

pontjaként foglalkozik a filmmel Mátyás Győző tanulmánya: *A „fikció” diadala. Avagy meddig ér a dokumentarizmus takarója*, *Mozgó Világ*, 1981/5., 82–89.

30. Mészöly Miklós, *Egy per historico-patológiája*, *Mozgó Világ*, 1982/12., 15–19. Orosz István, *Szerencsés dolog-e a forradalom ördögét a hatalom falára festeni?* *Mozgó Világ*, 1982/12., 20–27. Boreczky Beatrix, *A magyar jakobinusok mozgalmáról. Vizsgálat Martinovics Ignác és társai perében*, *Mozgó Világ*, 1982/12., 27–29. Dániel Ferenc, *Per – előadásban*, *Mozgó Világ*, 1982/12., 29–34.

31. Orosz István, *A cselekvő és a szenvedő hős*, *Mozgó Világ*, 1981/3–4., 60–65. Papp Zsolt, *Szegénymentő árokásás. Megjegyzések Orosz István A cselekvő és a szenvedő hős című írásához*, *Mozgó Világ*, 1981/5., 79–81.

32. Báron György, *A paternalizmus csődje. Gazdag Gyula rendezői portréjához*, *Mozgó Világ*, 1981/2., 68–79. A filmkritika pedig: Margócsy István, *A hallgatás bölcsessége. Gazdag Gyula: A bankett*, *Mozgó Világ*, 1982/10., 106–108.

33. Schiffer Pál filmjéről: Orosz István, *Pártfogoltak vagyunk mindhalálig*, *Mozgó Világ*, 1983/3., 62–75. András Ferenc művéről: Mátyás Győző, *Törvényszerűen és törvénytelenül. András Ferenc: Dögkeselyű*, *Mozgó Világ*, 1983/6., 120–123.

34. A koncertről: Mátyás Győző, *Az elmaradt kegyelemdőfés. A beatról, Koltay Gábor filmjét nézve*, *Mozgó Világ*, 1981/12., 91–97. Gothárról: Tarján Tamás, *Egy vőle-vőle- / vőle-vőlegény. Filmszimbázmuzeika*, *Mozgó Világ*, 1980/4., 54–59; Báron György, *Az égen néma állócsillagok*, *Mozgó Világ*, 1982/9., 70–72.

35. Hámori András, *A hős – Herkulesfürdőn*, *Mozgó Világ*, 1977/3., 92–94. Kartal Zsuzsa, *Három stáció. Egy téma alakváltozatai*, *Mozgó Világ*, 1979/3., 27–30.

36. Palotai János, *Iskolapéldák. Dokumentumfilmek, filmdokumentumok a 80-as években*, *Mozgó Világ*, 1986/1., 96–118. „Ember jobban nem lehetne...” *Jancsó Miklóssal beszélget Osgyáni Csaba*, *Mozgó Világ*, 1986/9., 6–24. Farkas János László, *A forradalom angyalai*, *Mozgó Világ*, 1987/8., 56–62.

37. Simó Sándor, *Háttérben [a Merre menjünk? című körkérdés részeként]*, *Mozgó Világ*, 1988/1., 107–111. Révész Sándor, *A Hét*, *Mozgó Világ*, 1990/5., 100–109.

DUNAI TAMÁS

A Kádár-kori képregény vadhajításai

A MOZGÓ VILÁG KÉPREGÉNYEI 1975 ÉS 1983 KÖZÖTT

A képregény egyrészt állóképek narratív egymásutánosságával, másrészt a képeken ábrázolt cselekménnyel, harmadrészt szöveg segítségével mesél el egy történetet vagy fejez ki bármilyen egyéb tartalmat. A kép-szöveg integráció nem szükséges eleme a képregénynek, hiszen kettős vizuális elbeszélőrendszerének köszönhetően szöveg nélkül is létrehozhatók képregényes elbeszélések. Mindezt azért emeltem ki, mert a *Mozgó Világ* képregényeinek többsége atipikus képviselője a médiumnak, amelyben a képregény hármass elbeszélőrendszerének egyes elemei hiányoznak vagy csonkák. Ahhoz, hogy megértsük, az adott korban mennyire egyedinek számított a *Mozgó Világ* képregényeinek megközelítése, először ki kell tekintenünk a korabeli hazai képregényekre.

A képregény médiuma Magyarországon rögzös utat járt be. A rendszerváltás óta sokan használják saját történeteik elmesélésére, esetleg önkifejezésre a képregényt, ám ez a médium hazai története során viszonylag új fejlemény. 1957-től a Kádár-korban számos képregény jelent meg, de elég szűkös keretek között mozgathattak ezek tartalma, így a képregényes elbeszélések egészen más fejlődési utat jártak be, mint nyugaton.

A médianarratológiában létezik egy olyan megközelítés, amelyet úgy nevezünk, hogy a médiumok kettős születésének elmélete.¹ André Gaudreault és Philippe Marion azt állítja, hogy a médiumok születése nem pontszerű esemény. Minden médium a létrejöttékor csak egy kommunikációs technológia (kriptomédium), amelynek még nincs kiforrott formanyelve, nincsenek rá jellemző tartalmak, és nem jöttek létre sem a produkció/előállítás, sem a befogadás oldaláról a rá jellemző társadalmi gyakorlatok. Ezt követi a protomédium-szakasz: elkezdik használni, ám nem egyedi módon; az új médium más médiumokat kíséri, velük keveredik, közülük függ, azok tartalmait jeleníti meg. A médium ekkor más médiumokkal fonódik össze, az intermedialitás állapotában van. Ebben a szakaszban még keresi a saját identitását. Csak akkor történik meg a második születés, amikor rátalál a maga hangjára. Miután elkülönül más médiumoktól, megtalálja a médiumidentitását és formanyelvét, a rá jellemző tartalmakat, kialakul a saját médiaipara és a sajátos befogadási módjai, onnantól kezelhetjük önálló, autonóm médiumként. A képregény ekkor már nem írható le az intermedialitás felől, hanem multimediálisnak tekinthető (ugyanis több kommunikációs csatornát – kép és szöveg – használ az üzenetek közvetítésére).

A magyar képregény a Kádár-korban lényegében még nem önállósodott, a fejlődése a protomédium (azaz átmeneti) szakaszban járt. Ráadásul csaknem száz éve nem sikerült innen előrelépnie, ugyanis az első hazai képaláírásos képregények már a *Bolond Miskában* vagy Jókai Mór lapjában, az *Ústökösben* felbukkantak. A modern szövegbuborékos képregények csak a 19. század végén születtek meg Amerikában, és néhány kivételes esettől eltekintve nem is nagyon léteztek ilyenek itthon a Kádár-kor előtt, csak 1957-től kezdve terjedtek el. A médium fejlődése itthon a Rákosi-korszakban megállt (egy ideig nem is jelenhettek meg képregények), a Kádár-korban pedig kötött pályán mozgott. A képregény hazánkban megtűrt médium volt, és alkalmazkodnia kellett az államszocialista kultúrpolitika elvárásaihoz. Nem használhatták művészi önkifejezésre, így a szerzői képregények és az eredeti képregényes tartalmak a nyolcvanas éveket megelőzően ritkaságszámba mentek (és azok is számottevően népszerű ifjúsági képregények voltak). A képregények fősodrárt az irodalmi adaptációs képregények jelentették. Ezek biztonságosnak számítottak, hiszen csak olyan alkotásokat lehetett adaptálni, amelyek átmentek az államszocialista kultúrpolitika szűrőjén – a népművelő, illetve népművelő szerepük legitimálta a létezésüket. Ezek többnyire szöveggel agyonterhelt, leegyszerűsített verziói voltak az eredeti alkotásoknak, miközben az eredeti képregények kuriózumnak számítottak. Mindez sokáig akadályozta Magyarországon a médium emancipációját.

A képregény szoros intermedialis viszonyt ápolt a sajtóval, az irodalommal és a filmmel. A képregény a Kádár-korban egyrészt összenőtt a sajtóval, ez biztosította a megjelenést számára (bár a késő Kádár-korban már léteztek önálló kiadványok), másrészt szorosan kapcsolódott az irodalomhoz, majd később a filmhez is, mert ezek szolgáltatták hozzá az alapanyagot. A képregény ilyen körülmények között nem önállósodhatott, nem találhatta meg az önazonosságát, megrekedt a protomédium-szakaszban. Ennek a helyzetnek köszönhető, hogy ebben az időszakban hazánkban sokan tekintették/nevezték a képregényt műfajnak (sajtó- vagy irodalmi

műfajnak) – persze anélkül, hogy bármilyen műfajelméleti rendszerbe beillesztették volna. Mindent összevetve jól látszik, hogy a képregény nem működött önálló médiumként: alig-alig akadtak önálló, saját tartalmú, a formanyelve még kiforrottan (és rendkívül szövegcentrikus), nincs saját ipara és kiadványai, illetve a fogyasztása sem különült el az újságolvasástól.

Az identitáskeresésnek ebben az időszakában tehát csak elvétve jelenhettek meg szerzői (és emiatt veszélyesnek vélt) képregények. Az egyik olyan felület, ahol ez megtörtént, a *Mozgó Világ* volt. A lap számos experimentális és művész-képregénynek adott otthont 1975-től kezdve, bár közel sem jelent meg valamenynyire lapszámban képregény. A hazai fősodor erősen formalizált irodalmi adaptációs képregényeivel szemben a lapban feltűnő, a médium határait feszegető, művészi önkifejezésre használt alkotások mintha egy szabadabb országban születtek volna. Az itt megjelent képregények jelentős része nem tiszta formája a médiumnak, hanem kifejezetten innovatív: a képregény és a képzőművészet, illetve a képregény és a fotóriport közti intermedialis kísérlet. Ennek feltehetően az az oka, hogy nem a korszak ismert képregényalkotói készítették őket (Cs. Horváth Tibor író, Zórád Ernő, Sebők Imre, az 1975-ben elhunyt Korcsmáros Pál vagy Fazekas Attila rajzoló), hanem irodalmárok, képző- és fotóművészek, akik egészen egyedi módokon használták a médiumot, saját elképzelésük volt arról, hogy mi is az a képregény. Tekintsük át az 1975 és 1983 között ebben a közegben megjelent képregények jellegzetességeit.

A *Mozgó Világ*ban olvasható neoavantgárd kísérleti- és művész-képregények egy alternatív iskolát képviseltek a megmerevedett irodalmi adaptációs hagyománnyal szemben, jól láthatóan elkülönültek a *Füles*ben, a *Népszavában*, a *Magyar Ifjúság*ban stb. olvasható népszerű és népművelő alkotásoktól. A kultúrpolitika maga alá gyűrte, megregulázta, erősen formalizálttá és öncenzúrára hajlamossá tette a fősodort. Ebből azonban szinte semmi sem érzékelhető a *Mozgó Világ* képregényein, amelyek szabadon feszegették a médium határait. Nem mehetünk el persze emellett, hogy a folyóirat viszonylagos szabadsága is folyamatosan csökkent egészen az 1983-as betiltásig, és a képregényes tartalmak száma is visszaesett a '80-as évekre.

A *Mozgó Világ*ban megjelent alkotások a képregény határterületei: nem tiszta formák, jelentős részük az intermedialitás felől érthető meg. Ez a típusú intermedialitás és a fősodor intermedialitása között azonban hatalmas szakadék húzódik. A fősodor esetében az intermedialitás a függés, a tartalmi önállótlanúság bizonyítéka. A *Mozgó Világ* képregényei egy egészen más paradigmát képviselnek. Ezek esetében épp a függetlenséget illusztrálja jól az intermedialitás: arról van szó, hogy az irodalmár, képző- és fotóművész alkotók egyéni látásmódjuknak köszönhetően nem a bevett, megszokott módokon használták a képregényt. Más területekről kölcsönözték a szemléletmódjukat, a megközelítésüket, az elbeszéléstechnikájukat vagy a technikai megvalósítás módját, és emiatt beszélhetünk intermedialitásról. Szabadon kísérleteztek a médium nyújtotta lehetőségekkel, így hozva létre változatos és előremutató alkotásokat.

szonyokkal találkozhatunk: a kép-szöveg integráció magas és alacsony fokára, illetve a kettő közti kiegyensúlyozott kapcsolatra egyaránt találunk példákat. Sőt, akadnak szöveg nélküli (pantomim) képregények is, amelyek megmutatják, hogy a képregény két vizuális elbeszélőrendszere (a panelek narratív egymásutániséga és a paneleken ábrázolt tartalom) önmagában is elég a képregény megalkotásához, miközben a korabeli hazai fősodorban ez a megközelítés nincs jelen. Több munkának nincs is szoros értelemben vett cselekménye. Minderre jó példa Szemethy Imre képregénye az egymás fantáziájában létező alakokkal.² Ebben a műben az első képen csak gondolatbuborékban szereplő lények a következő paneleken központi karakterek lesznek, akik új lényeket képzelnek el egy gondolatbuborékban, akik a következőn ismét újakat, és így tovább, míg vissza nem térünk a képregény első paneljén látható figurákhoz.

Az alkotók kísérletező kedve izgalmas munkákat eredményezett. Olyan, mint ha az egyes szerzők a képregény-médium határaitól filozofálnának: mit és miként lehet egy képregényben kifejezni? Mire használható a médium? Mitől képregény a képregény? Meddig képregény a képregény? Az egyes alkotások emiatt úgy hatnak, mintha az ezekre a kérdésekre adott kreatív, ám nemegyszer elvont, absztrakt válaszok lennének. A képregények kísérleti jellegéből fakad, hogy egyes művek nehezen értelmezhetőek (sőt, sokszor öncélúnak tűnnek), emiatt nem is áll szándékomban elemezni az egyes alkotásokat.

Természetesen ahogy a folyóirat, úgy ezek a darabok sem lehettek teljesen függetlenek a kor kultúrpolitikájától. Az egyik műben a hazai képregényes hagyományra való reflexió is megjelenik. Esterházy Péter utal a hazai fősodorbeli képregények azon jellemzőjére, hogy csak korlátozott irodalmi kánon alapján készülhettek. Az *Amíg a ló farka ki nem nő* című képregényt Banga Ferenc rajzolta, ebben olvasható az alábbi idézet: „E. P. szóbeli közlése alapján tudható, hogy ezt a szöveget lényegében *A Szovjetunió népeinek meséi* című kiadványból merítette ő. E szóbeli közlés egy úgynevezett baráti beszélgetésben hangzott el; E. P. még hozzáfűzte: »Teljesen amorális mese.« Valaki csengő hangon felkaccantott – a nagy füstben a hang csekélyen terjed –: »Orális.« És még abban a pillanatban felcsattant a válasz is: »Nem!«³ Mindez akár fricskaként is értelmezhető a hazai irodalmi adaptációs hagyomány, valamint a képregénnyel szembeni kultúrpolitikai elvárások félté, hiszen egy szovjet mese kétségkívül adaptálható alapanyagának számított.

Bár egyedi megközelítésű/stílusú képregényekről beszélünk, némi uniformizáltság a *Mozgó Világ*ban is megjelenik, ugyanis az itt helyet kapott művek néhány kivételtől eltekintve négyoldalasak. A terjedelmen túl azonban mind technikájukat, mind tartalmukat nézve egyediek. Technikailag három nagy csoport különíthető el: a rajzolt képregények, a fotóképregények és a kollázstechnikával készült darabok. A rajzolt képregények egy skálán helyezhetők el. A történettel rendelkező képregényektől (mint a már említett Esterházy-mű vagy a *Parthogenezia, jövel! Überfeminista képrege*)⁴ a figuratív, mégis szinte csak stílusgyakorlatként értelmezhető alkotásokig (Helényi Tibor képregénye)⁵ terjed a skála. A rajzolt képregények mellett több fotóképregény és kollázstechnikával készült alkotás is található a *Mozgó Világ*ban, amelyek a fősodorban szinte elképzelhetetlenek számítottak volna (bár Zórád Ernő kísérletezett kollázsokkal). A fotóképregények között akad

olyan, amit csak a paratextus különböztet meg egy egyszerű fotósorozattól. A képregényként való önmegnevezés (címként vagy megjegyzésként) nem része az alkotásnak, ám a képregényként való meghatározás egyfajta szerződés az alkotó és a befogadó között, hogy az adott munkát képregényként kell olvasni és értelmezni (a művek többségének címe sincs, csak a megnevezés, hogy képregényről van szó). Ilyen például Naszályi Kornélia *Emberszületés* című képregénye (1978/2, 42–45.), Haris László és Szemadám György (1978/3, 28–31.), Swierkiewicz Róbert (1979/1, 44–47.), Galántai György (1980/2, 30–33.) vagy Szabados Árpád képregénye (1981/12, 86–91.). Ezekben a fotósorozat és a képregény találkozik, és az elbeszélés módjuk sem klasszikusan képregényes. A képekre bízzák a történetmesélést. Bár Naszályi Kornélia képregényének van szöveges része, az elkülönül a képektől.

A fotóképregények mellett jó néhány kollázsesztetikával dolgozó mű is megjelent a folyóiratban. Ilyen FeLugossy László és Wahorn András (1978/6, 68–71.), Keresztes Dóra és Orosz István (1979/3, 92–95.), Szemadám György (1980/8, 32–35.), illetve Hegedüs L. László képregénye (1982/7, 82–85.). Az első kivételével ezek is elsősorban fotókat használnak, és általában nem csak a kép, hanem a szöveg is kollázs technikával áll össze.

Mindebből jól kirajzolódik a *Mozgó Világ*ban megjelent műveket a korabeli mainstream képregényektől elválasztó éles határ. Ezek a darabok bátran nevezhetők szerzői képregénynek: eredeti tartalmakat jelenítettek meg művészi megvalósításban, magukon viselve a szerző(k) keze nyomát. A történetmesélés a legtöbb alkotásban másodlagos(nak tűnik), de ettől még nem lesznek kevésbé képregények. A képregény (a megtévesztő magyar elnevezés ellenére) nem csak történetet mesélhet, hanem bármilyen egyéb tartalom is kifejezhető a segítségével. A képregényt nem véletlenül hívják a kilencedik művészetnek – Magyarország legnagyobb képregényes honlapjának elnevezése (kilencedik.hu) is erre utal. Scott McCloud képregény-definíciója, ami az 1993-as *Understanding Comics*-ban (magyarul: *A képregény felfedezése*) is olvasható, jól adja vissza ezt: eszerint a képregény nem más, mint „egymás melletti rajzok és más képek megadott sorrendben, információközlés és a nézőben esztétikai élmény kiváltása céljából”.⁶ Will Eisner még egyszerűbben ragadja meg a képregény lényegét: „képsorokból álló művészet”.⁷ A *Mozgó Világ* képregényei mindkét definíció alapján határozottan képregények, még ha nem is szokványos darabok, a lap neoavantgárd irányultsága ugyanis a képregényeken is tetten érhető. Több esetben is mintha az esztétikai élmény kiváltása lenne egy-egy képregény egyedüli (vagy legalábbis elsődleges) célja. Alig néhány klasszikus értelemben vett képregényes elbeszélést találunk a *Mozgó Világ*-ban, ellenben számos olyat, amely érzés(eke)t kelt, hangulato(ka)t ad át, vagy csak szimplán elgondolkodtat. Kevés hagyományos módon működő elbeszélés akad köztük: a túlnyomó többségük újszerű, kreatív, felnőtteket megcélzó darab. Ezek a kísérleti képregények jobban demonstrálják a médiumban rejlő lehetőségeket, mint a korabeli képregények nagy része, és nagyobb önállóságot és változatoságot mutatnak, mint a fősodor. Nem mások, mint nagykorúsított művészképregények.

szakaszba, hogy autonóm, önálló médiumnak tekinthessük. Ezek a művek azonban érettségben megelőzték a kortársaikat: a fősodor merev, uniformizált adaptációs vonala mellett a *Mozgó Világ* szabálytalan képregényei intermedialitásuknak köszönhetően izgalmas, felnőtt darabok. Egy olyan irányzat előfutárai, amely itthon csak valamikor az ezredforduló után (különösen Stark Attila művészetében) nyert létjogosultságot.

JEGYZETEK

1. Maksa Gyula, *A médianarratológia mint második generációs médiumelmélet = Reflexió(k) vagy mélyfúrások? A kultúrakutatás változatai a „kulturális fordulat” után*, szerk. Havasréti József – Szijártó Zsolt, Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció és Médiatudományi Tanszék, Bp. – Pécs, 2008, 83–87.
2. Szemethy Imre, *Szemethy Imre képregénye*, *Mozgó Világ* 1977/5, 74–77.
3. Esterházy Péter – Banga Ferenc, *Amíg a ló farka ki nem nő*, *Mozgó Világ*, 1977/3, 6–9.
4. Temesi Ferenc – Panner László, *Parthogenezia jövel! Überfeminista képrege*, *Mozgó Világ*, 1978/4, 82–85.
5. Helényi Tibor, *Helényi Tibor képregénye*, *Mozgó Világ*, 1978/5, 60–63.
6. Scott McCloud, *A képregény felfedezése*, Nyitott Könyvműhely, Bp., 2007, 28.
7. Will Eisnert idézi Scott McCloud, *i. m.*, 15.

NAGY KRISTÓF

Így mindegyik emancipál?

AVANTGÁRD MŰVÉSZET ÉS POPULÁRIS KULTÚRA VISZONYA HÁY ÁGNES
UTCAFOLKLÓR-GYŰJTÉSÉBEN

Háy Ágnes *Hülye, aki elolvassa!* – *Összeállítás a városi folklórból* című gyűjtése a *Mozgó Világ* 1980. júniusi számában jelent meg. Háy nem tartozott a lap rendszeres szerzői közé: korábban csak az 1976. áprilisi számban jelent meg a *Pörgettyűrajzok* című sorozata, később pedig még az 1980. augusztusiban a *Szex*-sorozat, majd az 1983. májusiban Mosonyi Alizzal közös képregényük.¹ Így Háy Ágnesnek a *Hülye, aki elolvassa!* volt az egyetlen szöveges publikációja a *Mozgó Világ*ban. A továbbiakban ezt a megjelenést, illetve az ennek a háttérét adó gyűjtést fogom elemezni három különböző, de összekapcsolódó és egymást formáló terület, az antropológia, az avantgárd művészet és a politika viszonylatában. A tanulmányban amellet érvelek, hogy Háy munkája kölcsönösen próbálta emancipálni az avantgárd művészetet és a populáris kultúrát, és ezáltal egy új politikai attitűd megalapozásához is hozzájárult, amely 1989–1990-ben Krassó György akcióiban öltött direkt politikai formát.

Háy Ágnes utcafolklór-gyűjtése nem csak a Krassó György tevékenységére gyakorolt hatása miatt érdekes. Sőt, ez a tanulmány nem azért foglalkozik a gyűjtéssel, mert Háy munkássága a rendszerváltás előtti évtizedekre fókuszáló kutatásokból rendre kimarad, vagy mert a gyűjtés megjelenése elmondhat valamit a *Mozgó Világ* közlési gyakorlatáról is, hanem azért, mert a gyűjtésben van egy direkt provo-