy tárgy is, amely irányítja a

³⁰⁹ „Bird is dream is camera is self is life.”

perspektívát, történetet mond el, médiumként szerepel, amely visszavezeti Iturbidét Mexikóba, Fridához, de Frida által is a madarakhoz kapcsolódik: „A madárperspektívát használom, hogy lássam a töredékeket. A kamera mint tükör mint madárszem.”³¹⁰ (67)

A *Photographic* rendkívül összetett művészi alkotás, amely Iturbide nyelvén keresztül a fotográfia nyelvét is értelmezi: „Amit a szem lát, az annak a szintézise, ami te vagy, vagy amit megtanultál. Ez a fényképezés nyelve.” (87) Ugyanakkor a képregény nyelve és sokféle más médium is helyet kap ebben a közvetítő nyelvben, ezzel rendkívül személyes utazásra invitálva az olvasót.

³¹⁰ „The camera as mirror as bird eye.”

7. fejezet: Rögzített valóság – A *Le Photographe* című fotóképregényriport

„[d]rawing is a lot harder than being there”

Joe Sacco

A fotóképregények között a *Le Photographe*³¹¹ kimagasló népszerűségnek örvend, számos kritika és tanulmány született róla. Ennek oka nem feltétlenül a képregényes újságírás műfajának térhódítása vagy népszerűsége, sokkal inkább maga a téma és a közlésmód egyedisége és a médiumok hibridizációja. Emmanuel Guibert francia képregényalkotó, Didier Lefèvre francia fotográfus és Frédéric Lemerrier francia grafikus, színező alkotása először három kiadásban jelent meg a Dupuis kiadónál (2003–2006); 250.000 példányban kelt el Franciaországban, számos díjat nyert, köztük 2007-ben Európa vezető képregényfesztiválján, Angoulême-ben is (Les Essentiels d'Angoulême). A képregényriportot tizenegy nyelvre fordították le.

A *Le Photographe* története Afganisztánban játszódik, középpontjában Didier Lefèvre áll, aki részt vett az MSF (Médecins Sans Frontières/Orvosok Határok Nélkül) küldetésében. A körülményekről, az emberi történetekről, a tájról, a gazdaságról és a kultúráról készült fotóriportját Guilbert egy rajzolt képregényes világgal egészíti ki, így komplex beszámolót és újfajta újságírói megközelítést nyújtva a befogadónak.

A megbízásból készült riportokon túl (első két rész) Didier saját, egyedül megtett útját is megismerjük (harmadik rész), így az objektív és a szubjektív perspektíva párhuzamosan érvényesül. Az első két rész fényképei a megbízás miatt inkább az objektív látásmódot képviselik, melyet a szöveg és a képregény eszköztárának szubjektivitása ellenpontos. A harmadik részben viszont Didier személyes útja és tapasztalatai bontakoznak ki, a fényképeken és a képregényben egyaránt.

A következőkben a képregényes újságírás műfaját mutatom be, vizsgálom a narratívát és a narrátorok személyét és pozícióját a *Le Photographe*-ban, majd áttérek a fénykép és a rajzolt kép kapcsolatrendszerére, ezután az időbeliség és hitelesség kérdéskörére, és röviden kitérek a fókuszáció fotóképregényben való megjelenésére is.

³¹¹ Emanuel GUIBERT – Frédéric LEMERCIER – Didier LEFÈVRE, *Le Photographe*, Aire Libre Depuis, Brüsszel, 2001–2003.

1. Fényképes újságírás – képregény-újságírás

A *Le Photographe* kapcsán kézenfekvő a képregény-újságírás (*comics journalism*) műfajából kiindulni. Kenan Koçak *The representation of Middle East identities in comics journalism* című disszertációja és benne a *Comics Journalism: Towards A Definition*³¹² című fejezet az újságírás fajtáit elemezve kísérel meg közelebbi meghatározást adni a képregény-újságírásról. Előkerül az új újságírás (*new journalism*) fogalma, mely a képregény-újságírás mellett az irodalmi újságírás egy válfaja, és létrejötté az 1960-as évekre tehető. Mindkettő fellendülése egy-egy háborús konfliktushoz köthető: az új újságírás a vietnami háborúhoz, míg a képregényes a szeptember 11-ei támadáshoz. Kenan Koçak szerint a képregény-újságírás az irodalmi próza és az újságírás összeolvadásának legnagyobb fejleménye. A rajzok és a szöveg együttesen informálnak különféle eseményekről, problémákról. Számos kifejezés írja körül azt a tevékenységet és műfajt, melyet azok az alkotók végeznek, akik ábrázolják is az eseményeket, és riporterként is jelen vannak: például képregény-újságírás, riportrajz, grafikus újságírás, megfigyelő képregény, dokumentációs illusztráció és szubjektív vizuális riport (Joe Sacco).³¹³ Kenan Koçak ragaszkodik a képregény-újságírás (*comics journalism*) kifejezéshez, mivel szerinte ez közvetíti legpontosabban az újságírás és a szekvenciálisan elrendezett képek kombinációjának fontosságát. A *Le Photographe* esetében még két fogalom bír jelentőséggel: a fényképes újságírás (fényképriport), amely szintén magában foglalja a szekvencialitás fontosságát, és a „szóbeli újságírás” (*oral journalism*), amely utalhat a forrásra, amelyből ez a mű is keletkezett – a szóbeli beszámolókra. Nemcsak Didier elbeszélésére, de a küldetésben résztvevő szereplők elbeszélésére is, melyet a rajzolónak közvetítettek.

Joe Sacco a képregény-újságírás kifejezést használja a nem fikciós képregény ezen fajtájának (saját művének) leírására, habár tágabb értelemben graphic novelnek szokás tekinteni a műveit. Benjamin Woo tanulmányában a nem fikciós grafikus regény által felvetett kérdéseket fejtegeti, és a képregény-újságírás koncepcióját tárgyalja. Ő azonban a nem fantasztikus ábrázolás egy másik modelljére, a dokumentumfilmre is felhívja a figyelmet.³¹⁴ A dokumentumfilm nem más

³¹² Kenan KOÇAK, *Comics Journalism: Towards A Definition*, International Journal of Humanities and Cultural Studies, 3. (2017), 173–199.

³¹³ Vö. comics journalism, reportage drawing, graphic journalism, observational cartooning, documentary illustration, and subjective visual reportage. KOÇAK, *l.m.*, 193.

³¹⁴ Benjamin WOO, *Reconsidering Comics Journalism: Information and Experience in Joe Sacco's Palestine = The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form*, szerk. Joyce GOGGIN – Dan HASSLER-FOREST, McFarland, 2010, 167.

– John Grerson szavaival élve –, mint az „aktualitás kreatív kezelése” (*creative treatment of actuality*).³¹⁵

A képregény-újságírás változatai attól is függnnek, hogy melyik médiumhoz társítják őket. A képregény médiumában teljesen elfogadott a fotóképregény és a hasonló hibrid alkotások, azonban az újságírás esetében már nem biztos, hogy legitimálható, valószínűleg a rajzolt elemek és ezáltal a hitelesség kérdése miatt, tehát ez „irodalmi újságírás a képregény médiumában”.³¹⁶ A képregény-újságíró művészként és íróként jár el, és a vizuális és irodalmi újságírás hosszú hagyományának legújabb képviselője lesz. A *Le Photographe* megint kivétel e megállapítás alól, és nem csak a fényképek szerepeltetése miatt, hanem azért is, mert több szerző közreműködéséről van szó, és mert a grafikus dokumentarizmus műfaja is bevonható, mely egy hibrid beszámoló. Egyesíti a grafikus nem-fikciós irodalmat (*non-fiction*) a fényképes újságírással (riporttal); egyaránt tudósít a problémáról és magáról a tudósítás folyamatáról is.³¹⁷ Orbán Katalin tanulmányában a grafikus beszámoló – a beszámoló, a hírközlés és a vélemény műfaja közötti pozíciójával összhangban – az infografika kulcsfunkcióját tölti be: vizualizálja az események és szituációk szemmel nem látható igazságát. Ami a tájékoztatásban betöltött dokumentáló funkcióját lehetővé teszi – amellett, hogy a tények egy sajátos tapasztalati nézőpontját dokumentálja –, az az, hogy a fényképdokumentum és a grafikus ábrázolás közötti megkülönböztetést átalakította a fénykép megváltozott ontológiája a digitális fényképezésben.³¹⁸ Nancy Pedri kapcsán még egy műfaji fogalmat emelnék ki, a grafikus memoárt, mely a rajzolat és a fényképészetet vegyíti azért, hogy „a valóságos (nem képzelt) személyek életét” ábrázolják, ahogyan ezt az élményt megélő és (általában) narráló érzékelté.³¹⁹ Ezek a műfajok talán csak árnyalataikban térnek el egymástól, de mégis ezek az árnyalatok teszik lehetővé, hogy új fajtáit ismerhessük meg az újságírásnak, a képregénynek és magának a dokumentálás folyamatának, vagy megtapasztalt közvetítésének.

A képregény-újságírásnál elsősorban Joe Sacco neve és művei kerülnek előtérbe, azonban Sacco előfutárának tekinthetjük – ahogyan Kenan Koçak is említi – Joyce Brabner és Lou Ann Merkle kétkötetes, *Real War Stories* című munkáját, vagy még korábról a Glasgow Looking Glassben³²⁰ megjelent alkotásokat. Ezek struktúrájukban és stílusukban a hírlapi rajzot idézik, és hasonlítanak a magyarországi Üstökösben és az egyéb akkori kiadványokban megjelent

³¹⁵ *Uo.*, 171.

³¹⁶ *Uo.*

³¹⁷ ORBÁN Katalin, *Mediating distant violence...*, *I.m.*, 123.

³¹⁸ *Uo.*, 124.

³¹⁹ Nancy PEDRI, *Photography... I.m.*

³²⁰ Glasgow Looking Glass cím the Northern Looking Glass címre változott, William Heath (1795-1840) 19 installációt jelentetett meg 1825. június 11. és 1826. április 3. között.

képregényekhez, képsorokhoz. Sacco mellett Patrick Chappatte munkássága is figyelemre méltó, műveiben „a rajzolt riport műfajának különböző médiaközegekben való megjelenését”³²¹ mutatja.

A képregény-újságírók – Mitchell Stephens szerint – olyan híreket követnek, amelyek „egy közérdekű témáról új információkat szolgáltatnak, és amelyet megosztanak a nyilvánosság egy részével”.³²² Ebben láthatóan nem különbözik a fősodorbéli újságíróktól, azonban lényegi elemként emeli ki, hogy az újságírás egy olyan halmaz, melyben a „híreknek hangerejük, anyagiságuk, dimenziójuk, mélységük és lehetséges komplexitásuk van”.³²³ A képregény-újságírás mindehhez egy újabb mélységet és aspektust ad a rajzolt képekkel. A *Le Photographe* esetében pedig még egy réteggel bővül ez a dimenzió: a fényképekkel, amivel visszakapcsolódik a fotóriport hagyományához, de a fényképek ebben a környezetben más funkciót töltenek be. Még akkor is így van ez, ha ezek az újfajta nem-fikciós művek továbbra is a valóságot képezik le,³²⁴ csak más módon, mint ahogy azt a korábbi fotóriportok tették.

A legtöbb ember számára az újságírás a nem-fikciós ábrázolás paradigmatis formája, melynek hitelességi rendszere ismert. Befogadója az igazságra vágyik, éppen ezért egy valóságot reprezentáló mű szerzője számára kihívás az, hogy az igazságot felismerhető módon kódolja annak érdekében, hogy a közönség hihessen neki. Másképpen fogalmazva: a nem-fikciós műfajok inkább a hitelesítésre támaszkodnak, mint az igazságra.

Az objektivitás olyan fogalmakkal rokon, mint az egyensúly és a semlegesség. A művek szerzői azonban amellet érvelnek, hogy az újságírói objektivitás nem a gyakorló személyben rejlik, hanem inkább a „hitelesítési fegyelemben” (*discipline of verification*). Az újságírói szövegek ezt különféle módon garantálják, például „pártatlan” írási stílussal, fényképes bizonyítékok felhasználásával és tekintélyes szakértői forrás megjelölésével.³²⁵

A befogadók többsége soha nem látja azokat a helyszíneket, megszállt területeket, melyekről a művek szólnak – sőt olykor még az alkotók sem. Joe Kubert és Kemal Gökhan Gürses sokszor olyan helyeket rajzolnak meg, ahol nem jártak; fényképeket, filmeket, dokumentumokat és mások rajzait tanulmányozzák és használják fel a pontos környezet rekonstruálása érdekében. Joe Sacco és Sarah Glidden alkotók számára elsősorban maga a riportkészítés a fontos. Saccónak és más alkotóknak köszönhetően – akik tapasztalataikat az információ fölé helyezik

³²¹ MAKSA Gyula, *A képregényriport és határterületei I.* <https://hu.ejo-online.eu/specialist-journalism/a-kepregenyriport-es-hatarteruletei-i> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

³²² Vö. new information about a subject of some public interest that is shared with some portion of the public Mitchell STEPHENS, *Journalism and News: Untangling Their Histories*, Beyond News, 2011. március 13.

³²³ Vö. „news is a phenomenon with volume, materiality, dimension, depth, and possibly complexity.” *Uo.*

³²⁴ WOO, *I.m.*, 170.

³²⁵ *Uo.*

– nagyobb esélyünk van arra, hogy mélyebben megértsük azokat az eseményeket, amelyekkel tele van az újság és a televízió. Sacco *Palesztina* című riportkönyve például nem a tények, adatok sokaságára alapozott „informativitás” hagyományosabb értelmében „informatív”, de ez nem jelenti, hogy ne tanulhatnánk belőle, mivel magának a reprezentációnak és a reprezentálás módjának van informatív jellege.³²⁶

A grafikus újságírás létrehozása és befogadása a képregényhez hasonlóan elidőzésre készítet. Olvasás során először az oldal egészét látjuk, majd panelenként a részleteket. A tabularitásnak köszönhetően az írott újságírás lineáris olvasási szokásai felbomlanak, a vizuális reprezentáció másfajta megjelenése érvényesül. Kenan Koçak szerint nem elég az írott szöveget követni, egy képregény értelmezése jóval komplexebb folyamat: a képeket és rajzokat az írott szöveggel együtt kell értelmezni. A képregény-zsurnalisztika elsősorban a gyakorlott képregényolvasókat célozza meg. Saccón kívül Guy Delisle az, aki bár az expat-regény műfajában, de különféle tudósításokat közöl képregényeiben, ami az „otthonától távoli országok, nyelvek, kultúrák tapasztalatait feldolgozó képregényriportokkal rokon”.³²⁷ Például a *Jeruzsálemi krónikák*ban nem közvetlenül írja le a konfliktust a palesztinok és az izraeliek között, hanem olyan jelképeket mutat, amelyekről az olvasó a háborúra, a harcra és a káoszra asszociál.³²⁸ A *Le Photographe* esetében a fényképekben lesznek árulkodó jelek, és olyan részleteket tudhatunk meg belőlük, melyeket a szöveg nem mond ki, vagy nem is akar kimondani. A képregényriport műfajának még egy fontos képviselője Riad Sattouf, aki riportjaiban inkább „földrajzilag és kulturálisan általában önmagához közelebb keresi a sajátot átformáló idegenséget, mint a távoli országokat bejáró grafikus újságírók.”³²⁹

Tom Wolfe szerint az új újságírás rendkívüli ereje a következő négy eszközből fakad, és ez nagyrészt megfelel a képregény-újságírás gyakorlatának is: 1. jelenetről jelenetre való felépítés, amely a történetet jelenetenként mondja el, és a lehető legkevésbé veszi igénybe a történeti narratívát; 2. olyan jelenetek tanúja, amely mások életében zajlik, a párbeszéd teljes bemutatásával; 3. harmadik személyű vagy külső nézőpont: mellyel a befogadó megtapasztalhatja a jelenet érzelmi valóságát; 4. mindennapi gesztusok, szokások, viselkedésmódok, bútorok, ruházat, dekoráció, utazási, étkezési és háztartásbeli szokások,

³²⁶ KOÇAK, *Comics Journalism, I.m.*, 178.

³²⁷ MAKSA Gyula, *A képregényriport és határterületei III.: „Expat”-képregények*, <https://hu.ejo-online.eu/latest-stories/expat-kepregenyek-a-kepregenyriport-es-hatarteruletei-iii> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

³²⁸ KOÇAK, *Comics Journalism, I.m.*, 178.

³²⁹ MAKSA Gyula, *A képregényriport és határterületei II.*, <https://hu.ejo-online.eu/specialist-journalism/a-kepregenyriport-es-hatarteruletei-ii-sattouf> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

viselkedésmódok, alá- és fölérendelt viszonyok, valamint a különféle megjelenések, pillantások, pózok bemutatása, amelyek a jelenetben léteznek.³³⁰

Az időbeliség kérdésköre kétféleképp is megjelenik a képregény-újságírás kapcsán. A legszembetűnőbb problémának is tekinthető az időbeli távolság a valóság eseményei és az elkészült mű között. Egy képregényt elkészíteni több időbe telik, mint egy tudósítást vagy egy riportot megírni, ezért képez ez a műfaj inkább egy lenyomatot, egy kortörténetet, mint tényleges tudósítást. Carla Hesse szerint a nyomtatástechnológiánál sokkal fontosabb a könyvet meghatározó viszony az időhöz. A könyv az információcsere egy „lassú” hordozója. Az ideiglenességnek egy olyan módja, amely a nyilvános kommunikációt nem cselekvésként, hanem inkább a cselekvésre való reflexióként fogalmazza meg. A könyvforma kifejezetten a cselekvés elhalasztására szolgál, hogy kitágítsa az időbeli szakadékot gondolat és tett között, hogy teret nyisson reflexiónak és vitának.³³¹ Ezzel szemben az újságírás már egy közelebbi távolságot jelöl ki az időben, bár ez is változhat attól függően, hogy milyen típusú médiáról és milyen periodicitásról beszélünk. Amy Kiste Nyberg a képregény-újságírás és a „narratív újságírás formáinak” hasonlóságaira mutat rá, ugyanakkor megjegyzi, hogy a képregény-újságírás tudósító stílusa „még nem jellemző a napi újságírásra”,³³² éppen az időbeliség miatt. A grafikus beszámolók utólagosan készülnek a háborúkról és a konfliktusokról: az összetett és tartós konfliktushelyzetek, geopolitikai ingoványok hosszú távú ökológiai folyamatok következményei egy távolba tekintő vizsgálat formájában.³³³ Az egyik időbeli probléma az alkotás folyamatából adódik, míg a másik a befogadásnál merül fel, ahogyan fentebb már említettem; másként épül fel az idő egy ilyen mű befogadásánál, a leírt helyzet valószínűleg már megváltozott, így egy különleges kordokumentumot kapunk. A *Le Photographe* esetében a fényképek ideje is egy újabb dimenziót nyit meg.

A hitelesség is többféleképp kérdőjeleződik meg a grafikus beszámolóknál. Számos képregénykritikus állítja szembe a kétféle képtípust: a fénykép szükségszerű „kapcsolatát az objektív realitással” a rajz „kapcsolatával az alkotó szubjektivitásához”.³³⁴ Egy ilyen mű

³³⁰ Tom WOLFE, *Seizing the power = The New Journalism*, szerk. Tom WOLFE – E. W. JOHNSON, Picador, London, 1975. 46–47.

³³¹ ORBÁN, *Mediating distant violence, I.m.*

³³² Amy Kiste NYBERG, *Theorizing Comics Journalism*, International Journal of Comic 8.2. (2006), 108. A képregény újságírás közvetítői eljárásairól Nyberg egy másik tanulmányában is értekezik: *Comics Journalism. Drawing on Words to Picture the Past in Safe Area Goražde = Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*, szerk. Matthev J. SMITH – Randy DUNCAN, Routledge, New York – London, 2012, 116–129.

³³³ ORBÁN, *Mediating distant violence, I.m.*

³³⁴ WOO, *I.m.*, 175.

esetében a rajz és a fénykép szembeállítása több szakirodalomban is felbukkan. Elisabeth El Refaie monográfiájában, mely a grafikus beszámolóról szól, kijelenti, hogy a grafikus memoárban a fényképek bizonyítékként szolgálnak.³³⁵ Mindazonáltal – ahogyan Orbán Katalin is vizsgálja – bőséges bizonyíték van arra, hogy a fényképhasználat a grafikus memoárban nemcsak bizonyítékként, jegyzetként vagy az idő múlásának jelzőjeként funkcionál, hanem kommentárként vagy az én (és ábrázolásainak) kritikai vizsgálataként is. Az ezekben az ön-narratívákban (személyes narratívákban) reprodukált fényképek gyakran bírnak narratív, történetalapú (nem pedig hivatkozott, valóságalapú) funkcióval, amely elhomályosítja a dokumentarizmust és az esztétikát elválasztó határokat. Valóban, a fénykép használata a grafikus memoárban gyakran eredményezi a fényképészeti objektivitás összeomlását; érvényre juttatja a történetmesélésnek a személyes értelmezésektől való függését, így mozdítva elő a rajzolás képességét, amellyel a valóságot pontosabban adja vissza, mint a fénykép, és kihívást intéz az irodalmi realizmus tanai ellen.³³⁶

A megosztott emlékeknek, a történetnek és a közös emlékezetnek, valamint az emlékektől való megfosztottságnak a fogalma alapvető fontosságú, ha meg akarjuk érteni a fényképek használatát és a fényképek viszonyát a perspektívával a grafikus memoárban.

A hitelesség azonban sok szempontból támadható, azaz abban sem lehet egységes megállapodásra jutni, mitől számít egy mű vagy alkotó hitelesnek. Sacco *Palesztina* című művét például kritizálták, mert nincs mögötte semmilyen hírügynökségi támogatás, illetve olyan kiadónál jelent meg, amelyik alternatív és pornográf képregényeket is kiad. Mások viszont ahhoz, hogy egy mű dokumentumként, „újságírói műként” legyen elfogadható, nem tartják szükségesnek, hogy azt hírügynökség vagy professzionális szerkesztőség tegye közzé. Sacco ténylegesen feladta a hírképesség hagyományos mutatóit: a képregények munkaigényesek, és lassan készülnek; a fejezeteket tematikusan, nem pedig időrendben rendezik; nem találkozik egyetlen „figyelemre méltó” emberrel sem; és sajnos nincs benne semmi újszerű az igazságtalanságról és a megfosztottságról. Bár a képregényeknek nem szükségszerűen van logikai kapcsolatuk az objektív valósággal, ilyen viszonyuk van a művész szubjektivitásával: a rajzolt kép azt sugallja, hogy valaki rajzolta.

³³⁵ Elisabeth EL RAFAIE, *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*, UP of Mississippi, Jackson, 2012, 158.

³³⁶ Nancy PEDRI, *Photography... I.m.*

2. A *Le Photographe* háttere

A képregény médiumában a vizuális (rajzolt kép) és a verbális (szöveg) tartalom egyenrangú, és a kettő együttműködése egyfajta harmóniában történik. Pedri szerint mindkettő aktívan részt vesz a másik működésében, miközben „felbecsülhetetlen értékű információval járul hozzá a narratívához”.³³⁷ A fényképek megjelenésével sem más a helyzet, ugyanolyan részei a narratívának, mint a rajzolt képek és a szöveg. Nincs alá-, fölérendeltségi felosztás: a történet „a fényképezés, a rajzolás és az írás metszéspontjában bontakozik ki”.³³⁸

Egy olyan rétegzett képregény, mint a *Le Photographe*, a fényképeket a képregény multimodális keretébe ágyazza, hogy innovatív együttműködések hozzon létre a jelentés különböző vizuális módjai között.³³⁹ A *Le Photographe* a grafikus narráció egyik összetett példája. A mű először 2003 és 2006 között, három kötetben jelent meg, majd összegyűjtve, egyetlen önálló kötetként is kiadták. A több mint 250 oldalas alkotás az újságírás és a képregény területei felől nézve is rendkívül érdekes kísérletezés, de a narratívát tekintve is: ahogyan a beszámoló keveredik az elbeszélte történelemmel (*oral history*), egy beszámoló a beszámolóról – ahogyan Orbán Katalin fogalmaz –, hozzátoldva Lemercier („rendező” és színező) képregényes eszköztárát és színkezelését. Habár a fotóképregény három szerző műve – elbeszélte, vizualizált, írott és rendezett –, mégis egyetlen ember, Didier történetét meséli el.

A fotográfiák a képregényben egyenrangú szerepet töltenek be, mind verbális, mind vizuális szinten újabb réteggel mélyítve az elbeszélteket. Lefèvre 4000 fényképpel tért haza a küldetéséről, melyeket rögtön publikált. Ennek ellenére úgy érezte, hogy azok nem képesek annyit adni, mint a képregény.³⁴⁰ A képek önállóan, a kontextusból kiragadva, vagy csak éppen idézve a körülményeket nem kaptak olyan erős visszajelzést, mint a képregények. Ennek egyik oka lehet, hogy a személyes történelem még mindig jobban érdekli a befogadót, mint a fényképek önmagukban. A fényképek segítségével Lefèvre újra átélte emlékeit, és sikerült koherens egészként elmesélni a történeteket, ahogy ez az aktus egy családi album nézegetésénél

³³⁷ Nancy PEDRI, *When Photographs Aren't Quite Enough: Reflections on Photography and Cartooning in Le Photographe*, http://imagnetext.english.ufl.edu/archives/v6_1/pedri/ [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

³³⁸ *Uo.*

³³⁹ Vö. Comics as diverse as Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre, and Frédéric Lemercier's *Le Photographe* (2003-2006), Cassandra Jean's *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* (2013), Randall Kirby's *The Potentater and Spud Monkey in Criminal Accessories* (2015), Bryan Talbot's *Alice in Sunderland* (2007), and Jean Teulé's *Gens de France et d'ailleurs* (2005) integrate photographs into the multimodal framework of comics to create innovative collaborations between different visual modes of signification. PEDRI, *I.m.*

³⁴⁰ Douglas WOLK, *Book Review: The Photographer By Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre and Frédéric Lemercier*, <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/05/29/AR2009052901211.html> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

is megfigyelhető.³⁴¹ Ez az élmény hiányzik egy-egy önálló kép látványából – valószínűleg ezért lett más a képregény fogadtatása. Pedri szerint a fényképeket olyan narrációval kell közvetíteni, amely segíti a történet kibontakozását és az egyes részek logikus összekapcsolását.³⁴² A „személyes történelem” kifejezéshez szorosan kapcsolódik a közvetlen tanú ígérete is, mely olyan hangot és tekintélyt ad az alkotónak, amellyel a befogadót közelebb hozza az elmondottakhoz, ezáltal közös élményt teremtve.

Habár az események lineárisan haladnak a műben, az idő több réteget képez. A fényképek és a rajzolt képek által a fotóképregény már önmagában kétféle réteget képvisel, amelyek a szovjet-afgán háború egy 1986-os részletét beszélik el. Ennek része az Orvosok Határok Nélkül szervezet története is, akikhez Lefèvre csatlakozott. Lefèvre hétszer volt még ilyen bevetésen, és 2007-es halálával a fotóképregény még egy réteget vett fel: az emléket megőrző, az archív, múltidéző és egyben gyűjteményes réteget. Nem egyszerűen fotóképregény, hanem fotóriport, képregényriport – bizonyos fokig memoár, vagy legalábbis önéletrajzi ihletettséggű fotóriport, de elbeszélte történelem is (*oral history*), hiszen két újabb alkotó, Guibert és Lemercier folytatta a történetet. Előbbi a „narrátor” szerepét vette át, utóbbinak az elrendezés, a hangoltság, illetve a színezés köszönhető. „A »The Photographer« nem egészen igazi: felidézett és rekonstruált történelem.”³⁴³ Ezenkívül a napló és utazási napló műfaja is hangsúlyossá válik néhány személyesebb hangvétellű részben, melyek főleg Didier állapotát tükrözik. A történetet mindenképpen a fényképek irányítják, általuk van újramesélve és rekonstruálva a történelem, és ezek adják a narratívát is. A fényképeknek alapértékük van: a való világ egy szeletének metaforái egy adott időben és helyen – de emellett reprezentációk is, amelyek az idő előrehaladtával szándékolatlan, referencia nélküli, változatos és olykor ellentmondásos ideológiai és esztétikai jelentésekre tesznek szert.³⁴⁴ Susan Sontag sokat idézett megállapítása szerint a fénykép bizonyos mértékig „egy nyom, valami, ami közvetlenül a valóról lett mintázva, mint a lábnyom vagy a halotti maszk.”³⁴⁵ A legtöbb fénykép az emberek vagy a tárgyak aktuális jelenlétét örökíti meg adott helyen és időben, valamint ezekről az emberekről és tárgyokról „materiális emléket” (*material vestige* – ahogy Sontag nevezi) őriz, ahogyan erre a festmények és más vizuális ábrázolások nem képesek.

³⁴¹ PEDRI, *When Photographs Aren't Quite Enough*, I.m.

³⁴² *Uo.*

³⁴³ Vö. „The Photographer” isn't quite real: It's history recollected and reconstructed.” WOLK, I.m.

³⁴⁴ Eddie CAMPBELL, *The Lovely Horrible Stuff* című képregényben szereplő fényképekre hivatkozva mondja el ezeket: <http://www.tcj.com/the-lives-of-insects-on-photography-and-comics/> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

³⁴⁵ Vö. „a trace, something directly stenciled off the real, like a footprint or a death mask.” Susan SONTAG, *Photography Unlimited*, <https://www.nybooks.com/articles/1977/06/23/photography-unlimited/> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

Önéletrajzi képregények alkotói sokszor azokban az esetekben használnak fényképeket, amikor a memóriájukat igazolják. A fénykép egyfajta bizonyító erővel bír, amely révén az emlékezetben élő eseményt a valóságban rögzíti, ez azonban gyakrabban végződik azzal, hogy az emlékezet szerkesztettségére irányítja a figyelmet. A fényképek különös emléktárgyak, ugyanis – a legtöbb képregénypanellel ellentétben – némák és narrációmentesek, emellett azonban az információ tekintetében elég gazdagok ahhoz, hogy – Michael A. Johnson kifejező szavaival élve – „egy vizuális bányászási folyamatba hipnotizálják a képregényolvasót”.³⁴⁶

3. A narratíva és a narrátor hangja

A következőkben a narratívát és a narrátorok személyét és pozícióját vizsgálom, mely egy többszerzős mű esetében komoly problematikát érint, illetve áttérek a fénykép és a rajzolt kép kapcsolatrendszerére; a rajzolt közegben lévő fényképek szerepére.

A *Le Photographe* egy keretes szerkezetű mű, melynek kezdő képei Lefèvre elutazásának pillanatát ábrázolják, a búcsút és néhány képet a családjáról; a mű befejezése a hazatérés képeit sorakoztatja fel, visszatérés a családhoz, igaz, már egy másik helyszínre. A fotóképregény elbeszélésideje 1986 júliusa, amikor is felszáll a gép, és Lefèvre elrepül, hogy az OHN (Orvosok Határok Nélkül) tagjaival találkozzon.

A *Le Photographe* a fényképek és a rajzolt képek szekvencialitásában, illetve a narráción és a dialógusokon keresztül bontakozik ki. A több fős alkotógárda nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy a narráció többretegű és árnyalt legyen. Hogyan lehet felfejteni ezeket a rétegeket, és megismerni a mögöttes szándékot, mely megkívánta ezt a fajta közlésmódot? Először is: a történet az összjátéka annak, amit Lefèvre átélt, látott, lefényképezett és utólag elmesélt³⁴⁷ – személyes történet, amelyből több szűrőn át született végül a *Le Photographe*. Ahogy Pedri is utal rá, Lefèvre szóbeli elbeszélését Guibert-én szűrték át – erre utal az az összehasonlítás is, amikor a szóbeli és az írott szöveg hosszát vizsgálták a honlapon.³⁴⁸ Ugyanakkor ez a Didier már nem az a Didier, aki átélte az eseményeket, ez már a karakter és narrátor Didier, aki elbeszéli a történetet – a közvetítő. Nemcsak az ő, hanem a már említett Guibert szerepe is az volt, hogy ezt a közvetítőt és magát a kommunikációt verbálisan és vizuálisan megformázza. Három célt tartott szem előtt, melyek háromféle hangként teljesednek ki a képregényben: Didier

³⁴⁶ Michael A. JOHNSON, *Why do artists use photographs in drawn comics?*, <https://pencilpanelpage.wordpress.com/2013/06/29/why-do-artists-use-photographs-in-drawn-comics/> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

³⁴⁷ PEDRI, *When Photographs Aren't Quite Enough*, *l.m.*

³⁴⁸ *Le Photographe*, <https://www.dupuis.com/seriebd/le-photographe/570> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

hangjának rögzítését; egy hangot a fényképek közötti rések áthidalásának bemutatására és egy hangot arra, amikor Didier valamiért nem volt képes fényképezni. A cél „egy beszámoló elkészülésének, egy napi szintű humanitárius missziónak, egy háború sújtotta nép végzetének” a bemutatása.³⁴⁹ A képregény médiumára jellemző, hogy verbálisan és vizuálisan mesél el egy történetet; a fotóképregény azonban – főleg a *Le Photographe* – még a rajz és a fénykép mértékét tekintve is egyensúlyban van, ezért másféle megközelítés is érvénybe léphet a fényképek sajátos státusza miatt. Két önálló mű bontakozik ki, ami látható, ha csak a rajzolt képeket tesszük egymás mellé a narrációval. Egy graphic novelt kapunk, de egy különálló történet akkor is kialakítható, ha csak a fényképeket rendezzük sorrendbe. Ez a két, mondhatni teljes mű olvad össze a *Le Photographe*-ban. Jean-Marie Schaffer még a narrátor jelenlétének szükségességét is megkérdőjelezi az elbeszélésben, amivel akár egy újabb művariáns is kirajzolódhat. A *Le Photographe* fényképészeti történetmesélése (*photographic storytelling*³⁵⁰) a narrátor révén bontakozik ki. Akár egy egész oldal vagy több fotografikus kép bemutatása is a narrátor hangjába olvad bele (26. ábra), amely a történet részleteit egységessé egészíti ki.³⁵¹



(26. ábra, *Le Photographe*, 96.)

A fényképek és a panelek kommentálják egymást, ezáltal mindkét formáról átalakul a preconcepciónk. Didier számos fénykép befogadását irányítja. Elmondja, hogy mi jelenik meg egy-egy fotón, vagy koherens képet ad a teljes narratívára vonatkoztatva.³⁵² Ez azért is szükséges, mert néhány részlet a legtöbb befogadónál – az ismeretlenségük miatt – teljesen elveszne a narrátor nélkül. Ugyanakkor ez a fajta vezetés megtévesztő és elterelő is lehet, hiszen eleve irányítva van a fénykép értése/olvasása. Ezen azonban a befogadás módjával lehet változtatni, ha az olvasó elsőként a fénykép olvasásával értelmezheti a látottakat, az interpretációját pedig összeveti a Didier által vezetett narrációval. Ebben a folyamatban leginkább az olyan megoldások lesznek fontosak, mint amikor a narráció nem kapcsolódik a

³⁴⁹ PEDRI, *When Photographs Aren't Quite Enough*, I.m.

³⁵⁰ Uo.

³⁵¹ Uo.

³⁵² Uo.

fényképen látottakhoz (27. ábra), hanem egy-egy háttérsztorit mesél, vagy amikor Didier saját állapotáról beszél, vagy hogy milyen eszközöket használt a kép készítéséhez. Ebben egyrészt fellelhető a mccloudi „mondom, amit mutatok” rendszer, másfelől ennél sokkal komplexebb, élőbeszédszerű szituációba helyezi a befogadót, kvázi közös emléket teremtve.



(27. ábra, *Le Photographe*, 58.)

3.1. „A sárga doboz”

Az ok-okozati összefüggést, amelyet sokan a narratívák alapvető jellemzőjének tartanak, nemcsak a fotósorozatok biztosítják a fotóképregényben, hanem inkább az, ahogyan ezek a fotósorozatok a többi szóbeli és vizuális narratív alkotóelemhez társulnak.³⁵³ A sárga szövegdoboz a narráció legfőbb része, és többféle hangot és funkciót képvisel. Egyfelől a képregényben szereplő hagyományos szövegdoboz funkcióját tölti be: tér és idő szerint helyez el a történetben. Ilyenkor külön, a fénykép vagy a rajzolt kép mellett szerepel. Sokszor egy egész oldalt (31) vagy féloldalt (168) foglal el; ebben az esetben kétféle helyszínt próbál összekötni, egy nagyobb időbeli távolságot átugrani, vagy egy hosszabb összefoglalót ír le, amit

³⁵³ PEDRI, *When Photographs Aren't Quite Enough*, I.m.

nem láthatunk a fényképeken. A sárga panel sokszor szerepel a fényképen, eltolva, ezzel is hangsúlyozva, amit már fentebb említettem, hogy Didier irányítja a képolvasást. Ha rajzolt képpel szerepel, akkor mindig igazodik annak a képkockának a keretéhez, érzékeltetve, hogy a vizuális és a verbális együtt értendő. Ehhez még hozzájárul, hogy Guibert a sárga szövegdobozon belül sokszor kisebb ábrákat, jelzéseket, motívumokat is elhelyez (28. ábra), így még egy réteggel színesíti a narrációt.



(28. ábra, *Le Photographe*, 102.)

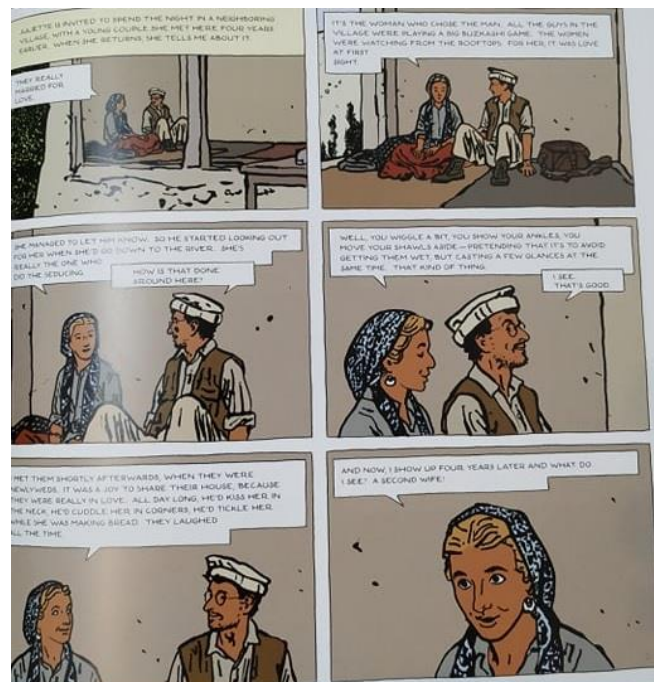
A sárga szövegdobozok homogenitásra törekednek, színükkel az afgán táj kietlenségét is hangsúlyozzák. Igazodnak a rajzokhoz is, melyek szintén elnagyoltak, dísztelenek, és hasonlóan pasztell színeket használnak. Ugyanakkor a sárga panelekben lévő rajzok (30. ábra) még a rajzolt képektől is eltérnek, még üresebbek. Nincsenek színek, csak egy vázlat, egy firka. Másfelől a sárga szövegdoboz a karakter Didier hangja, a narrátorok hangja. Ha a képregény szereplői szólalnak fel, akkor a sárga szövegdobozban csupán a karakter neve szerepel, rajzolt képen látjuk őt, és idézőjelek között olvassuk mondandóját. Ezzel pontosítja a szereplőket, és megkönnyíti a befogadást, hiszen sok szereplőről van szó. (106) Ezt az elbeszéléstechnikát főleg párbeszédeknel alkalmazza. Jellemző még erre a típusú szövegdobozra, hogy nem igazodik a szöveg terjedelméhez; ha egy szó szerepel a szövegdobozban, például egy kisgyerek hangja: „aoh” (132), akkor is ugyanolyan méretű marad, mint a többi. Ezzel is kiterjedést érzékeltet, a szavak utáni csend időtlenségét. A sárga doboz az egyenes beszédet is elkülöníti a narrációs kommentártól. Ugyanakkor a műben a hagyományos képregényekhez képest szokatlanul terjedelmes párbeszédek is megjelennek. (124–126) Ezzel is jelzi, hogy fontos a karakter mondanivalója és szerepe; szeret elidőzni, beszélgetni a mű – hangsúlyozva az interjú műfaji sajátosságát.

A fotóképregény szövegdoboza kevésbé használja a képregény műfaji eszköztárának azon részét, mely a hangokat, az illatokat és a szagokat fejezné ki, így ezeket is a szövegdobozban

jelöli és írja körül. Ez kifejezi, hogy a háború teljes egészét nem lehet átadni, főleg nem egy fotóképregény vagy bármilyen beszámoló alapján. Az elbeszélés hangtalan és szagtalan marad, a csendnek egy különös formája ez, fényképekkel, vizualitással hat inkább az érzékekre.

4. Kulturális sokszínűség

„Peshewarron áthaladva rájövök, hogy az afganisztáni háború globális, mert az egész világ itt van”. (12) Egy háború a borzalmak átélésén túl a nemzetközi kapcsolatokat is átformálja, sztereotípiákat dönt meg, és egy újfajta nyelvet teremt. Ahogy a történetben is olvasható, a kultúra, a szokások fontos szerepet töltenek be a *Le photographe*-ban. A nyugati világból érkező Didier újfajta ismereteket szerez és épít be mindennapjaiba a túlélés végett. Például új étkezési szokásokat, az illemhely helyes használatát, a tabukérdések megvitatását. A kulturális szokások a műben verbálisan és vizuálisan is megjelennek, sokszor explicit, máskor indirekt módon. Azonban legtöbbször egy-egy párbeszéd kapcsán értjük meg ezeket (29. ábra), ilyenkor bemutatja, hogy milyen egy család felépítése, milyenek a családon belüli viszonyok, milyenek a szerepek egy háborús szituációban. Ugyanakkor az ellenséggel kapcsolatos nézeteket is árnyalja, hiszen a gyógyítás nem nemzeti, hanem emberi kérdés, éppen ezért rendkívül érdekes, ahogy az oroszokkal folytatott kommunikációt prezentálja, vagy azt, ahogyan egy üzenetet közvetítenek. A háborús helyzet sokszor a leleményességről szól, ami hozzájárul a túléléshez.



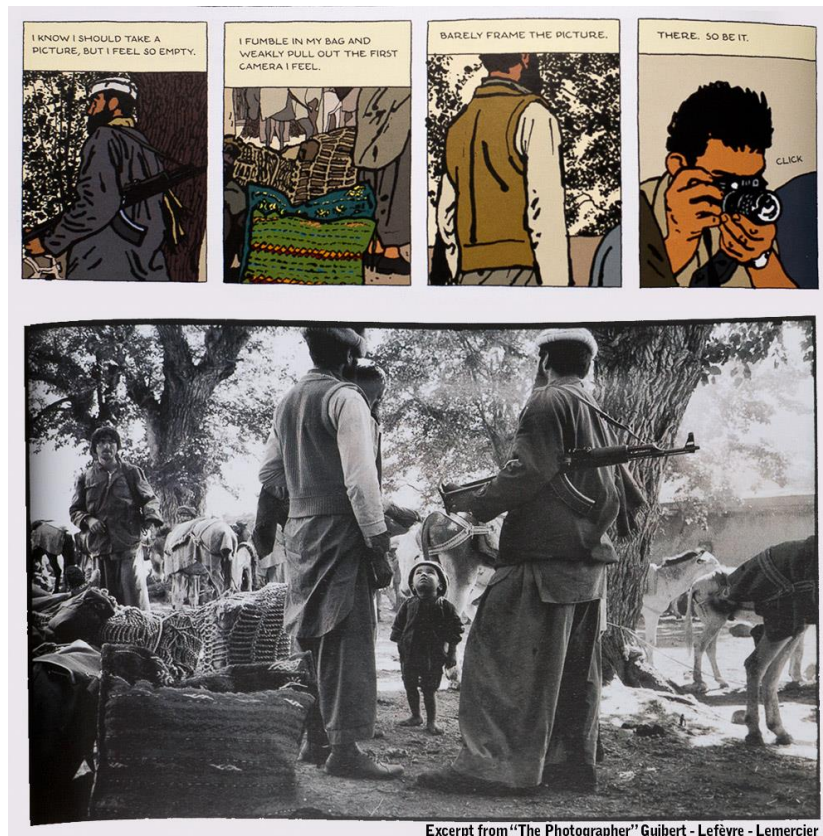
(29. ábra, *Le Photographe*, 143.)

A kulturális szokások bemutatásán túl a kommunikáció, a nyelv is hangsúlyos lesz. Didier próbál asszimilálódni, afgán nevet kap, és afgán ruhát ölt. Később – a befogadóval együtt – ismerkedik a nyelvvel, használja azt, de eleinte sokszor nyelvi nehézségekbe ütközik. A fotóképregény ezt azáltal érzékelteti, hogy nem adja meg az afgán szöveg fordítását, így a befogadó számára is ismeretlen marad (30. ábra). A közvetítés végig kulcsfontosságú aktus, és annak hiánya vagy elferdítése esetenként konfliktushoz is vezet. Erre Didier útja szolgál példakkal az utolsó részben, amikor magára hagyatva és kiszolgáltatva nem tud egyezségre jutni kísérőivel – az egyetlen nyelv, amely mindvégig képes „beszélni,” a pénz nyelve.



(30. ábra, *Le Photographe*, 172.)

A képregény kulturális síkon folyamatos beavatás és tapasztalatcsere. De beavatás a fényképezés aktusába is, amikor Didier a technikai részletekről beszél: milyen képhez milyen lencsét használ, miért nem sikerül fényképeznie, mi befolyásolja egy-egy kép elkészültét (31. ábra).



(31. ábra, Le Photographe, 58–59.)

5. A fénykép és a rajzolt kép

A *Le Photographe* kétféle vizualitást mutat be, de kapcsolatuk – ahogy Orbán Katalin is jelzi – bizonytalan.³⁵⁴ Egyfelől a rajzolt képek, másfelől a fényképek szolgálják ki a vizualitást, de Bart Beaty kétféle rajzot különít el Guibertnél: a stilizáltat és az egyszerűt (*stylized and simple*). Hangsúlyozza, hogy ezek kétféle reprezentációt képviselnek: az első a „stilizált”, a második a „realista”. Ugyanakkor a fotórealizmust (reprezentációs) és a rajzolt szimbolizmust (kriptografikus) megkülönböztetni a *Le Photographe*-ban egyenlő annak az aláírásával, ahogyan a kettő együttműködik a jelentés megteremtésében és a régóta fennálló, mindkét reprezentációs mód megértésében befolyásos szerepet játszó elképzelések megkérdőjelezésében.³⁵⁵

Ahogy Michael Halliday, Robert Hodge, Gunther Kress, valamint Theo van Leeuwen³⁵⁶ multimodális kutatók hangsúlyozzák, a multimodális kommunikáció „módokat” foglal

³⁵⁴ ORBÁN, *Mediating distant violence*, I.m.

³⁵⁵ PEDRI, *When Photographs Aren't Quite Enough*, I.m.

³⁵⁶ Gunther KRESS – Theo van LEEUWEN, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge, 2020.; *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, Arnold, Oxford University Press, London, New York, 2001.

magában, a különböző jelrendszeren belüli formákat, amelyek a társadalmi kollektíva által felismert és megértett jelentéseket hordozzák. A társadalmi multimodális perspektívában a fénykép egy vizuális jelrendszerhez kapcsolódó forma; jelentését meghatározza a fénykép által megmutatottaknak, a fénykép felhasználási kontextusának, a fényképezés történetének, továbbá az olvasó/néző fényképezetről és fényképekről szerzett személyes tapasztalatainak a kereszteződése.³⁵⁷

Mi a fénykép? című esszéjében Steven Edwards megjegyzi, hogy a kultúránkban a fényképről az a felfogás uralkodik, hogy „a kamera sosem hazudik”. Ez a felfogás a *Le Photographe* egyik kritikájában árnyaltabban fogalmazódik meg: „amiről számot kell adni, az a fénykép sajtósági formája, amely egyáltalán nem tűnik képnek; sokkal inkább tűnik a megélt valóság közvetlen reprezentációjának. A fényképezés hatása, legyen az jó vagy rossz, ebből az alapvető körülményből fakad.”³⁵⁸ Habár az ember racionálisan megérti, hogy a fényképet meg kell különböztetni attól, amit ábrázol, a határvonal a fénykép és a lencsevégre kapott esemény között annyira elvékonyodik, hogy szinte leválasztja a fényképezést a folyamatról. A fényképező művészi közvetítése nélkül a fénykép, ahogyan Edwards magyarázza, mindössze „a valóság közvetlen reprezentációjává” válik, elismert szándék, manipuláció vagy kontextualizáció nélkül a fényképező részéről.³⁵⁹ Sara Cole kritikája szerint a *Le Photographe* azáltal, hogy fényképeket helyez képregénypanelek mellé – tehát panelizálja az összes képet –, implicit módon kétségbe vonja a fényképezésről mint objektív igazságok ábrázolásáról való felfogást.³⁶⁰ Ugyanakkor ez az egyik sajátossága a fotóképregény alkotói folyamatának: a rajzolt és fényképezett képek egymásmelletti elhelyezése kellően elbizonytalanít, elidegenít, és új valóságot teremt, amely már a fotóképregény valósága lesz. A rajzolt képek azt a valóságot ábrázolják, melyet a fénykép nem volt képes, vagy azért, mert alkotója nem volt olyan állapotban (utolsó rész, Didier saját útja), vagy mert az illem, a tabu nem tette lehetővé, esetleg technikai okok miatt: a fényviszonyok nem voltak megfelelőek. A valóság megjelenítését külső és belső tényezők egyaránt befolyásolják. A rajzolt képek tehát megértésre szolgálnak, hogy a hozzájuk kapcsolódó fénykép értelmet nyerjen. Mindemellett – csatlakozva Sara Cole gondolataihoz – nem állítom azt, hogy a képregények alkalmasabbak az igazság elmesélésére, mint a fényképek. Az alkotók inkább a szavakon és a rajzolt, fényképezett képeken keresztül felhívják a figyelmet

³⁵⁷ PEDRI, *Mixing Visual Media in Comics, I.m.*

³⁵⁸ Steven Edwardsot idézi Sara COLE, *The Photographer: Into War-Torn Afghanistan with Doctors Without Borders*, <https://www.popmatters.com/108829-the-photographer-into-war-torn-afghanistan-with-doctors-without-bord-2496062221.html> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

³⁵⁹ *Uo.*

³⁶⁰ *Uo.*

a szubjektív keretre, amelyet mindig a folyton változó történelmi, személyes és politikai perspektíváink közvetítenek.³⁶¹ Nem arról van szó, hogy a képregényben valamilyen ellentét feszülne a fénykép(ezés) és a rajz(olás) között. Az előbbihez az objektivitás, az utóbbihoz inkább a szubjektivitás képzete társul. A fotóképregény azt próbálja bemutatni, hogy a fényképek objektivitása lehet illúzió, illetve ebben a közegben a valóság mindig szubjektív. A fényképész szubjektuma nem kapcsolható ki az alkotás folyamatában, és ez a szubjektum rajta hagyja pecsétjét a fényképeken is. Azáltal, hogy a fotóképregény a fényképet a rajzolt közegbe helyezi, a szubjektivitást ellenpontozza. Kérdésként felmerülhet, hogy ez a fajta leleplezés mihez vezet, és vajon szükségszerű-e.

A *Le Photographe* egyik különlegessége – ami talán annyira kézenfekvő, hogy fel sem tűnik – , hogy a fényképeket panelekként prezentálja a narratíva.³⁶² Didier 4000 fényképpel tért vissza a küldetésről, Guibert feladata pedig az volt, hogy a szortírozás által ezek megértésére törekedjen. Orbán Katalin tanulmányában azt írja, hogy ezek a nyers képsorok az eredeti méretükben, vagy valamennyire felnagyítva, de továbbra is magától a filmanyagtól keretezve szerepelnek. Felvetik a narratíva folyását és szerkezetét súlyosan zavaró képhelyzet és képviszonyok problémáit. Így egy olyan tárgy változatainak, alternatív nézeteinek és pillanatainak a sokaságát adják, amely nem feltétlenül foglal magában szerialitást. Egy esemény vagy jelenet számos egymást követő pillanatát ábrázolják, jelentéssel bíró fázisok helyett gyakran a technikai apparátus eltérő beállításait bemutatva. Ezek variánsok csupán, melyek nem arra hivatottak, hogy közösen működjenek, hanem hogy közülük a legjobb kép kiemelkedhessen.³⁶³ Bár akár a befogadótól is függhet, hogy melyiket emeli ki, ugyanakkor méretük miatt nem alkalmasak a megfigyelésre sem, mivel túl kicsik ahhoz, hogy a részletek kivehetőek legyenek. James Elkins szerint ez egy olyan „vakság”, amit egy adott képtípus, valamint a hasonló képek túlzott expozíciója eredményezhet. Ez a látáshiány „a látás központjában növekszik, mindenhová [kiterjedő] gyökereivel”.³⁶⁴ Véleményem szerint ez a folyamat bizonyos fokig tudatosítani akar, az ismétlés erejével hatva érzékenyíti a befogadót a témával kapcsolatban. Éppen ezért nem osztom azt a vélekedést, hogy a fényképek egymásutánja csak variánsként hat és funkcionál. Amennyiben a film médiumát vesszük alapul,

³⁶¹ *Uo.*

³⁶² Rick POYNOR, *Framing the evidence of war*, <http://eyemagazine.com/opinion/article/framing-the-evidence-of-war> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

³⁶³ ORBÁN, *Mediating distant violence*, *l.m.*

³⁶⁴ Vö. James Elkins has called „blindness”, that is, a visual deficiency that "grows in the very center of vision, [with] its roots [extending] everywhere". PEDRI, *When Photographs Aren't Quite Enough*, *l.m.*

a legkisebb egységnyi kocka is egy kiragadott pillanat, és ha látszólag 10 másodperc alatt semmi nem is történik, mégis érvényesülni tud az időbeli távolság narratívája. Ez persze a képregény médiumában máshogy működik, de ettől még ugyanúgy szolgálhat az idő hangsúlyozására a képek egymásutániságával és variánsjellegével.

Ezekben a képsorozatokban pirossal keretezik vagy húzzák át a kiválasztott képkockákat (32. ábra). Ez a jelölés a képszerkesztők eszköze volt még az analóg fényképezés időszakában, így érzékeltették, hogy melyik képkocka nyerte el a folyóirat tetszését. Az X jelzés (áthúzás) egyaránt jelenthet kiválasztást, vagy utalhat valamilyen hibára.



(32. ábra, *Le Photographe*, 114.)

Ezeknek a fotósorozatoknak a panelizációja más, mint a rajzolt képeké, és ezt hangsúlyozza, hogy az összes fénykép kontaktmásolatban szerepel. Ezek nagyítás nélküli másolatok a negatívról, melyeken még nem történtek változtatások – ezzel ismét hangsúlyozva az objektivitás erejét. „A kontakt egy »nyers« kép, a negatív »átfordítása« az ellentétes tónusokba.”³⁶⁵ Az így kapott pozitív kép alapján már látható, hogy mi van a képen, és ez lehetővé teszi, hogy az első válogatást elvégezzék. A *Le Photographe* esetében a befogadó a szerkesztő tevékenységét is szemmel kíséri, illetve saját maga is betöltheti ezt a szerepet. Ahogy némely esetben látható, a választás nem mindig a leginformatívabb képre esik, néha fontosabb a kompozíció vagy egy-egy pillanat, az érzelm megjelenítése. A kontakt egyúttal az archívum indexe is, így később visszakereshetők az egyes felvételek, melyekből újabb kópiákat lehet készíteni. „A választás, válogatás szempontja mindig aktuálisan érvényesül. A kontaktmásolat ugyanakkor nem csak a jelennek szól.”³⁶⁶ Történeti szempontból is jelentős, hiszen egy fotográfus évtizedes munkáját lehet ezáltal nyomon követni. Ebben az esetben láthatók azok a

³⁶⁵ PFISZTNER Gábor, *Mi a kontaktmásolat?*,

https://maimanohaz.blog.hu/2014/06/04/mi_a_kontakt_masolat_pfisztner_gabor_irasa [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

³⁶⁶ *Uo.*

folyamatok, ahogy a fotográfus egy-egy képi kompozícióhoz közelít, vagy éppen eltávolodik tőle, illetve milyen körülmények között jut el a megfelelő felvételhez, amely kiemelkedik a többi közül. A kontaktmásolat alapján esetenként rekonstruálható, hogyan formálódik a kép, melyet meg akar örökíteni. A kontaktok sok mindenről árulkodnak, amit a fotográfusok többsége elrejtene a nyilvánosság elől, és éppen ezért nem szívesen publikálják őket. Ez egy meglehetősen intim folyamat, és ettől is válik különlegessé a *Le Photographe*. Didier, néhányat leszámítva, nem látszik a képeken, de a legszemélyesebb tárgyai, a kontaktmásolatok végig láthatók. Érzései, az események által gyakorolt hatás, bizonyos benyomások értékelik fel ezeket a képeket, amelyeket a szerkesztő kiemel, és egy X jelzéssel megsemmisít. Ez az a két mód, ahogyan a fotográfus viszonyul a képeihez, és ahogyan a szerkesztő bírálóként megjelenik ezeknél a képsoroknál. Ugyanakkor az is elmondható, hogy a riport műfajának kánonjából a kontaktmásolatokkal lép ki igazán, és azzal, hogy egy fotográfus tudósít.

Orbán Katalin szerint ez szédítő elmozdulásokat és dinamikát eredményez az olvasási folyamatban, illetve ezek a kontaktmásolatok megváltoztatják a szerkezet logikáját és a szemlélés módját.³⁶⁷ Habár dinamikusnak mondható, egyáltalán nem zavaró, ritmust ad mind az elbeszélésnek, mind a befogadásnak. Ugyanakkor tekinthetjük úgy, hogy több szinten is feszültséget kelt a narratívában, és sokszor tútelít, ami megfigyelhető a fényképek igen magas minősége és a rajzolt kép egyszerűsége közötti átmenetben, ezenkívül a fényképek némaságából a narratíva hangzavarába vezet, a fekete-fehér fényképekből a színes és homogén rajzokba, a fényképek magányosságából a rajzolt közösségbe és tömegbe. Ez a hangoltság a befogadás módjára is hatással van.

A fotóképregényben a fényképek csoportosíthatók aszerint, hogy mit kívánnak elmesélni. Vannak fotósorozatok akár egy teljes oldalon keresztül, kisebb sorozatok és önálló képek. Mindhez kapcsolódik a narratíva, de az maga is csoportosítható. A fényképek materiális támogatásként léteznek a képregényben, saját jogukon materiális tárgyakként információval szolgálnak a szubjektív folyamatokról, amelyek azért lettek bevezetve, hogy jelentést adjanak Didier önábrázolásának és tapasztalatának, és amelyek formát adtak a fényképeknek.³⁶⁸ Csak néhány esetben látjuk Didiert a fényképeken, önarcképet is csak ritkán készít, mert érzékeltetni kívánja, hogy nem csak a rajzolt képeken és a narrációban van jelen.

³⁶⁷ ORBÁN, *Mediating distant violence, I.m.*

³⁶⁸ Nancy PEDRI, *Photography and the Layering of Perspective in Graphic Memoir*, <https://imagetextjournal.com/photography-and-the-layering-of-perspective-in-graphic-memoir/> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

Az önálló képek vagy kisebb sorozatok általában tájképek, vagy egy-egy helyszínt, időt, személyt, csoportot jelölő képek. Sokszor önmagukban állnak, máskor 3-4 képkockából, de mind a narratíva érzékeltetésére szolgálnak, vagy egy-egy beszélgetés végén jelennek meg, jelezve, hogy hol tart a cselekmény, milyen helyszínen vagyunk éppen. Ezek a képek többnyire állapotokat fejeznek ki. A fotósorozatok pedig egy-egy eseményt, „akciójelenetet” mutatnak be, amely lehet műtét vagy egy városi jelenet, amely a kultúrát és a szokásokat idézi, vagy akár egy gyermek fájdalmának pillanatai is. Ezek a pillanatok különböző nézőpontokból láthatók. Igaz, hogy említettem a rajzolt és fényképes tartalom közötti feszültséget, de más szempontból Guibert rajzstílusa tökéletesen igazodik ezekhez a fényképekhez – ahogy Rick Poyner kritikájában is olvashatjuk –, nem tesz kísérletet arra, hogy túlbonyolított rajzokkal hívja fel a figyelmet a fényképekre. Lemercier érzékenyen színezi őket – a közreműködők egyetértésének mértékét jelzi, hogy az összekötések sosem tűnnek mesterségesnek vagy erőszakoltnak. A befogadó majdhogynem zökkenőmentesen léphet tovább a fényképes részről a rajzolt közegbe (a fényképek méretarányainak megfelelően), anélkül, hogy a „valóságot” torzulva érezné.³⁶⁹

6. Hiteles idő

A narráció és a képek felépítésében is volt már szó az idő problematikájáról, szerepéről; itt csak érintőlegesen hívom fel még néhány szempontra a figyelmet, illetve kitérek a hitelesség kérdéskörére is.

Az idő többféleképp értelmezhető a *Le Photographe*-ban, mivel többféle jelen létezik. Már a munkafolyamatban is felfedezhető ez a sokrétűség, kezdve a 1986-os tapasztalati, átélt idővel, mely a később, emlékezetből és fényképek által elbeszélte idővel, majd egy újabb személyt (Guibert) bevonva egy másféle elbeszélte idővel párosult. Mindezekhez hozzákapcsolódik a történelmi események ideje, melyek befolyásolták Afganisztán helyzetét. Ezenkívül a fotósorozatot alkotó fényképek is időbeli kapcsolatot létesítenek egymással, számos fényképtöredéket vagy kivágást mutatva be az általuk feltételezett időbeli kontinuumból.³⁷⁰ A fotósorozatok időbeli következményeit újrafogalmazza, a narratív részleteket pedig kibővíti a verbális szöveg, éppen úgy, ahogyan a fényképek által bemutatottak vizuálisan újrafogalmazzák és kibővítik a verbális szöveget. Ily módon a kettő egyenrangú partnerként

³⁶⁹ Guibert azért is nagy munkát végzett, mivel Lefèvre elvesztette a jegyzetfüzetét, amelyben az utazás során tett megfigyeléseit feljegyezte. *Uo.*

³⁷⁰ PEDRI, *When Photographs Aren't Quite Enough, I.m.*

működik a jelentés megteremtésében.³⁷¹ A rajzolónak nagyobb hatalma van a narratíva fölött, mint a fényképésznek, és az időbeli távolságokat is a narratíva érzékelteti, helyezi kontextusba. A képregény a fotókat érintő gyűjteményes jellege miatt is egy újabb időkeretet implikál, archiváló és emlékező keretbe helyezi a történetet, mely Didier halálával még nyomatékosabbá válik. Bizonyos mértékben kollektív emléket teremt, habár ez Didier nem feltétlenül pontos emlékezetéből ered. Noha a fényképészeti képek tagadhatatlanul szolgálnak archív dokumentációt és vizuális bizonyítékokat Lefèvre utazásáról, újrarajzolásuk (amely hangsúlyozza azt, amit ábrázolnak, illetve amit időnként képtelenek ábrázolni) arra enged következtetni, hogy elbeszélési képességük egyszerűen nem elég erős ahhoz, hogy önállóan megállják a helyüket.³⁷² Ezért van szükség Guibert meseszövé, történetmesélő háttértudására, hogy a képregény formanyelvét és eszköztárát felhasználva a történések megelevenedjenek, és érthetővé váljanak.

A fényképek kontaktmásolatokban szerepelnek, főleg a sorozatok esetében láthatók adatok is, melyek az archívumjellegét erősítik, és ezáltal visszakereshető; hitelesítik a pillanatot. Ezek a technikai adatok adják a hitelesség pecsétjét mindezekhez. Éppen ezért is illeszkedhet be az újságírói hagyományba.

7. A fokalizáció munkája

A grafikus memoárok esetében talán még relevánsabb a fokalizáció jelenségével foglalkozni, mint a *Le Photographe*-nál, azonban ez utóbbinál is termékenynek bizonyul e narratív eljárás megvalósulásának az elemzése. A fő kérdés, hogy miként viszonyul a fényképészet és a rajz keveredése a fokalizációhoz. Pedri a memoár kapcsán továbbá azt a kérdést teszi fel, hogy miként ad új minőséget az én és a tapasztalat szubjektív érzékelésének ábrázolása a fényképek vizuális sorba való beolvasztásával. Miként járul hozzá a fényképek hű vagy stilizált reprodukciója ahhoz, hogy a memoár a megértési folyamatot és az alkotást úgy kommunikálja, mint amelyek jelentést adnak az ének és a személyes élményeknek?³⁷³

Mieke Bal elmélete szerint minden narráció fokalizált, mert „az események bemutatása mindig egy meghatározott »látásmód« alapján történik”. „Az explicit szereplői fokalizáció mellett megkülönbözteti a külső fokalizációt, melynek ágense nem jelenik meg a narratív szövegben, hanem anonim marad. A vizuális metafora kiterjesztése azt vonja maga után, hogy az elbeszél

³⁷¹ Uo.

³⁷² Uo.

³⁷³ PEDRI, *Photography and the Layering ... I.m.*

eseményeket mindig látja, legalábbis láttatja valaki, még akkor is, ha ennek a fokolizálónak a kilétét homály fedi.³⁷⁴

A *Le Photographe* narrációja Lefèvre-hez kötődik, a váltakozó típusú képek feldarabolják a képi világ szemlélését, egyaránt mutatva a világot a Lefèvre elé táruló látványon kívül és belül. A szubjektív reprezentáció keveredik a műben: Didier képei és hangja mellett – ahogyan az eseményeket kommentálja, reflektálja – Guibert rajzai szerepelnek, aki nem is volt jelen a küldetésen. Didier közvetíti az OHN-tagok élményeit és tapasztalatait is, amit Guibert ültet át a narrációba. A szubjektivitás tehát kétféle szinten keveredik a műben: az egyik a perspektíva szubjektív ábrázolását a fényképészen és a rajzokon keresztül (szubjektív stílusban) kapjuk, a másik szinten Didier emlékezetéhez van kötve. Ugyanakkor ezek a látásmódok dedikáltak – tehát egyértelműen jelezve van, hogy kihez kötődnek (a fénykép Didier-hez, a rajz Guibert-hez). A narráció pedig kettejük perspektívájának kombinációja.

Egy másik szinten a szubjektivitás bensőséges ábrázolása hozzá van kötve annak a személynek a testéhez, akit a fényképen és a rajzokon keresztül ábrázoltak. Szinte minden fénykép egy gondosan megkomponált kép egy személyről vagy csoportról, akik, miközben modellt állnak, tudják: úgy látják őket, ahogyan láttatni szeretnék magukat, és még tovább: ahogyan szeretnék, hogy emlékezzenek rájuk. Mindazonáltal az összes fényképezett én létezik és értelmet nyer a rajzolt ábrázolása mentén is. A fényképekkel párban a rajzolt portrék nem annyira a fotózott személy perspektívájával tartanak kapcsolatot, hanem ismételten a szubjektív stílussal.³⁷⁵

Ez az összetett perspektívarétegződés, amely finoman terül a fényképezett alanyok portréfotóira és rajzolt ábrázolásaira, az ön- és élményfelfogást megtestesülve, egymással megosztva és egymáshoz kapcsolódón mutatja be. A fényképek remedializációja jelzi a narrátor-főszereplő személyes én-felfogását és én-felépítését.³⁷⁶ Értelmezések újabb és újabb rétegeit helyezi az eredeti látványra, ezáltal elhomályosít bizonyos vonásokat, miközben más vonásokat pedig hozzáad a képhez. A fénykép rajzoláson keresztül történő megváltoztatása azokat a fajta hozzátoldó és selejtező, kihangsúlyozó és törlő narratív fogásokat mutatja be, amelyek a self kommunikálásához szükségesek. (Ez a technika a *Le Photographe*-ra nem, de a montázképregényekre lehet jellemző.) Az ebből az összekeveredésből születő hibrid, kombinált portrék a maguk gazdag kevert-vizuális-média-ötvetével ráirányítják a figyelmet

³⁷⁴ Miekél BAL, *Fokalizáció*,

<http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/szovegyujtemeny/bal/index.html> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

³⁷⁵ PEDRI, *Photography and the Layering... I.m.*

³⁷⁶ Uo.

a kitartó alkotásra és foglalkozásra, értelmezésre és ábrázolásra, felfogásra és tűnődésre, amelyet a selfnek szentelnek, és amely a grafikus memoár magját képezi.³⁷⁷

Mindazonáltal a csalárialbum-gyakorlatok, a rajzolás, valamint a fényképészet keverése az interpretáció elengedhetetlen szerepét is kiemeli a self felfogásában és ábrázolásában. A szubjektív igazság fontosságát hangsúlyozza (az igazságét, amely a személyes perspektívának tulajdonítható), nem pedig a történeti igazságét (az igazságét, amely dátumokat, tényeket és kutatómunkát igényel) a grafikus memoárban. A réteges kiegészítések és változtatások a portréfotókon, amik során csalárialbum-technikákat használnak az eredeti fényképészeti alkotások megváltoztatására és újraalkotására „az üvegezésükkel, dombornyomásukkal, varrásukkal, átllyukasztásukkal, tépésükkel, vágásukkal, és/vagy összegyűrésükkel”,³⁷⁸ a fényképek szubjektív igazítását jelzik. Más szóval: a fokalizáció (*focalization*) munkáját.³⁷⁹

Didier számára a fotózás a megértés folyamatával párosul; ez számára a problémafeldolgozás módja. Amint azt a *Le Photographe*-ban alkalmazott különféle verbális-vizuális stratégiák sugallják, a fényképek nem tekinthetők szinguláris rekordoknak, hanem felfedező funkciójukban is végsők.³⁸⁰

Az irodalmi műbe ágyazva nem céljuk a valóság rendezett vagy átlátható megjelenítése. Éppen ellenkezőleg: mivel a bemutatott képek tele vannak narratív potenciállal, így a riport mindig arra is ösztönzi az olvasókat, hogy részt vegyenek az elbeszélés alakításában. A történelmi dokumentálás mellett a fényképek hozzájárulnak a *Le Photographe* általános szemantikai (valamint esztétikai és érzelmi) hatásához azáltal, hogy a szavakkal és a rajzokkal együtt avatják be az olvasókat a jelentésalkotás folyamatába.³⁸¹

³⁷⁷ PEDRI, *Photography and the Layering... I.m.*

³⁷⁸ PEDRI Sophie TAMAST idézi. *Scared Kitless: Scrapbooking Spaces of Trauma, Emotion, Space and Society* 10. (2014), 87–88.

³⁷⁹ PEDRI, *Photography and the Layering... I.m.*

³⁸⁰ PEDRI, *When Photographs Aren't Quite Enough, I.m.*

³⁸¹ *Uo.*

8. fejezet: A fénykép mint a fikció része – A *L'enfant penchée* című képregényben

„A fotó realista médium, valóságra irányuló, s a valóság nélkül semmis, elveszett. Realizmusa mégis sajátos realizmus, a megállapítások realizmusa.”³⁸²

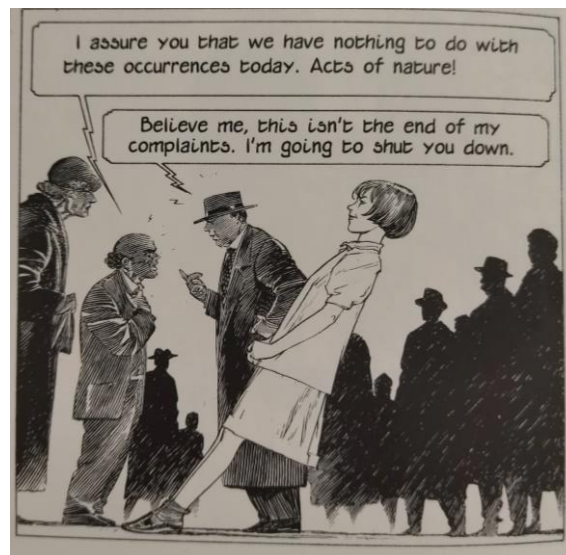
Az előző fejezetekben a fotóképregény különböző tematikai típusait vizsgáltam a fényképek felhasználásának mértékétől és szerepétől függően. A fotográfia mint médium különösen fontos szerepet töltött be ezekben az alkotásokban; szerves részét képezte ugyan a műnek, de sok esetben önállóan is megállta helyét. A következőkben a fotóképregény egy olyan fajtáját vizsgálom, melyben a fényképek a fikció részei, és ily módon kapcsolódnak a narratívához is – nincs meg a hagyományos értelemben vett valóságot tükröző, hitelesítő jellegük. Ennek a műfajnak, típusnak van némi hagyománya az irodalomban, a gyerekirodalomban, ahol a fénykép – mint a valóság leképződése – a fantáziába, a fikcióba illeszkedik, amit fotófikciónak (*photofiction*) is neveznek. Ugyanakkor ez a típusú mű minden konvenciót ledönt, amit eddig a fotográfiáról tudtunk, és talán célszerű egy-egy ilyen mű vizsgálatánál minden előzetes tudásunkat, preconcepciókat elfelejteni vagy legalábbis félretenni. Habár ellentmondásos, de minden eddigi tapasztalat és tudás a fotográfiáról viszont szükséges lesz a vizsgálathoz. Éppen ezért került az esettanulmányok legvégére Benoît Peeters és François Schuiten *L'enfant penchée* (angolul *The Leaning Girl* – Az eldőlő/elhajló lány) című műve. Az eddigi esettanulmányok a valósághoz való hűségét próbálták bizonyítani pontosan a fényképek által, a *L'enfant penchée* esetében azonban nem ennyire egyértelmű, mit képviselnek a fényképek. Fantasztikus történetről van szó, a fényképek nem a valósághoz való hűséget igazolják, hanem sokkal inkább a képregény világába és valóságába illeszkednek, ugyanúgy a történet részei, csak más stílusban.

Ahogy az előző fejezetekben is látszik, az elmúlt évtizedekben körvonalazódik egyfajta tendencia a képregényben: a fénykép hű reprodukcióként jelenik meg. Ennek számtalan fajtája, mértéke van, de jelen fejezetben a képregény és a fénykép mellett a fikció és fantasztikum is nagy szerepet játszik, erre a képregények között példa Cassandra Jean: *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* (2013), mely Ransom Riggs *Vándorsólyom kisasszony különleges gyermekei* című regényének adaptációja, Bryan Talbot: *Alice in Sunderland* (2007) és Benoît Peeters és François Schuiten: *L'enfant penchée*. Választásom azért az utóbbira esett, mert az előző kettő részben vagy teljesen adaptáció, így az elemzés során az adaptációs eljárásokat is

³⁸² Klaus HONNEF, *A fényképezés a hitelesség és a fikció között* = BÁN András – BEKE László, *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1997, 182.

figyelembe kellett volna vennem, mely túlságosan tágította volna a keretet. A *L'enfant penchée* ugyan utal a vernei életműre, de mégsem nevezhető adaptációnak, és ennél a képregénynél az a bravúros technikai újítás is megfigyelhető, melyet eddig csak montázműveknél tapasztaltam, hogy a rajzolt kép és a fénykép közötti átmenettel operál.

A *L'enfant penchée* a *Les Cités obscures* (angolul *The Obscure Cities*, de *Cities of the Fantastic* címen publikálták) című sorozat egyik része, mely 12 kötetből és szintén 12 spinoffból áll, utóbbiak már nem csak kötetben jelentek meg. Készült egy összefoglaló mű is a szereplőkről, helyszínekről, eszközökről, kapcsolódási pontokról.³⁸³ Ezen kívül az alkotók saját enciklopédiát is készítettek *Alta Plana*³⁸⁴ néven, mely szintén a karaktereket és kapcsolódásaikat, helyszíneket és a kötetek cselekményeit foglalja össze, és tulajdonképpen „igazolja”.

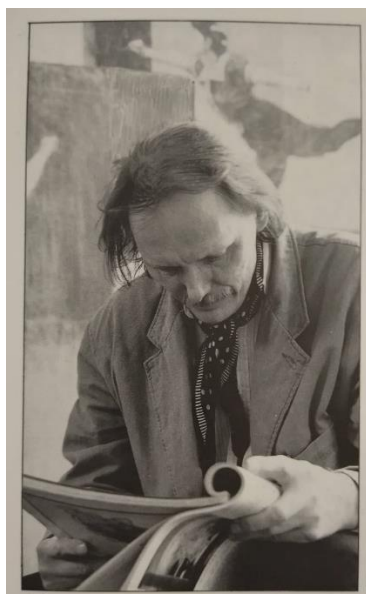


(33. ábra, *L'enfant penchée*, 38.)

A *L'enfant penchée*-ben két történet-szál bontakozik ki, az egyikben a 13 éves Mary von Rathen a Star Express hullámvasúton történt szörnyű balesete után dőlni kezd (33. ábra). Az orvosok nem tudnak rajta segíteni, ezért szülei magániskolába küldik. Mary megszökik, és csatlakozik a Robertson cirkuszhoz, ahol éveket tölt, amíg meg nem hallja Stanislas Sainclair szerkesztőtől, hogy egy tudós, Axel Wappendorf talán segíthet neki. Wappendorf egy rakétán dolgozik, hogy elérjen egy bolygót, amely Mary problémáját is okozhatja. Mary felkeresi őt, és csatlakozik hozzá a felderítésben.

³⁸³ Benoît PEETERS – François SCHUITEN, *Les Cités obscures: Le Guide des Cités*, Casterman, 2002.

³⁸⁴ *Alta Plana*, <https://www.altaplana.be/en/start> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]



(34. ábra, *L'enfant penchée*, 29.)

A másik történetzálon egy művész, Augustin Desombres (34. ábra) a nyüzsgő világból megszökve Aubrac fennsíkjára költözik a francia vidékre, ahol vásárol egy üres villát. Különös földgömböket kezd festeni a falra, majd egy ajtón keresztül találkozik Maryékkal, azon a területen, ahol sok földgömb látható.

Mielőtt az elemzésbe belekezdenék, fontosnak tartom, hogy kitérjek a képregény francia és angol nyelvű köteteinek kiadástörténetére. A *L'enfant penchée* időkezelése a médiumok és a történetzálak összefonódásában bontakozik ki, éppen ezért az elbeszélés végére válik kezelhetővé és értelmezhetővé, hogyan is kapcsolódik össze a fényképes rész a rajzolttal.

A mű először folytatásokban jelent meg 1994 és 1995 között az *À Suivre* című magazinban, majd 1996-ban kötetben, francia és holland nyelven. A bevezető először a holland kiadásba került 1996-ban, majd 2010-ben az új bevezetővel és három fényképes oldallal bővült.³⁸⁵ Az angol kiadás 2014-ben jelent meg, abban már eleve a bevezető és a három fényképet tartalmazó rész is szerepelt. Ebben van egy előszó is, amit Karen Green írt, amelyben elmeséli személyes történetét és első lépéseit az *Obscure Cities* világában. Az angol kiadás számos egyéb formai, szövegbeli eltérést is tartalmaz, ezek összefoglalását az *Alta Plana* felületén olvashatjuk.³⁸⁶ Ezek mind Peeters jóváhagyásával készültek, például az idővonalat is módosították a történetben, az angol verzióban a történet 749 AT³⁸⁷-nél kezdődik, és a történet felénél ugrik 4

³⁸⁵ *Enfant Penchée (L')*, <https://www.altaplana.be/en/albums/l-enfant-penchee> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

³⁸⁶ *Leaning Girl (the)*, <https://www.altaplana.be/en/albums/leaning-girl> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

³⁸⁷ *After the Tower* – A Torony után, vagyis a Torony építésének feltételezett kezdő időpontja utáni homályos évek.

évet. Az elemzésem a továbbiakban sokkal inkább támaszkodik az angol kiadásra, mert jobban kitágítja a történet tér-idő univerzumát, és Peeters jóváhagyásával ezt tekintem teljesnek.³⁸⁸

A bevezetőben egy bizonyos Mary von Rathen *Álmaim* című szövegét olvashatjuk fényképekkel és illusztrációkkal kísérvé.³⁸⁹ (35. ábra)



(35. ábra, *L'enfant penchée*, 8.)

Itt azonban még nem egyértelmű, hogy ez a Mary azonos lesz-e a történet főszereplőjével, de az *Alta Plana* ebben is megerősít. Itt Mary az álmain keresztül gyerekkorába tér vissza, emlékezik. Négy álmokról van szó fotókkal kiegészítve, az utolsóval már az elbeszélés történetéhez kapcsolódik: mielőtt Alaxis-ba érkeztek családjával a fesztiválra, erről álmodott. A dőlés már itt is megjelenik, bár nem abban a funkciójában, ahogy a történetben látható, de az illusztráció utal a formára. Az *Álmaim* rész azért is érdekes, mert a szövegek alatt fényképek

³⁸⁸ Jelen dolgozathoz Benoît Peeters – François Schuiten, *The Leaning Girl*, című képregényének első kiadásának oldalszámaira hivatkozom zárójelben. (Alaxis Press, Chicago, 2014.)

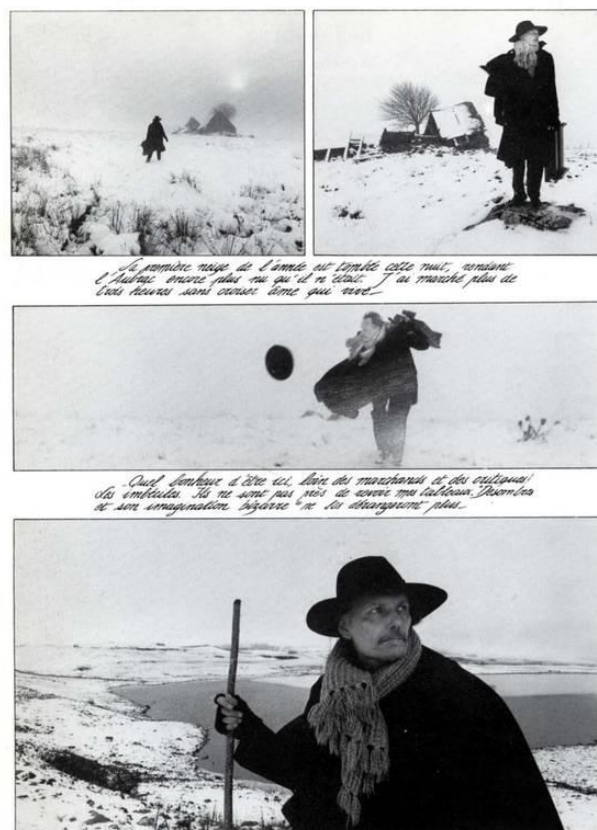
³⁸⁹ Mary egyébként több másik kötetben is megjelenik, mint például az *L'Echo des Cites: Histoire d'un journal*, Casterman, 2010, 48.; illetve Maryról egy életrajz is szerepel a *Les Cites obscures: Le Guide des Cites* című kiadványban, Casterman, 2002, 171–173. Ugyanitt találunk Augustin Desombresről is egy összefoglaló írást, 156–157.

szerepelnek fotósarkokban. Mindegyik fényképen egy nőt láthatunk, nincs konkrétan kimondva a kapcsolat Mary és a nő között, csak gondolhatjuk, hogy őt ábrázolják a képek.

A másik érdekessége az angol kiadásnak a kötet elején lévő plusz oldal, ahol Schuiten Vernéről készített rajzát láthatjuk, mely azért is jelentős, mert a képregényben megjelenik maga Verne is – ezzel a schuiteni képpel kissé irányítja a befogadót, Verne történelmi személyével korhoz köti a történetet. Az első francia kiadások nem tartalmazták ezeket, a háttértörténetet nem mélyítették, nem helyezték még egy kontextusba Maryt. Éppen ezért maradnék az angol kiadás elemzésénél a továbbiakban, és csak részben reflektálok a franciára.

1. Az idő kezelhetősége

A képregény elbeszélése Alaxis-ban kezdődik 749. szeptember 2-án AT (After The Tower – A Torony után), ez Mary ideje, a rajzolt képregény tere, amely jól tagoltan elkülönül a másik, fényképes idősíktól, melynél 1898. július 12-i dátum szerepel, és a helyszín: Párizs. Ebben a részben fényképek szerepelnek szöveges részekkel kiegészítve, ugyanakkor ez a Párizs annyira tűnik csak valóságosnak, mint Alaxis. Nincs semmilyen más időre és térre utaló jel az egész műben, csak a fejezetek kezdetén lévő szövegdoboz. (36. ábra)



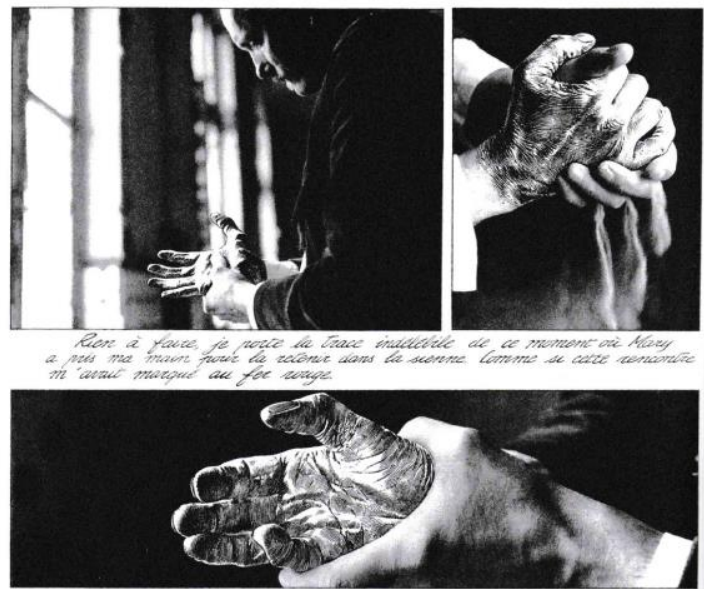
24

(36. ábra, *L'enfant penchée*, 42.)

A fényképes részekben szereplő férfi belső monológja, „naplója” elevenedik meg a fényképek alatti/fölötti részeken, melyek nincsenek szoros összhangban a fényképekkel, csak kísérő szövegek. A látottak és az írottak különös ideje keveredik össze ebben a részben. A képregénybe kapcsolódik egy újabb cselekményszál, mely Mont Michelsonban játszódik, szeptember 2-án, 3 óra 50 perckor, ami Alaxisban 4 óra 5 perccel jelent; fontos lesz a pontos idő, mert az ekkor történő változás lesz a cselekmény katalizátora, Mary sorsának fordulópontja. A fényképes részben 1898. október 28-a van, a helyszín Aubrac fennsíkja. Ez a két rész cselekményében, tér- és idősíkjában is elkülönül egymástól. A rajzolt képregényről sokszor órára pontosan tudjuk, mikor játszódik, érdekes, hogy a „fantázia, a fikció ideje” ennyire pontos, ellentmond az időről alkotott preconcepcióknak azáltal, hogy a rajzolt időt teszi túpontosá, míg a fényképes idő nem válik hangsúlyossá, hanem időtlen a már említett belső monológokkal, és a fényképek némasága, cselekménytelensége is az idő megállítását jelképezi. Ez a kettősség a végkifejletig, a két rész összeolvadásáig ebben a formában van jelen a műben. November van mindkét idősíkjában, majd a rajzolt cselekmény 4 évvel később folytatódik Mont Michelsonban, 753. április 12-én, 6 óra 20 perckor. A fényképes cselekményszál azonban továbbra is 1898. november 26-án játszódik, ezzel érzékeltetve, hogy a két cselekmény teljesen eltérő időrendben zajlik, amire csak akkor derül fény, amikor a két rész összekapcsolódik, hiszen a rajzolt képregényben eltelt az a négy év, ami a fényképesben pár napnak, hétnek tűnt. Ezt hangsúlyozza a következő rész is, ahol látható, hogy a fényképes időben eltelt majdnem egy év (1898. november 26. és 1899. október 12.), miközben a képregényben csak néhány hét (augusztus 17. – szeptember 5.). Az utolsó ismert dátum a rajzolt elbeszélésben 754. január 24. (8 óra 20 perc), amikor felszállnak az űrhajóval. A fényképes cselekményszálban 1899. december 23-i dátum szerepel, mely képein megjelenik egy lány, aki Maryre hasonlít.

A következő fejezet már egy teljesen ismeretlen helyen és időben játszódik valahol a bolygók között, ahova Mary és a professzor megérkezett. A fényképes részben 1900. január 3-a van, ez az az idő, amikor Augustin Desombres az ismeretlen világra nyit ajtót, Maryék világába, és egyesül a két tér-idő. A következőkben Wappendorf professzor Jules Vernével találkozik, és ezzel együtt még egy transztextuális, -vizuális utalást tesz, és egy újabb idősíkot von be, hiszen Verne 1828–1905 között élt, amivel kapcsolható a fényképes rész tér-idejéhez, ugyanakkor vele csak a rajzolt részben találkoznak. A következő rész időt jelző szövegdoboz választ is ad az eddigi időzavarra: „ismeretlen hely, idő... az idő irreleváns!” (149) Ezzel a mű egész tér-idő kérdését feloldja: semmi sem valamihez vonatkoztatva létezik, hanem csak abban az időben, abban a pillanatban. Erre játszanak rá még a technikai eszközök: a rajzolt képek és a fényképek közötti kontraszt hangsúlyozásával, mely a technika miatt sugall időbeli különbségeket;

fejlettséget. Minden irreleváns, ahogy eddig is az volt – ezzel is a hibrid jelleget hangsúlyozza, amire később külön kitérek. Ahogy Desombres a fényképes világból átlépett a rajzoltba, úgy vissza is tér saját világába, de mivel Mary az utolsó pillanatban megérintette a kezét, az a fényképesben is úgy marad, érzékeltetve, hogy valóban megtörtént. (37. ábra)



(37. ábra, *L'enfant penchée*, 161.)

A fényképes rész 1900 tavaszán folytatódik, nincs pontos dátum, a helyszín Aubrac, amit a rajzolt követ: „és aztán fel kellett nőnöm” mondattal (164). A történet végén megint a pontos dátum és idő szerepel: Lac Vert, 760. május 24. (8 óra 50 perc), érzékeltetve, hogy újra helyreállt „az idő”. Az idő és annak változása összekapcsolódik Mary dőlésével is, ami igazodik a bolygókhoz, ahova érkezett, akkor állt újra egyenesen, amikor Augustine-nal találkozott, az ő idejével.

A valóság és a fikció az idő érzékeltetésével is bonyolódik, mintha a képregény fényképes részei fikciónvá, a rajzolt részek pedig egy másik idősíki valóságává válnának, még pontosabban, mivel egy fikcióban vagyunk, a fotográfia egyfajta jelent képvisel, és a képregény egy másfajta jelen valóságává válik. Barthes gondolatát, miszerint egy fotót nézni annyi, mint egy volt-létet nézni: „egy térbelileg közvetlenről és egy időbelileg elmúltról”³⁹⁰, csak nagyon körülményesen tudnánk ennek a képregénynek a teréhez és idejéhez igazítani. Ez az állítás a fényképre önmagában vonatkozik, de amint egy másik médium közegébe, felhasználására kerül, az idő és a tér nem-létezőjébe kerülünk; a „valahol jelen”-be.

³⁹⁰ HONNEF, *A fényképezés a hitelesség és a fikció között*, I.m., 191.

2. Médiumok keveredése egy fikcióban – festmény, fénykép, képregény

Peeters és Schuiten műve a fotóképregények között is rendkívül egyedinek számít, a rajz és fénykép összeolvasztása mellett többféle médium keveredik benne: a képregény, a fotográfia, de a festmények is nagy szerepet kapnak. Noha ebben a történetben nem a linearitás és a médiumok egymásra hatása a fontos, hanem sokkal inkább az átmenet, ahogy egyikből a másikba lép, vagy ahogy több művészeti alkotást sorakoztat fel egy képen, és mindezeknek a célja. A befogadó nagy mértékű telítettséggel szembesül, mind a képek technikai oldalát, történetét nézve, mind a művészeti értéküket. A következőkben a fénykép, a festmény és a képregény művészetében keresem a kapcsolódási pontokat, a három „kép” összefüggéseit és az alkotó személyét vizsgálva.

A fényképek keletkezési körülményeinek vizsgálata azonban meglehetősen szövevényes, túl messzire nyúlna: analóg vagy digitális, esetleg Photoshop utómunka stb. Inkább az a kérdés, hogy mit képvisel a fénykép, meghaladhatja-e a benne rejlő „valóságot, jelent”? A fényképek lényegisége abban keresendő, hogy a valóság sajátos változatát prezentálják a befogadó számára. Ugyanakkor a fényképekről szóló egyik ismert megközelítés szerint a fényképészet hazugság, illúzió csupán. Dayanita Singh indiai fotográfus ehhez kapcsolódóan úgy vélekedik, hogy bár a fényképezésben mindannyian egy közös vizuális nyelvet ünneplünk, amely átível az írni-olvasni tudáson és a földrajzi elhelyezkedésen, de mindeközben a fényképezés nagyon is nyitott a téves kommunikációra, mivel nemcsak a fotós, hanem a befogadó értelmezésére is támaszkodik.³⁹¹

Barry Salzman fotográfus, intermediális művész reflektál Susan Sontag állításaira, miszerint „a fénykép mint a valóság »lenyomata«” és „a fényképezés »soha nem kevesebb«, mint egy kisugárzás rögzítése, tárgyának anyagi maradványa”.³⁹² Vannak, akik ennek a definíciónak és a hozzá hasonló fogalommeghatározásoknak a logikus kiterjesztéseként úgy vélik, hogy a fényképezés soha nem lehet kitalált, mivel a fénykép és a fényképezett közötti alkalmi kapcsolatra támaszkodik mind a fényképek készítésének kémiai folyamata értelmében, mind az alany kiválasztása szempontjából, amely döntés egy konkrét, létező tárgyra vagy dologra

³⁹¹ Vö. „While we all celebrating that we have one common visual language in photography, beyond literacy and beyond geography, photography is also so open to miscommunication, as it relies not just on the photographer’s interpretation, but equally on the viewer’s.” Dayanita SINGH, *Photo Fiction*, <https://dayanitasingh.org/tag/photo-fiction/> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

³⁹² Vö. „A photograph is not only an image (as a painting is an image), an interpretation of the real; it is also a trace, something directly stenciled off the real... [...] a photograph is never less than the registering of an emanation (light waves reflected by objects) – a material vestige of its subject in a way that no painting can be.” Susan SONTAG, *On Photography*, Delta, New York, 1978, 15.

támaszkodik.³⁹³ „Egy fotografiai felvétel lényege annak autentikus, dokumentáris értékében rejlik. Minden fényképezett tárgy identitása pontos helyhez és időhöz kötöttségében létezik. Az ábrázolt hely és a megragadott idő szavatolja egy fénykép valódiságát.”³⁹⁴ Ennek indoklása érdekében érdemes továbbmenni a fénykép fikciós inkompetenciája elleni érvelésben. Paloma Atencia-Linares a dokumentarista képekkel fikció és non-fiction szerepét vizsgálja a fényképészetben – vitatja a „fényképészeti eljárás” (*photographic means*) meghatározást. Nyilvánvaló, hogy kitalált karakterek, helyek vagy entitások nem képesek visszaverni vagy kibocsátani a fényt a fénykép készítésének kémiai folyamatának elindításához, ám Atencia-Linares azt állítja, hogy a fényképészeti eljárás felfogása meghaladhatja ezt, és ami azt illeti, meg is kell, hogy haladja a fényérzékeny anyag felfedését annak érdekében, hogy a látens kép láthatóvá és kézzelfoghatóvá váljon. A végtelen digitális manipuláció korszakában a „fényképészeti eljárás” meghatározásakor Barry Salzman által húzott választóvonalat az határozza meg, hogy a digitális folyamat megfelelően végrehajtható-e egy sötétkamrában a fény manipulálásával (mivel a Photoshop és az egyéb képalkotó szoftverek számos eszköze és funkciója azon alapul, amit a fotósok évtizedek óta csinálnak a sötétkamrában). Ha igen, akkor Salzman azt állítja, hogy továbbra is az Atencia-Linares fényképészeti eljárás meghatározása alá tartoznak. Ha nem, akkor a kérdéses kép nem lesz fénykép, és valójában egy másik médiumról beszélünk, amelyet a digitális attribútumai és képességei határoznak meg.³⁹⁵ „A fotó technikai eredete, a mechanikus-gépi előállítási mód meghatározza a fotografiai kép lényegét és kialakítását. Mind a képi struktúráját, mind a képi hatását. Olyan esztétikát követel, amely speciálisan technikai természetű, és amely a hagyományos képi esztétikától teljesen különbözik. Azt, amit a fotók mutatnak, egyfajta technikai képnnyelven mutatják.”³⁹⁶

A fikció és/vagy non-fiction kérdése a fotográfia különféle felhasználásainak többségében elterjedt, különösen azért, mert a fényképészetet gyakran felruházták az igazság, a bizonyíték és a tény médiumának státusával (legalábbis a pre-digitális korszakban). Ez a problémakör akkor kerül igazán előtérbe, ha többféle médium keveredik: irodalom és fényképészet; képregény és fényképészet. Ezen kívül persze jóval szélesebb a paletta, ugyanakkor ha egy fénykép belekerül a műbe, mindig magával hozza a fikció és a nemfikció problematikáját. A

³⁹³ Barry SALZMAN, *Photography: Fact and/or Fiction?*, <http://www.barrysalzman.net/fact-and-or-fiction> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

³⁹⁴ HONNEF, *A fényképezés a hitelesség és a fikció között*, *l.m.*, 191.; A fénykép manipulációjáról lásd Mia FINEMAN, *Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop*, Metropolitan Museum of Fine Art, New York, 2012.

³⁹⁵ SALZMAN, *Photography: Fact and/or Fiction*, *l.m.*

³⁹⁶ *Uo.*, Lásd még a Salzman által idézett tanulmányt: Paloma ATENCA-LINARES, *Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1. (2012), 19–30.

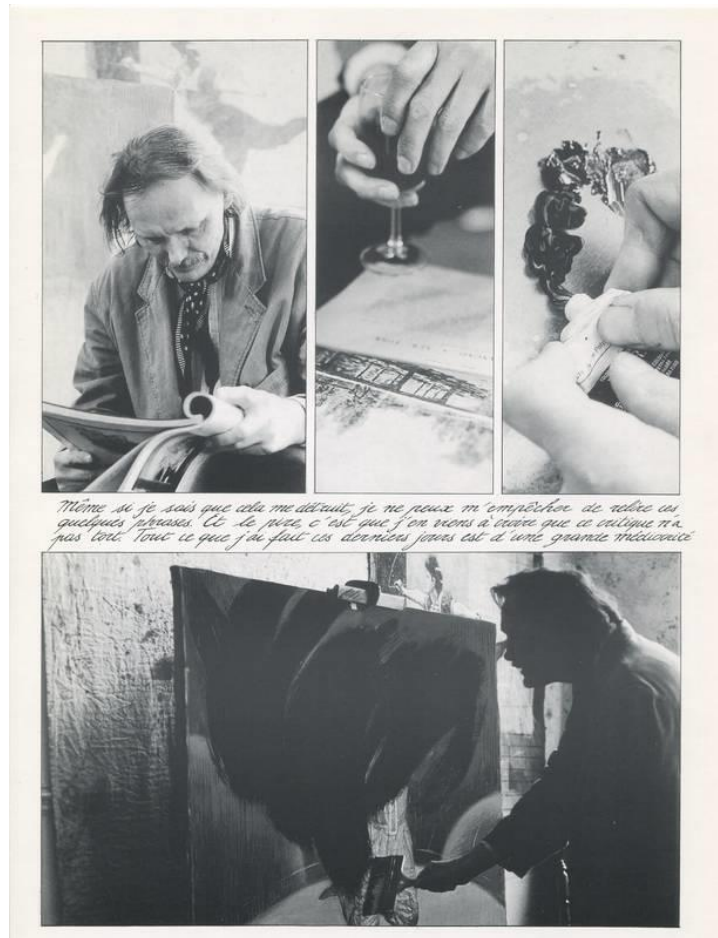
L'enfant penchée esetében még a festmény médiumával és annak attribútumaival is keveredik az alkotás. Minden egyes réteg újabb kihívás elé állítja a befogadót akár mint restaurátort – Gisèle Freund a fotográfust a fordító szerepkörében helyezi el, hasonló analógia mentén³⁹⁷ –, ha túlságosan is a médiumok mélyére szeretne látni, elvész a teljes mű a maga valójában.

„A legigazibb értelemben vett képpé válással a fotográfusnak már semmi dolga sincs. Ő ott fejezi be alkotói tevékenységét, ahol a festő kezdi az övét. [...] Míg a festőnek lehetősége van képi szintézisre – hogy Gisèle Freud szavaival éljünk –, míg ő a valóság adatait a vásznon összegyűjtheti, átalakíthatja, és mind értelmileg, mind esztétikailag szépen összehangolhatja egymással, a fényképésznek olyan pillantásra van szüksége, amely még a valóság legesetlegesebb konstellációiban is meg tudja érezni a képi megvalósítás lehetőségét.”³⁹⁸

A *L'enfant penchée* elején szereplő fényképek – melyek az alkotó festményeit is mutatják, és azt is, ahogy megsemmisíti azokat, (38. ábra) – ezért lesznek több szempontból szimbolikusak és rendkívüliek. A festészet ábrázolási technikájának vagy magának a festészetnek a tagadása. De a szereplő közben is fest: látomásait, illúzióit a falra arról a másik világról, melybe végül átlép – a rajzolt kép világába, a képregény világába.

³⁹⁷ HONNEF, *A fényképezés a hitelesség és a fikció között, I.m.*, 187.

³⁹⁸ *Uo.*, 186.



Même si je sais que cela me déçoit, je ne peux m'empêcher de redire ces quelques phrases. Ce, le père, c'est que j'en viens à croire que ce quelque n'a pas tort. Tout ce que j'ai fait ces derniers jours est d'une grande méconnaissance

(38. ábra, *L'enfant penchée*, 29.)

A festés aktusa meghatározó a mű elejétől fogva, Augustin fest, annak ellenére, hogy nincs inspirációja, a kritikusoknak köszönhetően megkérdőjelezi festői mivoltát is, majd tönkreteszi a képét. Ezt követően elutazik, és rátalál egy elhagyott épületre, melynek falait dekorálni kezdi. „Soha nem képzeltem volna el ilyen képet, és azt sem, hogy meg is festhettem volna. Mintha a falfestmény önmagát festette volna.” (106) A ház mintha élne, és közvetítene valamit a festő számára, egyre több festmény lesz a falakon, majd megjelenik egy arctalan lány alakja, akármennyire próbálja, nem tudja vizualizálni az arcát: szüksége van egy modellre. A következő jelenetnél ajtókat fest, és eltűnik egy szűk részen, ahol rajzolttá válik, és megismerkedik a modelljével. Groensteen kapcsán már korábban volt szó erről a folyamatról,³⁹⁹ ahogy egy festmény narrativizálása gyakran együtt jár az életre keltés, a metamorfózis⁴⁰⁰ folyamatával is, például ahogy itt is, az elbeszélés szereplőinek megengedik,

³⁹⁹ GROENSTEEN, *Biographies of Famous Painters in Comics*, I.m.

⁴⁰⁰ A metamorfózis jelensége több szinten is illeszkedhet a képregény hagyományába, vannak szintek, amelyek a képregény műfaji kategóriáit alakítják át vagy a médium határait változtatják meg. Gregor Lilla ezt a jelenséget és a hibrid létezőket generáló átváltozások néhány lehetséges típusát vizsgálja a Hegedűs Márton *Slussz Kulcs Klán*, Charles Burns *Black Hole* és Liv Strömquist *Fruit of Knowledge* című képregényeiben. Ezekben a művekben szerinte „a tematikus, a műfaji és a mediális szinten végbemenő metamorfózis olvashatók.” GREGOR

hogy belépjenek a festménybe – ez lesz az a határpont a képregényben, amely előtt és után más törvények hatályosak.⁴⁰¹ Megelevenedik a festményein szereplő világ. Desombres, a festmények alkotója így bizonyítja, hogy nem csupán ezeket a képeket teremtette meg, hanem elsősorban univerzumok megteremtője. Itt felmerülhet a kérdés, hogy nem eleve ő alkotta-e Mary világát is, ha képes az átjárásra, azonban ez a feltételezés nem nyer megerősítést a történetben. Schuiten és Peeters művében a metamorfózis visszaüt, és az univerzumok, amikor Desombres visszatér, összekeverednek. A saját világába való visszatértekor Mary kezét engedi el utoljára, így saját valóságában is rajzolt vonalak borítják kezét: „mint egy stigma, árulásom szemmel látható jele” (160), mint egy emlék. (39. ábra)

A festmények amolyan átjáróként szolgálnak, pontosabban a másik világ lenyomatát tükrözik egy olyan személy által, akit csak fotókon látunk. Ezek a víziók elevenednek meg a rajzolt képeken, azaz eléggé ellentmondásos, ahogyan a festményből visszalépünk a rajzoltságba, mintha a lecsupaszított valóság (a rajzolt) lenne a legvalódibb.

Egy ilyen jellegű alkotásnál óhatatlanul felmerül az alkotó kilétének a kérdése – jogosan. „Míg a festészetben a festő személyisége mintegy a festmény minden elemében jelen van, a fotón a kendőzetlen valóság tör elő.”⁴⁰² A szakirodalom zöme megegyezik abban, hogy a fotográfia a valóságot kívánja reprezentálni, de egyben a manipuláció eszköze is. A fotográfiánál azonban az alkotó személye is problematikus – Gisèle Freund szerint „az emberek sosem a fotográfus neve után érdeklődnek, hanem mindig annak a nevének a nevére, aki a fotón látható.”⁴⁰³ A retusált, manipulált, photoshopolt képek esetében viszont sokkal inkább a fotós személye válik a kíváncsiság tárgyává; a manipuláció, a fikció alkotókat teremt. A képregény esetében médiumokon keresztül lépegetünk fikcióból valóságba, és vissza; a képregényben szereplő festő, Augustin Desombres a fotók, a fényképes történetzál főszereplője is. Arról, hogy őt ki fényképezi, a könyv adatai szolgálnak eligazítással: Marie-Françoise Plissart, aki se nem szereplője, se nem narrátora a történetnek. A fényképész titkos megfigyelőként van jelen, többször személytelen. Augustin soha nem néz a kamerába, és sokszor megfigyelhető, hogy semleges háttér előtt szerepel; elszigetel mindenféle értelmezési és meghatározási ponttól, körülménytől. Néhány képen láthatók építmények: egy kő, egy épület, de semmilyen jellegzetes pont, ami a helyszínt jelölné, csupán a képfeliratból tudjuk, hol vagyunk. A fényképész tehát

Lilla, *Képregények, átmenetek. Slussz Kulcs Klán, Black Hole, Fruit of Knowledge = Transzmédia, Interdiszciplináris tanulmányok*, I.m., 28.

⁴⁰¹ Bényei Tamás, *Más alakban. A metamorfózis lehetséges politikái és poétikái*, Pécs, Pannónia Könyvek, 2013, 22; 43.

⁴⁰² HONNEF, *A fényképezés a hitelesség és a fikció között*, I.m., 167.

⁴⁰³ *Uo.*, 168.

nincs a képeken, Augustin viselkedése és naplószerű bejegyzései, melyeket olvasunk, azt az érzetet keltik, hogy nincs fényképész, pontosabban akárki lehet az, még a befogadó is – megint tanúságra invitál. A képkészítésről vagy az előhívásról sincsenek technikai beszámolók. „[A] fotográfia arra kényszerül, hogy a képeken lévő dolgokról beszéljen. És nem arról, hogy hogyan kerültek rá a képre.”⁴⁰⁴

3. Összevarrott szálak – a hibriditás a képregényben

A *L'enfant penchée* rétegzettség az idő és a cselekményszálak, a különböző médiumok és művészetek szempontjából már felmerült, ugyanakkor ez a rétegzettség az utolsó fejezetekben még jelentősebbé válik, erre szeretnék kitérni, és ennek kapcsán körüljárni a hibriditás fogalmát.

Az elmúlt évek társadalomtudományi slágerfogalma, a hibriditás nagy népszerűségnek örvend a szociológiában, politikatudományban és a kultúratudományban egyaránt. A fogalom társadalomtudományi népszerűsége abban rejlik – ahogy Bene Márton fogalmaz Andrew Chadwick⁴⁰⁵ könyvéről készült recenziójában –, hogy „lehetővé teszi a sokféleség keveredéséből létrejövő entitások holisztikus, rendszerszintű értelmezését, elkerülve a dichotomizálást vagy az alkotóelemekre való visszavezetést. A különböző alkotóelemek keveredéséből létrejövő entitást önjogán létezőnek tekint, nem pusztán alkotóelemei összességéként fogja fel.”⁴⁰⁶ Chadwick ugyan a fogalomnak a médiarendszerekre (talán szerencsésebb a *kommunikációs rendszerek* kifejezés – ahogy Bene is megjegyzi) való alkalmazását tartja helyesnek, miszerint „a médiarendszer a régi és az új médialogikák interakciójának eredménye, nem pusztán azok együttélése vagy együttes jelenléte.”⁴⁰⁷ A képregény médiumára is vonatkoztatható a társadalomtudomány hibriditásfogalma, ugyanis több műfaj, médium és stílus stb. keveredik benne, de érdemes az összképet nézni, a képregényt önmagában vizsgálni, ami a *mccloudi* fogalom meghatározásból⁴⁰⁸ is világossá válik.

A kultúratudományban azonban a hibriditás fogalma éppen azon alapszik, hogy az alkotóelemek különböznek egymástól. Nemes Z. Márió a *Média- és kultúratudomány Kézikönyvben*⁴⁰⁹ a hibriditás szócikkben kitér a fogalom eredetére, mely a biológiából került át

⁴⁰⁴ HONNEF, *A fényképezés a hitelesség és a fikció között*, I.m., 182.

⁴⁰⁵ Andrew CHADWICK, *The Hybrid Media System: Politics and Power*, Oxford University Press, 2013.

⁴⁰⁶ BENE Márton, *Hibriditás a médiában*, Médiakutató 1. (2018), 93.

⁴⁰⁷ *Uo.*, 93.

⁴⁰⁸ MCCLOUD, *A képregény felfedezése*, I.m., 28.

⁴⁰⁹ *Média- és kultúratudomány Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Ráció Kiadó, Budapest, 2018.

a szociokulturális analízis területére, és kezdetben „a háziasított disznó és a vaddisznó utódját jelölte, ami a domesztikált és természeti közti határvonal megsértésére utal”. Némely képregény, de legfőképp a fotóképregény szempontjából a szócikkben Nemes Z. rávilágít arra, hogy „a hibrid filozófiai szempontból antihegeliánus szerveződés, hiszen nem az organikus egység dialektikus logikáját érvényesíti, mert szintézis helyett megőrzi a motívumok különmeműségét és kapcsolódásuk varratszerűségét, ugyanis újdonságát – az ún. hibrid elevenséget – épp a heterogén elemek egymásnak feszüléséből meríti.”⁴¹⁰ Ez a varratszerűség az, ami egészében jellemzi a fotóképregényeket, ugyanakkor ritkán láthatunk olyan kifinomult példát erre az átmenetre, fénykép és képregény kapcsolódására, mint a *L'enfant penchée* című mű utolsó fejezetében.

Egy képregényben rengeteg lehetőség van akár az elbeszélésmód, a műfaj vagy a tartalom szintjén a hibriditás megjelenítésére,⁴¹¹ de ez megnyilvánulhat az univerzum leképezésében vagy egy-egy karakter kinézetében is. Az utóbbi meglehetősen bevált technika a képregényben, mely hibriditás főleg a karakter egyes testrészei, tartozékai érintkezésének varratszerűségében rejlik. Ugyanakkor ennek a varratszerűségnek is vannak szintjei, a karakterábrázolásokat illetően Hegedűs Márton *Slussz Kulcs Klán* című képregényében például a karakterek – igazodva a steampunk, posztapokaliptikus világképhez, stílushoz – összenőttek az autóikkal, testrészeik kiterjesztései a gépeknek.⁴¹² Ugyanakkor ahogy Gregor Lilla is megjegyzi, „a testi különbség se nem természetellenes, [...] se nem tekinthető előrelépésnek, [...] a Slussz Kulcs Klán világában a másság maga a norma.”⁴¹³ És ebben ragadható meg tulajdonképpen maga a hibriditás: az a másság, ami egyébként több testet, de akár tartalmat, elbeszélésmódot megkülönböztet a narratívában vagy egy médiumban, a hibriditás folyamatával normalizálja azt, és legitimálja ebben a közegben. Mindezt úgy, hogy fenntartja a megkülönböztetés valamilyen módját tartalom és forma között. A *Slussz Kulcs Klán* esetében a hibriditás megjelenítése mégiscsak homogén: a testrészek és az autóalkatrészek ugyanúgy a rajzolt képregény részei maradnak. (39. ábra)

⁴¹⁰ *Média- és kultúratudomány Kézikönyv, I.m., 278.*

⁴¹¹ MAKSA Gyula, *A médianarratológia mint második generációs médiumelmélet* című tanulmányában bővebben értekezik a médianarratológia előzményeként tekintett tartalom narratológiájáról és a kifejezés narratológiájáról (modális narratológia), megidézve Genette *Figures III* című művét a modális narratológia kapcsán. *Reflexiók vagy „mélyfúrások”?*, I.m., 76.

⁴¹² Erről részletesen ír Gregor Lilla, *Képregények, átmenetek. Slussz Kulcs Klán, Black Hole, Fruit of Knowledge* című tanulmányában. *Transzmédia, I.m., 27.*

⁴¹³ *Uo.*, 30.



(39. ábra, *Slussz Kulcs Klán*, 41.)

A *L'enfant penchée* fotóképregényben azonban a hibriditás több szinten valósul meg. Egyfelől az elbeszélésmód narrativitása és annak időkezelése révén, ahogyan a rajzolt képregény és a fotókból álló történet-szál külön-külön lineárisan halad. Másfelől művészettörténeti-technikai szinten, hiszen a fotóképregényben a festmények jelenléte ilyen szempontból is tovább erősíti a hibrid jelleget. Mindezek még tekinthetők akár intermediális gesztusnak is, azonban az utolsó részekben a hibriditás megjelenésének legmagasabb szintje fedezhető fel, amikor a fénykép és a rajzolt képregény világa és ideje összeolvad, ráadásul oly módon, hogy az egyik elválaszthatatlan része marad a másiknak, hiszen a fényképes elbeszélésben szereplő festő keze, az alkotói kéz, amellyel a festményeket is alkotta, rajzolttá válik. (37. ábra) A kéz, amely elválásukkor megérintette Maryt, Mary világából maradóvá válik, tehát a világok ideje is a hibriditás fogalma köré fonódik. Ez a fényképes-rajzolt kéz, ez a stigma – mint egy protézis – tovább feszegeti a tér-idő fizikai határait, illetve tovább fokozza a valóság és fikció között húzódó határ képlékenységét és annak hibriditását is, és egyúttal normává is alakítja és igazolja a fényképes rész számára a rajzolt világot, és viszont.

A hibriditás fogalom meghatározása annyiban talán közös a társadalomtudományban és a kultúratudományban, hogy mindkettőben szempont a normává válásra törekvés. Kiindulási alapjuk azonban más: míg a társadalomtudományban nem lényeges, hogy milyen alkotóelemekből épül fel a tárgyalt média, médium, műfaj stb., addig a kultúratudományban nagyon is fontos szempont, hogy az alkotóelemek különbözőek maradjanak.

3.1. Valóság és fikció határán

A *L'enfant penchée* esetében a metafikció fogalmát is kiemelhetjük, amit Kádas Csilla írásában úgy definiál, hogy „a metafikció egyik jellegzetes tulajdonsága az, hogy saját irodalmiságát helyezi előtérbe. Főként olyan művekre alkalmazták ezt a terminust, amelyek nemcsak a fiktív elbeszéléssel, hanem a valóság és a fikció viszonyával is foglalkoztak.”⁴¹⁴ Ez az új perspektivikus nézet segít megszabadulni a valóságvonatkozás igényétől, ehhez járul hozzá az időkezelés és a médiumok rétegzettsége, a kötet ugyanis többféle szempontból transztextuális, transzmediális elemeket tartalmaz, amivel nemcsak a történeten belül teszi tanácstalanná a befogadókat, hanem a fényképes részekkel is, vagy akár már a bevezetővel. „A fantasztikum azáltal, hogy egy alternatív valóságot mutat be, eleve rendelkezik egy ilyen elbizonytalanító, reflexív potenciállal.”⁴¹⁵

A bevezetőt már részletesen elemeztem, ugyanakkor itt is kiemelném, hogy az a keret, amelybe belehelyezi a történetet – Mary történetét –, megint a valósághoz való viszonyunkat bontja fel: valóban létezett-e Mary, melyik időben/térben létezett, fontos-e, hogy létezett? Mary történetéhez azonban hozzájárul az is, hogy ő egy tágabb univerzum, a Les Cités obscures része. Mary von Rathen kitalált karakterből lett élő szereplő, azáltal, hogy felbukkant egy nő, és leveleiben azt állította, ő maga Mary, és sokszor kiigazította a történetet. Az alkotók által teremtett világ egyre inkább kiterjedt, melyhez sok befogadó-alkotó társult, ezzel egy mélyen realizált, de mégis fiktív világot alkotva, pontosabban a valóságok keveredésével (fényképek, iratok stb.) egy új valóságot alkotva. „[Mary története] a képzeletnek – és magának a művészetnek – az átalakító természetén való meditáció.” (7)

Valóság és fikció viszonya elsősorban az időkezelésben érhető tetten, a képregény ideje mindig pontos és konkrét, amivel a valósághoz próbál közelíteni – bár nem tudni, melyik valósághoz képest hűek a dátumok. A rajzoltágból a fényképes világba, majd vissza – ebben a váltakozásban halad előre a cselekmény. A jól elkülönített részek képileg és tartalmilag is elválnak, de időben is. A rajzolt képregénybe még egy történetyszál kapcsolódik, mely Mont Michelsonban játszódik, szeptember 2-án (3:50-kor). A város sötétségbe borul, és ez lesz a cselekmény katalizátora – a bonyodalom kezdete. Ezzel nagyjából egy időben a harmadik

⁴¹⁴ KÁDAS Csilla, *Fikció és metafikció a posztmodern irodalomban*, <https://www.kortarsmuveszet.com/kadas-csilla-fikcio-es-metafikcio-a-posztmodern-irodalomban.html> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

⁴¹⁵ BENE Adrián, *Cyberpunk az irodalomban: reflexió, narráció, hibriditás és esztétikum*, <https://holdkatlan.hu/index.php/publicisztika/tanulmany/5227-bene-adrian-cyberpunk-az-irodalomban-reflexio-narracio-hibriditas-es-esztetikum> [Utolsó letöltés dátuma: 2022. 08. 25.]

történetes szál is kezd kibontakozni: tudósok próbálják megfejteni a jelenséget, amely a sötétséget okozta.

A történet négy évvel később folytatódik, Mont Michelsonban, 753. április 12-én. A tudós, Wappendorf nagy útra készül, hogy megfejtse a történetek eredetét. Mary értesül minderről, és abban bíz, hogy a professzor segíthet neki, ezért felkutatja őt. Mary végül találkozik a professzorral és társaival, és rájönnek, hogy ugyanahhoz a gravitációhoz igazodik teste (ugyanabban a szögben dől), amelyik bolygót fel akarják fedezni. Wappendorf elviszi Maryt a küldetésre, ketten fedezik fel a bolygót, ahol Vernével is találkoznak, de nem reflektál arra, hogy Verne melyik időből érkezett volna.

A *L'enfant penchée* esetében a fénykép a narráció része, egy teljesen különálló történetes szál képvisel; nem akasztja meg az elbeszélés folyamatát, ugyanakkor kellően elidegenít, amivel érzékszerveinkkel játszik. A fényképes, fekete-fehér valóságból (mely meglehetősen letisztult és üresnek is mondható) vált át a rajzolt, szintén fekete-fehér valóságba, mely igen részletgazdag és kidolgozott. A fénykép és a képregény kapcsolata nem referenciális, és nem is illusztratív, ez azért sem lehetséges, mert nagyon határozottan tagolt a két rész, csak az utolsó fejezeteknél láthatjuk az átmenetet. A fényképek mondhatni fikcionális események bizonyítékai, a képregény eseményrendszerén belül; a regényesítést szolgálják, de ennél jóval direkter módon. Még egy dologban elkülönül a két rész egymástól, ez pedig a remélt befogadói magatartásban figyelhető meg; a fényképes részek amolyan naplószerű, fényképalbumhoz hasonló alkotásként kezelendők, a rajzolt rész pedig a képregénybefogadói magatartást követeli. A műfaj és forma elválaszthatatlanságáról már volt szó egy korábbi fejezetben, azonban itt egy fotóképregényen belül különülnek el, és válnak egyszerre szerves részévé egymásnak. A képregény mellett a fényképalbum-betétekkel válik rétegzettebbé ez a mű, kvázi többféle típusú alkotás egyben.

Bene Adrián *Cyberpunk az irodalomban* című írásában az science-fiction műfaj kapcsán említi, hogy lényege „a metalepszis, vagyis a mű kitalált világának valóságként való elfogadását kínáló »reprezentációs szerződés« felrúgása. [...] A metalepszis kézzelfoghatóbb eseteiben a történet szintjén valósul meg határátlépés, valóság és illúzió, kerettörténet és betéttörténet, esetleg idősíkok vagy helyszínek között. Mindez a valószerűség illúziója által adott stabilitás helyére a képlékenységet, a viszonylagosságot, a bizonytalanságot érzését állítja.”⁴¹⁶ A *L'enfant penchée* esetében több szinten történik meg ez a határátlépés, mind az idő, a kerettörténetek szintjén, a fénykép és a rajzolt, és más egyéb médiumok szintjén, de a legérdekesebb az utolsó fejezet

⁴¹⁶ BENE, *Cyberpunk az irodalomban*, I.m.

– rajz és fénykép összeolvadásánál. Itt történik meg ugyanis az, hogy a rajzolt történet valóságát tekintjük elfogadottnak, és az a valóság él tovább valamilyen szinten mindkét történetezésben

– a fikció győzelme lenne ez?

Mégis mi a fotóképregény?

Formátum, műfaj, média, esetleg médium? A dolgozaton végigvonuló tudatos eldöntetlenség oka abban keresendő, hogy a képregénytudományban (de más tudományterületen is, ahol az intermedialitás és multimodalitás szerepet játszik) a legösszetettebb feladat a kategorizálás.

A képregénykategóriák megnevezése és besorolásuk egyfelől azért problematikus, mert sokszor a fordításbeli különbségek miatt régióként eltérőek lehetnek már a műfaji megnevezések is (lásd például angolszász vagy frankofón képregénytudomány), másfelől a szakértők és kutatók álláspontja sem egyezik meg teljes mértékben egy-egy műfaj, formátum meghatározásában. A következőkben végigveszem a lehetséges kategóriákat, amelyekbe leginkább illeszthető a fotóképregény, de rávilágítok a besorolások problémás pontjaira is. Eltérő paradigmák, eltérő kiindulópontok más eredményre vezethetnek, a döntéshozás nem célom.

Formátum

A formátum kapcsán a legnagyobb a konszenzus. Az általam vizsgált fotóképregények graphic novel formátumként jelentek meg. Graphic novelnek (*grafikus regény*) azokat a hosszabb képregényeket tartom, melyeket könyvformátumban adtak ki. Azonban e fogalmat illetően is vannak nézeteltérések.⁴¹⁷ A frankofón iskola szerint például a graphic novel jellegzetes hordozója nem képregényalbum (az album 48 vagy 64 oldalas, színes, és jellemzően a populáris BD hordozója).⁴¹⁸

A graphic novel kifejezés első előfordulását Will Eisner 1978-ban megjelent *A Contract With God and Other Tenement Stories* című művéhez kötik, melynek borítóján szerepel ez a megnevezés. Ugyanakkor a kifejezés 1964 óta létezik, 1982-től pedig már a nagyobb amerikai kiadók is használják.⁴¹⁹ Ezzel hozzájárultak a képregény elismertetéséhez – jelezték, hogy már nem kifejezetten a gyerekeknek szól, nem a szórakoztató irodalom része, hanem esztétikai szempontból is megállja a helyét. Ettől fogva pedig már nemcsak az eredetileg könyvformátumú képregényeket (később ezekre már az *OGN – original graphic novel* nevet is

⁴¹⁷ ORBÁN Katalin, *A Language of Scratches and Stitches: The Graphic Novel between Hyperreading and Print* című írásában például műfajnak tekinti. *Critical Inquiry* 3. (2014), 169. Marc SIGER viszont a kiadvány formátumaként nevezi meg. *Breaking the Frames. Populism and Prestige in Comics Studies*. University of Texas Press, Austin, 2018. Mindezekkel DUNAI Tamás foglalkozik részletesen disszertációjában: *A szerzői autonómia szerepe az észak-amerikai képregény 21. századi újraintézményesülésében*.

⁴¹⁸ A graphic novelről bővebben, Jan BAETENS – Hugo FREY, *The graphic novel: an introduction*, Cambridge University Press, 2018.

⁴¹⁹ DUNAI, *A szerzői anatómia szerepe...*, I.m., 48.

használták), hanem gyűjteményes köteteket is így neveztek.⁴²⁰ Paul Lopes fogalomhasználatát emelném még ki, aki a kötetében a comic bookot médiumnak nevezi, a graphic novelt pedig a comic book egyik formátumának.⁴²¹

A graphic novel megnevezés bevezetésének két célja volt. Egyrészt piaci: az olvasóközönség szélesítése,⁴²² másrészt a kulturális presztízs, amelyet a könyvekéhez közelítő formától reméltek – „a comics studies-on belül akkor jelent meg az irodalmi-elitista megközelítés, amikor ez a formátum elterjedt”.⁴²³ A hangsúly a formátum terjedelme biztosította összetettebb, kidolgozottabb, regényszerűbb narratívákra terelődött, ami fontos szerepet játszott a képregények széles körű társadalmi elfogadásában. Az elitista megközelítés miatt azonban a graphic novel jelentésköre leszűkült a történelmi, önéletrajzi, tehát valóságon alapuló képregényekre, kizárva a körből számos fiktív alkotást.⁴²⁴

Az irodalomesztétikában szereplő három műnemen belül számtalan műfaj található, melyektől nem lehet elválasztani formai jellegzetességüket. A graphic novel formátum az irodalmi műnemenel párhuzamba állítható, és mint az irodalmi műnemeknek, úgy a graphic novelnek is rengeteg műfaji-tematikai kategóriája létezik. A hordozó, azaz formátum a „műnem” fizikai jelenlétét igazolja.

A graphic novel mint formátum a fotóképregény egyik hordozója, ugyanakkor tőle független technikai meghatározásnak is tekinthető. Ami közös az ilyen formátumú művekben, hogy továbbra is egy kicsi, magát elitnek gondoló szubkultúra olvasmányai. A vizsgált fotóképregények többsége életrajzi, történelmi tematikájú graphic novel, és a fényképekkel még inkább eltávolítják magukat a mainstream képregénytől. Ugyanakkor utolsó esettanulmányként éppen egy ellenpéldát vizsgáltam, a *The Leaning Girlt*, amely szintén graphic novel, de keveredik benne a fikció és a valóság, éppen a fényképek felhasználása miatt, ezzel igazolva, hogy a fotóképregények választéka tematikailag széles, és azt is, hogy e kategórián belül is születhet populáris tartalom.

Műfaj

Bármilyen médiumról legyen is szó, a hozzá kapcsolódó műfajok dinamikus és állandóan változó folyamatok részei – a tömegmédia-tartalmak többségénél pedig minden műfaj

⁴²⁰ *Uo.*, 23–24.

⁴²¹ Paul LOPES, *Demanding Respect. The Evolution of the American Comic Book*, Temple University Press, Philadelphia, 2009, xvi.

⁴²² DUNAI, *A szerzői anatómia szerepe...*, *I.m.*, 48.

⁴²³ *Uo.*, 49.

⁴²⁴ *Uo.*, 111.

meghatározott elvárásokat ébreszt a közönségben, melyeknek az előállítók igyekeznek megfelelni.

A fotóképregény műfajként való besorolása jó kiindulópontnak tűnhet, de számos buktatót rejt magában. A zenében, az irodalomban, a filmben a jelenlegi kor (inter)mediális hatásai és átjárásai előtt egyszerűbb volt műfaji kategóriákat meghatározni, mára már az effajta próbálkozás is negatív konnotációval jár. A „valamit kategóriába sorolni” nem a mai kor eljárása, sokkal népszerűbb, ha valami címke nélküli, hiszen a kísérletező művek kerültek előtérbe. Nehéz ilyen körülmények között besorolni egy-egy alkotást. Ha mégis megkíséreljük, akkor viszont a különféle csoportok megfeleltetése egy-egy műfajnak formai és tartalmi szempontok alapján történhet, azonban a fényképek beléptetése nem tartalmi, hanem mediális kérdés. Ezekben a művekben ugyanis a fényképek nem pusztán a képregénykockákat helyettesítik, hanem sokkal nagyobb szerepet játszanak. Részei a narratívának, és önmagukban szemlélve is külön narratívát alkotnak: jelenlétük köztességet képvisel, mellyel sajátos tér-időt generálnak, illetve többletjelentéssel ruházzák fel magukat a képeket és a történetet egyaránt. Ennek alapján a fotóképregény műfajként azonosítása megkérdőjelezhető.

Médium és média

A legvégére a fotóképregény médiaként és médiumként való értelmezését hagytam, ami szintén összetett kérdés, amit még inkább nehezít a két fogalom tudományterületek szerint megosztott használata.

Média alatt – Baetens nézetét osztva – tömegmédiát értek, amely definíciója szerint tömegekhez elérő közeg (lásd 9. lábjegyzet). A fotóképregény – a képregényénél is hibridebb jellegénél fogva – fotográfia és képregény közti kísérleti átmenetet képvisel, emiatt nem ér el tömegeket, kezdettől fogva csupán egy szubkultúra olvassa, alig látható a képregénypiacon. A fenti definíció szerint tehát nem értelmezhető médiaként. Ezzel szemben például a Baetens által is sokat emlegetett fotóregény, amely csak fényképeket használ, a maga korában tömegeket ért el, és ennek megfelelően médiaként is kezelték – többek között Baetens is. Ezek a művek mára már ódivatúnak számítanak (gondoljunk csak a Magyarországon is megjelent Bravo magazin szerelmi fotóregényeire), a sajtóorgánumban kevésbé illeszkednek, ezért többé már ezek sem tekinthetők médianak. (Vagy csak bizonyos területeken – tehát a médiumhoz hasonlóan a médiabesorolásokra is találhatunk területspecifikus kivételeket.) Mindezekből kiindulva a fotóképregényre médiumként tekintek, mégpedig annak is egy hibrid változataként, mert a mccloudi technikasemleges képregénydefinícióval ellentétben fontosnak tartom a fotóképregény jellegzetességeit, amelyek révén teljesíti a médium hibrid változata státusz

feltételeit, sőt „új irányzat” megjelöléssel is illelhető. A hibriditás kulcsfontosságú fogalom ebben a keretrendszerben, mert általa a tudományos diskurzusokban áthidalható a szakadék, amelyet a médiumok egymásraépülése és átjárhatósága képez.

Konklúzió és kitekintés

Az értekezésben bemutatott esettanulmányok, a fotóregény és fotóképregény történeti áttekintése, korszakolásai, illetve a fénykép képregényben és fotóképregényben történő használatának bemutatása azt célozta, hogy közel teljes képet adjon a fotóképregény jelenségéről, mely a graphic novel formátumhoz igazodik. Hibrid jellege révén nehéz kategóriába sorolni, de éppen emiatt szükséges, hogy önmagában, a saját keretrendszerében vizsgáljuk. Az értekezésben lévő esettanulmányokban a fotóképregény három típusa szerint mutattam be, hogyan és milyen szerepben használható fel a fénykép, milyen tér-időt indukál, milyen konnotációs jelentést ad a képregénynek. A három esettanulmány három olyan területet érint, melyeket mind formai, mind intermediális szempontból fontosnak tartottam kiemelni és általuk fotó és kép viszonyát vizsgálni. Nehéz megjósolni, mennyire lesz majd nyitott a jövő alkotó képregénynemzedéke a fotóképregényekre, és születnek-e új munkák a tárgykorban. Mindezt befolyásolja majd a képregénypiac, illetve a tudományos szcéna nyitottsága is. Utóbbihoz hozzájárulhat a határterületeken – mint akár a festészet vagy a zene – születő alkotások fotóval történő kiegészítése, legyen szó akár életrajzokról vagy ismeretterjesztő kötetekről, de a fotóművészek élete is megérdemelné azt a fajta adaptálást, amit a festők már kivívtak maguknak. Ehhez azonban a fotóművészetnek a pozícióját is át kellene értelmezni, és nem csak a modellek nevét feltüntetni egy-egy híres fénykép kapcsán. Egy életrajz adaptálásakor rendkívüli erővel bír egy-egy fénykép, és az a fajta hitelesség, amelyet a fotók közvetítenek. A fénykép mint a valóság közvetítése a képregény nyelvével kiegészülve növelheti a képregény presztízsét, és erősítheti pozícióját, hogy a kánon részévé váljon – már amennyiben ez célja.

A fénykép a képregényben továbbá rendkívül izgalmas játék, hagyományos szerepéből kizökkenve a fikció részévé is válhat, egy igazán sajátos tér-idővel rendelkező művet alkotva.

A dolgozat célja a fotóképregény jelenségének ismertetése és a fényképhasználat bemutatása volt a képregényben, azonban ezen túl még számos aspektusból vizsgálható a kutatási terület. A még nem vizsgált művek további esettanulmányokban elemezhetők, és csoportosíthatók a témák mentén, az életrajzi művek nagyobb hangsúlyt érdemelnének. Egy fotós életrajzának adaptálásánál tanulmányozható az is, hogy a fényképek felhasználása hogyan működik egy kiállítási térben és a képregény rendszerében. Továbbá szükséges több összehasonlító vizsgálat, melyek akár a fotóregények kapcsán nemcsak a fotó és képregény viszonyrendszerét vizsgálják,

hanem az eredeti művet (filmfotóregénynél a filmeket) is górcső alá veszik. Itt főként az adaptálás eljárása tarthat számot érdeklődésre, és nem feltétlenül a fotók szerepe és minősége. A fotóregények kutatása és feltárása még várat magára. Ugyan részben kitértem egyes régiók fotóregényeire, de ez korántsem fedi le a teljes korpuszt. A latin-amerikai és dél-afrikai fotóregényeknél rengeteg műfaj megtalálható, melyek ha nem is egyenként, de egy nagyobb merítést tekintve érdemesek a vizsgálatra. Illetve ezekben a régiókban – az iskolázottság, írni-olvasni tudás hiánya miatt – jellemzőbb volt az edukációs fotóregények terjesztése, ezekről is érdemes lenne tanulmányokat folytatni. Ugyanakkor nem kell feltétlenül csak a dél-afrikai régiót tanulmányozni, hiszen Magyarországon is számtalan mű van még, melyek vizsgálata szükséges lenne, hogy átfogóbb képet kapjunk külön a fotóregényről és a fotóképregényről. Mindemelett azok a fotóképregény-alkotások is érdekesek lehetnek, és erre csak részben tértem ki, melyek kizárólag online hozzáférhetők (webképregény, interaktív képregény), vagy akár azok a programok, melyekkel ilyen jellegű művek készíthetők – ez már nagyon hasonló az Instagram történetmesélési mechanizmusához, ami szintén jó párhuzam lehet a tanulmányozáshoz.

A fotóképregénynek mindenesetre megvan az a képessége, hogy a fényképek felhasználásával valami igazán egyedi látásmódot sajátítson el, és általuk olyan narratívát építsenek, amelyre csak a fénykép és a képregény hibridizációja képes.

Felhasznált szakirodalom

- Abel, Julia – Christian Klein, szerk., *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*, J.B. Metzler, 2016.
- Aldama, Frederick Luis, *The Routledge Companion to Gender, Sex and Latin American Culture*, Routledge, New York, 2018.
- Andok Mónika, *Mi a média? = Műveljük a médiát!*, szerk. Aczél Petra, Wolters Kluwer Kft., Budapest, 2015., 15–33.
- Atenca-Linares, Paloma, *Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1. (2012), 19–30.
- Bacholle, Michèle, *Finding Purpose in the Photographs of Others: Ransom Riggs and Isabelle Monnin*, <https://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=648>
- Baetens, Jan – Hugo Frey, *The graphic novel: an introduction*, Cambridge University Press, 2018.
- Baetens, Jan – Mieke Bleyen, *Photo narrative, sequential photography, photonovels = Intermediality and storytelling*, Marina Grishakova – Marie-Laure Ryan, Walter de Gruyter 2010, 165–183.
- Baetens, Jan *Conceptual limitations of our reflection on photography. The question of „interdisciplinarity” = Photography Theory*, James Elkins szerk. Routledge, New York – London, 2007, 53–73.
- Baetens, Jan, *Novelization: from film to novel*, The Ohio State University Press, Columbus, 2018.
- Baetens, Jan, *Photo Narratives and Digital Archives; or: The Film Photo Novel Lost and Found*, <http://electronicbookreview.com/essay/photo-narratives-and-digital-archives/>
- Baetens, Jan, *Pour le roman-photo*, Les Impressions Nouvelles, Brüsszel, 2017.
- Baetens, Jan, *Remediation in the Era of Hybridization: The Example of The Film Photonovel* <https://lirias.kuleuven.be/retrieve/538782>
- Baetens, Jan, *The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations*, University of Texas Press, 2019.; Uő., *La petite Bédéthèque des Savoirs - Tome 26 - Le Roman-photo. Un genre entre hier et demain*, Lombard, 2018.
- Baetens, Jan, *The photo-novel, a minor medium?* <https://necsus-ejms.org/the-photo-novel-a-minor-medium-by-jan-baetens/>

Bal, Miekkel, *Fokalizáció*,

<http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/szoveggyujtemeny/bal/index.html>

Balderston, Daniel – Mike Gonzalez – Ana M. Lopez, szerk., *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*, Routledge, 2001.

Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Vintage Books, London, 1993.

Barthes, Roland, *Image-Music-Text*, Hill and Wang, New York, 1977.

Barthes, Roland, *The Rustle of Language*, University of California Press, Berkeley, 1989.

Barthes, Roland, *Világoskamra*, ford. Ferch Magda, Európa, Budapest, 1985.

Bazin, André– Hugh Gray, *The Ontology of the Photographic Image*, ford. Baróti Dezső, <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/bazin.htm>

Beatty, Bart, *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*, University of Toronto Press, Toronto, 2007.

Becher, Tony– Paul Trowler, *Academic Tribes and Territories: Intellectual Enquiry and the Culture of Disciplines* Open University Press, Philadelphia, 2001.

Belting, Hans, *Test-kép-médium = Uő., Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. Kelemen Pál. Kijárat Kiadó, Budapest, 2003.

Bene Adrián, *Cyberpunk az irodalomban: reflexió, narráció, hibriditás és esztétikum*, <https://holdkatlan.hu/index.php/publicisztika/tanulmany/5227-bene-adrian-cyberpunk-az-irodalomban-reflexio-narracio-hibriditas-es-esztetikum>

Bene Márton, *Hibriditás a médiában*, Médiakutató 1. (2018), 93–95.

Benjamin, Walter, *A fényképezés rövid története*. ford. Pór Péter = Uő: *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 689–709.

Bényei Tamás, *Más alakban. A metamorfózis lehetséges politikái és poétikái*, Pécs, Pannónia Könyvek, 2013.

Berndt, Jaqueline, *Manhwa, Manga, Manhwa – East Asian Comic Studies*, Leipziger Universitätsverlag, 2012.

Blackbeard, Bill, *Krazy Kats and Gibson Girls: A Bibliography of American Comic Art in the Twentieth Century*, Taylor & Francis, 1985.

Bolter, David Jay – Richard Grusin, *A remedializáció hálózatai*, <https://www.apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin-remedializacio-halozatai/>

Bolter, David Jay – Richard Grusin, *Remediation. Understanding new media*, MIT Press, Cambridge, 1999.

- Bourdieu, Pierre *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.
- Bourdieu, Pierre, *A fénykép társadalmi definíciója = A sokarcú kép: Válogatott tanulmányok*, szerk. Horányi Özséb, Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982, 226–242.
- Brenner, Robin E., *Understanding Manga and Anime*, Libraries Unlimited, 2007.
- Bush, Christopher, *Yukiko's spinach and the nouvelle manga aesthetic = Drawing from Life: Memory and Subjectivity in Comic Art*, szerk. Jane Tolmie, University Press of Mississippi, 2013, 112–143.
- Chadwick, Andrew, *The Hybrid Media System: Politics and Power*, Oxford University Press, 2013.
- Christiansen, Hans-Christian, *Forskning i Tegneserier*. *MedieKultur* 30. (1999), 5 –18.
- Cole, Sara, *The Photographer: Into War-Torn Afghanistan with Doctors Without Borders*, <https://www.popmatters.com/108829-the-photographer-into-war-torn-afghanistan-with-doctors-without-bord-2496062221.html>
- Cook, Roy T., *Drawings of Photographs in Comics*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70.1. (2012), 129–138.
- Craven, Thomas T., *Cartoon Cavalcade*, Simon & Schuster, 1943.
- Cvetkovich, Ann, *Drawing the Archive in Alison Bechdel's Fun Home*, *Women's Studies Quarterly* 1–2. (2008), 111–128.
- Demus Zsófia Anna, *A digitális képregény lehetőségei = Képregényen innen és túl: Tendenciák a kortárs magyar képregényben és képregénykutatásban I.*, szerk. VINCZE Ferenc, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Budapest, 2017, 131–142.
- Demus Zsófia Anna, *A képregény adaptációs eljárásai. Vizsgálódások Rejtő Jenő Az előretolt helyőrség című regényéből készült képregények alapján*, (diplomamunka) ELTE-BTK, Budapest, 2014.
- Demus Zsófia Anna, *A képregénykritika magyarországi helyzete napjainkban – egy diszciplína felé = Intézményesülés, elbeszélések, médiumok. Tendenciák a kortárs magyar képregényben és képregénykutatásban II.*, szerk. VINCZE Ferenc, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Budapest, 2018, 26–45.
- Demus Zsófia, *A napút árnyékában*, https://dunszt.sk/2019/07/15/a-naput-arnyekaban/?fbclid=IwAR3bUhSSsLwft8tr6p7da1n2E3dgp_SevDt1O6Nx84Ur5cvMG-GwgGCbmjM
- Demus Zsófia, *Fénykép az életrajzban*, *Filmvilág* 9. (2019), 34–36.
- Demus Zsófia, *Mediális környezetváltás: a webképregény*, *ME.DOK* 2. (2016), 107–114.

- Demus Zsófia, *Önarcképek magányában*, Szépirodalmi Figyelő 2. (2015), 107–111.
- Dow, Timothy Adams, *Light Writing and Life Writing: Photography in Autobiography*, The U of North Carolina Press, 2000.
- Dunai Tamás, *A Kádár-kori képregény vadhajításai (A Mozgó Világ képregényei 1975 és 1983 között)*, Alföld 11. (2018), 74–79.
- Dunai Tamás, *A képregény mint médium*, Szépirodalmi Figyelő, 4. (2013), 27–34.
- Dunai Tamás, *A képregény multimedialitása = Olvasható kép, látható szöveg*, szerk. Lakner Lajos, Debrecen, Déri Múzeum, 87–97.
- Dunai Tamás, *A szerzői autonómia szerepe az észak-amerikai képregény 21. századi újraintézményesülésében: Médiaipar, formátumok, közönségek*, Pécs, 2021.
- Dunai Tamás, *Képregény: kép és regény?*, *Studia Litteraria* 1–2. (2013), 109–119.
- Eakin, Paul Jones, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton UP, 1985.
- El Rafeaie, Elisabeth, *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*, UP of Mississippi, Jackson, 2012.
- Elkins, James szerk. *Photography Theory*, Routledge, New York – London, 2007.
- Ernst, Nina, *Authenticity in Graphic Memoir: Two Nordic Examples, The Narrative Functions of Photographs in Comics*, *Image and Narrative* 2. (2015), 65–83.
- Feiffer, Jules, *The Great Comic Book Heroes*, Dial Press, 1965.
- Fejes Richárd – Gregor Lilla szerk., *Transzmédia. Interdiszciplináris tanulmányok*, Kijárat, Budapest, 2020.
- Fleckenstein, Kristie, *Embodied Literacies: Imageword and a Poetics of Teaching*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2003.
- Flora, Cornelia Butler – Jan J. Flora, *The Fotonovela as a Tool for Class and Cultural domination, Latin American Perspectives*, *Culture in the Age of Mass Media* 1. (1978), 134–150.
- Foucault, Michel, *Discipline and Punish*, Penguin Books, London, 1979.
- Gaudreault, André – Philippe Marion, *A medium is always born twice...*, *Early Popular Visual Culture* 1. (2005) 3–15.
- Gregor Lilla, *Képregények, átmenetek. Slussz Kulcs Klán, Black Hole, Fruit of Knowledge = Transzmédia, Interdiszciplináris tanulmányok*, szerk. Fejes Richárd – Gregor Lilla, Kijárat, Budapest, 2020, 27–63.

- Groensteen, Thierry, *Biographies of Famous Painters in Comics: What Becomes of the Paintings?* <https://imagetextjournal.com/biographies-of-famous-painters-in-comics-what-becomes-of-the-paintings/>
- Groensteen, Thierry, *The System of Comics*, The University Press of Mississippi, Jackson, 2007.
- Gulyás Ágnes, *Bulvárlapok a rendszerváltás utáni Magyarországon*, https://mediakutato.hu/cikk/2000_01_osz/02_bulvarlapok_a_rendszervaltas_utani_magyar_orszagon
- Hardijzer, Carol, *Café Bibles: Contemporary Photographic Africana – Photo-stories / Fotoverhale (1950s to 1980s)*, <https://www.theheritageportal.co.za/article/caf%C3%A9-bibles-contemporary-photographic-africana-photo-stories-fotoverhale-1950s-1980s>
- Harvey, Robert C., *The Art of the Comic Book: An Aesthetic History (Studies in Popular Culture)*, University Press of Mississippi, Jackson, 1996.
- Hatfield, Charles– Bart Beaty, szerk., *Comics Studies: A Guidebook*, Rutgers University Press, New Brunswick, Camden–Newark, New Jersey–London, 2020.
- Hatfield, Charles, *Alternative Comics: An Emerging Literature*, University Press of Mississippi, Jackson, 2005.
- Haverkamp, Eric, *Both Graphic and Memoir: The Interaction of Image and Narrative in Fun Home*, Undergraduate Research Journal 2. (2018), 5–11.
- Hernádi Miklós, *A képregény szükséglete = Gellért Endre, A képregény története*, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1975.
- Hills, Matt, *Fan Cultures*, Routledge, London – New York, 2002.
- Hirsch, Julia, *Photography in Children's Books: A Generic Approach*, *The Lion and the Unicorn* 7/8. (1983-1984). 140–155.
- Hirsch, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard UP, 1997.
- Holmes, Oliver Wendell, *The Stereoscope and the Stereograph*, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361/>
- Honnet, Klaus, *A fényképezés a hitelesség és a fikció között = Bán András – Beke László, Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1997, 161–202.
- Horn, Maurice, szerk., *The World Encyclopedia of Comics*, Chelsea House, 1976.
- Jacobs, Dale, *Marvelling at The Man Called Nova: Comics as Sponsors of Multimodal Literacy*, *The Journal of the Conference on College Composition and Communication*, 2. (2007), 182.

- Jacobs, Dale, *Graphic Encounters: Comics and the Sponsorship of Multimodal Literacy*, Bloomsbury Academic, London, 2013.
- Jacobs, Will – Gerard Jones, *The Comic Book Heroes: The First History of Modern Comic Books – From the Silver Age to the Present*, Prima Lifestyles, 1996.
- Jalovszky Katalin, *A magyarországi holokauszt-fotográfiák archiválásának és publikálásának problémái II. rész*,
http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201603/torteneti_fotografiai2
- Johnson, Michael A., *Why do artists use photographs in drawn comics?*,
<https://pencilpanelpage.wordpress.com/2013/06/29/why-do-artists-use-photographs-in-drawn-comics/>
- Kádas Csilla, *Fikció és metafikció a posztmodern irodalomban*,
<https://www.kortarsmuveszet.com/kadas-csilla-fikcio-es-metafikcio-a-posztmodern-irodalomban.html>
- Karácsonyi Judit, *Kortárs francia novelizáció*, (doktori értekezés) Szegedi Tudományegyetem, Szeged, 2018.
- Kertész Sándor, *Comics szocialista álruhában*, Kertész Nyomda és Kiadó, Nyíregyháza, 2007.
- Kiss Noémi, *Fekete-fehér. Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról*, Műút-könyvek – Szépmesterségek Alapítvány Miskolcon, Miskolc, 2011.
- Kittler, Friedrich, *Optikai médiumok*, Magyar Műhely-Ráció, Budapest, 2002.
- Koçak, Kenan, *Comics Journalism: Towards A Definition*, International Journal of Humanities and Cultural Studies, 3. (2017), 173–199.
- Kress, Gunther – Theo van Leeuwen, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, Arnold, Oxford University Press, London, New York, 2001.
- Kress, Gunther – Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge, 2020.
- Kricsfalusi Beatrix – Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Tamás Ábel szerk., *Média- és kultúrtudomány Kézikönyv*, Ráció Kiadó, Budapest, 2018.
- Krings, Matthias, *A prequel to Nollywood: South African photo novels and their pan-African consumption in the late 1960s*, Journal of African Cultural Studies 22. (2010), 75–89.
- Krings, Matthias, *African Appropriations: Cultural Difference, Mimesis, and Media*, Indiana University Press, 2015.

- Kristan, Maja-Felicia *A graphic Memoir: The Perception of Authenticity in Alison Bechdel's Fun Home*, <https://www.grin.com/document/499403>
- Lefèvre, Pascal, *Short historical overview of European Comics*, [https://www.academia.edu/9799208/European Comics](https://www.academia.edu/9799208/European_Comics)
- Lejeune, Philippe, *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, L'Harmattan, Budapest, 2003.
- Lénárt Tamás, *Rögzítés és önkioldás, Fotografikus effektusok és fényképészek az irodalomban*, Kijárat, Budapest, 2013.
- Lev MANOVICH, *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, 2001.
- Lily Saint, *Not Western: Race, Reading, and the South African Photocomic*, *Journal of Southern African Studies* 4. (2010), 939–958.
- Lopes, Paul, *Demanding Respect. The Evolution of the American Comic Book*, Temple University Press, Philadelphia, 2009.
- Magnussen, Anne – Erin La Cour – Rikke Platz Cortsen szerk., *Comics and Power: Representing and Questioning Culture, Subjects and Communities*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2015.
- Maksa Gyula, *A képregényriport és határterületei I.*, <https://hu.ejo-online.eu/specialist-journalism/a-kepregenyriport-es-hatarteruletei-i>
- Maksa Gyula, *A képregényriport és határterületei II.*, <https://hu.ejo-online.eu/specialist-journalism/a-kepregenyriport-es-hatarteruletei-ii-sattouf>
- Maksa Gyula, *A képregényriport és határterületei III.: „Expat”-képregények*, <https://hu.ejo-online.eu/latest-stories/expat-kepregenyek-a-kepregenyriport-es-hatarteruletei-iii>
- Maksa Gyula, *A médianarratológia mint második generációs médiumelmélet = Reflexiók vagy „mélyfúrások”?*, szerk. Havasréti József – Szijártó Zsolt, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék – Gondolat Kiadó, Pécs, 2008, 69–96.
- Maksa Gyula, *Elvégzendő feladatok és ígéretes lehetőségek: Képregénytudomány magyar nyelven = Intézményesülés, elbeszélések, médiumok. Tendenciák a kortárs magyar képregényben és képregénykutatásban II.*, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Budapest, 2018, 13–25.
- Maksa Gyula, *Ödipális önéletrajziság (Art Spiegelman: A teljes Maus)*, *Debreceni Disputa* 3. (2005), 50–53.
- Maksa Gyula, *Önéletrajzolás, rajzolt riportregény, „expat”-képregény = Tendenciák a kortárs magyar képregényben és képregénykutatásban III.*, szerk. Maksa Gyula – Vincze Ferenc, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Budapest, 2020, 155–178.

- Maksa Gyula, *Változatok képregényre*, Gondolat–PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 2010.
- Matulík, Rostislav – Pavel Kořínek – Tomáš Prokupek, szerk., *Signals from the Unknown: Czech Comics 1922–2012*, Arbor Vitae, 2013.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The extensions of man*, The MIT Press, London – New York, 1999.
- Metken, Günter, *Comics*, Fischer Taschenbuch, 1970.
- Miller, Nancy K., *The Entangled Self: Genre Bondage in the Age of the Memoir*, PMLA 122.2. (2007), 537–548.
- Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to the Visual Culture*, Routledge, London/New York, 1999.
- Molotiu, Andrei, *Cartooning = Comics Studies: A Guidebook*, szerk. Charles Hatfield – Bart Beaty, Rutgers University Press, New Brunswick, Camden–Newark, New Jersey–London, 2020.
- Nagy Anna, *Dupla expó*, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2021.
- Neumann, Birgit, *The Literary Representation of Memory = Cultural Memory Studies. An Interdisciplinary Handbook*, szerk. Astrid Erll – Ansgar Nünning. De Gruyter, Berlin, 2008.
- Novak, Daniel A., *Photographic Fictions: Nineteenth-Century Photography and the Novel Form*, NOVEL: A Forum on Fiction 1. (2010), 23–30.
- Nyberg, Amy Kiste *Comics Journalism. Drawing on Words to Picture the Past in Safe Area Gorazde = Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*, szerk. Matthev J. Smith – Randy Duncan, Routledge, New York – London, 2012. 116–129.
- Nyberg, Amy Kiste, *Theorizing Comics Journalism*, International Journal of Comic 8.2. (2006), 98–112.
- Nyikos Júlia, *A fotografikus és a történelmi tapasztalat az irodalomban (nyelvi és képi paradigma)*, <https://epa.oszk.hu/00000/00012/00053/nyikos.htm>
- O'Connor, Derek, *Genre benders: where fiction and photography meet*, <https://www.irishtimes.com/culture/genre-benders-where-fiction-and-photography-meet-1.1501219>
- Olsza, Małgorzata, *Photography as a Mirror in Alison Bechdel's Graphic Memoir Are You My Mother?: A Comic Drama*, Image & Narrative 3. (2019), 38–50.
- Orbán Katalin *Mediating distant violence: reports on non-photographic reporting in The Fixer and The Photographer*, Journal of Graphic Novels and Comics 2. (2015), 122–137.

- Orbán Katalin, *A Language of Scratches and Stitches: The Graphic Novel between Hyperreading and Print*, *Critical Inquiry* 3. (2014), 169.
- Paál Vince szerk., *A sajtószabadság története Magyarországon 1914–1989*, Médiajog, 2015.
- Pál Gyöngyi, *A fotográfusnők szerepe és a nőkép alakulása a fotóirodalomban = Fotográfusnők*, szerk. Fisli Éva, Magyar Fotótörténeti Társaság, Budapest, 2020, 175–182.
- Pál Gyöngyi, *La photo-littérature en France dans la seconde moitié du XXe siècle: Analyse de l'oeuvre de François-Marie Banier, Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar et Denis Roche*, Univ Européenne, 2010.
- Pedri, Nancy *Photography and the Layering of Perspective in Graphic Memoir*, <https://imagetextjournal.com/photography-and-the-layering-of-perspective-in-graphic-memoir/>
- Pedri, Nancy, *Cartooning Ex-Posing Photography in Graphic Memoir*, *Literature and Aesthetics* 2. (2012), 248–266.
- Pedri, Nancy, *Mixing Visual Media in Comics*, *Interdisciplinary Comics Studies* 2. (2017), <https://imagetextjournal.com/mixing-visual-media-in-comics/>;
- Pedri, Nancy, *Picturing the Language of Images*, szerk. Nancy PEDRI – Laurence PETIT, Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Pedri, Nancy, *Thinking about Photography in Comics*, *Image & Narrative* 2. (2015), <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/802/607>
- Pedri, Nancy, *Traumatic Layerings of Self: Scrapbooking Personal Photographs in One Hundred Demons*, <https://journals.openedition.org/polysemes/3460>
- Pedri, Nancy, *When Photographs Aren't Quite Enough: Reflections on Photography and Cartooning in Le Photographe*, http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v6_1/pedri/
- Peeters, Benoît, *Le roman-photo: un impossible renouveau? = Le roman-photo Actes du colloque de Calaceite*, szerk. Jan Baetens – Ana Gonzalez, Rodopi, 1996.
- Pfisztner Gábor, *Mi a kontaktmásolat?*, https://mamanohaz.blog.hu/2014/06/04/mi_a_kontakt_masolat_pfisztner_gabor_irasa
- Poynor, Rick, *Framing the evidence of war*, <http://eyemagazine.com/opinion/article/framing-the-evidence-of-war>
- Rajewsky, Irina O., *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. *Intermedialités* 6. (2005), 43–64. http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf
- Ritter, Lois A. – Nancy Hoffman, *Multicultural Health*, Jones and Bartlett, 2009.
- Roland Barthes, „A kép retorikája”, ford. ANGYALOSI Gergely, *Filmkultúra* 5. (1990), 64–72.

- Saint, Lily, *Black Cultural Life in South Africa: Reception, Apartheid, and Ethics*, University of Michigan Press, 2018.
- Saltzman, Lisa, *Daguerreotypes: Fugitive Subjects, Contemporary Objects*, The U of Chicago Press, 2015.
- Schikowski, Klaus, *Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler*, Reclam, Stuttgart, 2014.
- Scott McCloud, *A képregény felfedezése*, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2007.
- Scott McCloud, *A képregény mestersége*, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2006.
- Scott McCloud, *Understanding Comics*, Kitchen Sink, Northampton, 1993.
- Shaw, Lisa– Stephanie Dennison, *Pop Culture Latin America! Media, Arts, and Lifestyle*, ABC-CLIO, Santa Barbara, 2005.
- Sheridan, Martin, *Comics and Their Creators: Life Stories of American Cartoonists*, Hale, Cushman & Flint, 1942.
- Siger, Marc, *Breaking the Frames. Populism and Prestige in Comics Studies*. University of Texas Press, Austin, 2018.
- Singh, Dayanita, *Photo Fiction*, <https://dayanitasingh.org/tag/photo-fiction/>
- Smith, Sidonie – Julia Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010.
- Solomon-Godeau, Abigail, *Ontology, Essences, and Photography's Aesthetics: Wringing the Goose's Neck One More Time = Photography Theory*, James Elkins szerk. Routledge, New York – London, 2007. 256–269.
- Sontag, Susan, *A fényképezésről*, ford. Nemes Anna, Európa, Budapest, 1981.
- Sontag, Susan, *On Photography*, Delta, New York, 1978.
- Sontag, Susan, *Photography Unlimited*,
<https://www.nybooks.com/articles/1977/06/23/photography-unlimited/>
- Strömberg, Fredrik, *Comics and the Middle East. Representation, Accomodation, Integration*,
<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1638071/FULLTEXT01.pdf>
- Strömberg, Fredrik, *Comics studies in the Nordic countries – field or discipline?*, Journal of Graphic Novels and Comics 7. (2016), 134–155.
- Szép Eszter, *Vizuális világalkotás önéletrajzi képregényben = Képregényen innen és túl. Tendenciák a kortárs magyar képregényben és képregénykutatásban I.*, szerk. Vincze Ferenc, Szépirodalmi Figyelő alapítvány, Budapest, 2017, 94–113.
- Szilágyi Sándor, *Photography Theory, Kortárs kritikai megközelítések*, Alföld 12. (2013), 95.
- Szombathy Bálint, *A képregény a jugoszláviai magyar sajtóban*, Híd 12. (1976), 1492–1499.
- Szombathy Bálint, *A képregény és a korparancs*, Híd 11. (1978), 1364–1367.

- Szombathy Bálint, *Krrakkl! Hangok, zörejek katalógusa – 1020 onomatopoetikus kifejezés*, Híd 11. (1978), 1370–1378.
- Szombathy Bálint, *Visszapillantás a földalatti képregényre*, Híd 2. (1982), 257–261.
- Szőnyi György Endre, *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, JATEPress, Szeged, 2004.
- Tamas, Sophie, *Scared Kitless: Scrapbooking Spaces of Trauma, Emotion, Space and Society* 10. (2014), 87–94.
- Terplán Zsófia *Latin-amerikai telenovellák Európában és Magyarországon* Jel-kép 1. (2001), 91–102.
- Thompson, Jason, *Manga: The Complete Guide*, Random House Worlds, 2012.
- Thon, Jan-Noël, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2016.
- Tinker, Emma, *Selfhood and Trauma in Lynda Barry's Autobiographicalography = Identity and Form in Alternative Comics 1967–2007*,
<https://emmatinker.oxalto.co.uk/downloads/barry.pdf>
- Tucker, Susan – Katherine Ott – Patricia Buckler, *The Scrapbook in American Life*, Temple UP, Philadelphia, 2006.
- Várady Gábor, *Jegyzetek a képregény meséjéről: Avagy Lucky Luke dicsérete*, Híd 5. (1977), 632–638.
- Versaci, Rocco, *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*, The Continuum International Publishing Group, New York, 2007.
- Vincze Ferenc – Maksa Gyula szerk. *Current Trends in Hungarian Comics Studies*, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Budapest, 2019.
- Visy Beatrix, *Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések*, Helikon 4. (2017), 463–500.
- Walker, Mort, *The Lexicon of Comicana*, iUniverse, Bloomington, 2000.
- Waugh, Coulton, *The Comics*, Macmillan, New York, 1947.
- Whitlock, Gillian. *Autographics: The Seeing 'I' of the Comics*, Modern Fiction Studies 4. (2006), 965–979.
- Williams, Martin T. – J. Michael Barrier, szerk. *Smithsonian Book of Comic-Book Comics*, Harry N Abrams Inc., New York, 1982.
- Wolfe, Tom, *Seizing the power = The New Journalism*, szerk. Tom Wolfe – E. W. Johnson, Picador, London, 1975.

Woo, Benjamin, *Reconsidering Comics Journalism: Information and Experience in Joe Sacco's Palestine = The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form*, szerk. Joyce Goggin – Dan Hassler-Forest, McFarland, 2010, 166–177.

Egyéb források

- A Pallas nagy lexikona, <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-pallas-nagy-lexikona-2/>
- Bravo – Archive, https://bravo-archiv.de/bravo_foto_love_story_1972.php
- Campbell, Eddie, *The Lovely Horrible Stuff*, <http://www.tcj.com/the-lives-of-insects-on-photography-and-comics/>
- Chabbert, Ingrid – Carole Maurel, *Waves*, Archaia, Los Angeles, 2019.
- Géczi János – MOLNÁR László, *Fotóregény*, Művészetek Háza, Veszprém, 2018.
- Jenkins, Henry, *Confessions of an aca-fan*, <http://henryjenkins.org/>
- Kiss Ferenc – Szabó Zoltán Ádám, *Melyik a többi nyolc? – vagy bölcs gondolatok a képregényről*, Beszélő 12. (2005), 99–107.
- Luers, Will, *Photo-novel*, <http://directory.eliterature.org/glossary/4962>
- MAFIA – Magyar Fotóirodalmi Adatbázis, <http://fotoirodalom.hu/>
- Manga Guidance*, https://mediag.bunka.go.jp/mediag_wp/wp-content/uploads/2020/03/manga_guidance.pdf?fbclid=IwAR1HmYdVdA8iaV34HI898iu-DtVOZqbhjobv9O66AEaw9pd_Q4ymSY1b3Qw
- Nádasdy Ádám, *A médiumok*, http://seas.elte.hu/w/!moderntalking/a_mediumok
- Pál Gyöngyi, *Fotográfia és irodalom*, <https://www.szellemkeponline.hu/fotografia-es-irodalom-1-resz/>
- Peeters, Benoît – François Schuiten, *Alta Plana*, <https://www.altaplana.be/en/start>
- Peeters, Benoît – François Schuiten, *Les Cites obscures: Le Guide des Cites*, Casterman, Tournai, 2002.
- Photo Story Magazines, <http://southafricancomicbooks.blogspot.com/2011/03/photo-story-magazines.html>
- Salzman, Barry, *Photography: Fact and/or Fiction?*, <http://www.barrysalzman.net/fact-and-or-fiction>
- Stephens, Mitchell, *Journalism and News: Untangling Their Histories*, Beyond News, 2011. március 13.
- Wolk, Douglas, *The Photographer By Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre and Frédéric Lemerrier*, <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/05/29/AR2009052901211.html>

A dolgozatban tárgyalt képregények válogatott bibliográfiája

- Barry, Lynda, *One! Hundred! Demons!*, Sasquatch Books, Seattle, 2002.
- Bechdel, Alison, *Are You My Mother? A Comic Drama*, Mariner Books, 2013.
- Bechdel, Alison, *Fun Home*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, 2006.
- Boilet, Frederic, *Yukiko's Spinach*, Ponent Mon, 2003.
- Esztergomi László – Lengyel Miklós, *A gyanús idegen*, Pajtás, Ifjúsági Lapkiadó Vállalat, Budapest, 29. (1967) 5.
- Guibert, Emanuel – Frédéric Lemerrier – Didier Lefèvre, *Le Photographe*, Aire Libre Depuis, Brüsszel, 2001–2003.
- Peeters, Benoît – François Schuiten, *Les Cites obscures: Le Guide des Cites*, Casterman, 2002.
- Quintero, Isabel – Zeke Peña, *Photographic: The Life of Graciela Iturbide*, Getty, 2018.
- Rubio, Salva – Pedro J. Colombo, *The Photographer of Mauthausen*, Le Lombard, Belgium, 2017.
- Spiegelman, Art, *A teljes Maus*, Ulpius-Ház Könyvkiadó, Budapest, 2005.