

ADAPTÁCIÓS KÉPREGÉNYEK MAGYARORSZÁGON

Zórád Ernő: Névtelen vár

1. TARTALOM

1. Tartalom	2
2. Előszó	3
3. A képregény	3
3. 1. A képregény Magyarországon	5
3. 2. A képregénykutatás Magyarországon – alulrólszerveződés és intézményesedés.....	10
4. Képregényelmélet.....	13
5. Adaptáció, mint másolás nélküli ismétlés	16
6. Névtelen vár	18
6. 1. A történelmi regény	18
6. 2. A romantikus képregény	18
6. 3. Összeáll a kép(regény)	29
7. Összegzés.....	29
8. Felhasznált irodalom	32
9. Melléklet I.	35
10. Melléklet II.	39

„Nem illik képregényt olvasni. Ha valaki mégis erre vetemedik, legalább ne beszéljen róla. Nem kelti művelt ember benyomását.”

(Kertész Sándor)

2. ELŐSZÓ

Csak nemrég döbbsentem rá, gyermekként mennyi képregényt – *Bobó, Csip-Csup Cso-dák, Bucó, Szetti, Tacsí* – forgattam magam is: nyaralásokon, unalmas hétfégi délutánokon találkoztam velük, de azok sem az enyéim voltak, hanem a nővérem könyvespolcairól csentem el őket (a tudta nélkül). Aztán valahogy elsodródtam tőlük, kiestek a látószögemből és az évek múlásával egyre inkább feledésbe merültek. Legközelebb a mozivásznon találkoztam velük – pontosabban mondva a képregények adaptációival –, de akkor is csak tisztos távolságból, a kényelmetlen karosszék biztonságából szemléltem őket. Már bőven 2013 volt, mikor egy véletlen folytán, az egyik egyetemi referátumomhoz kapcsolódó kutatásom kapcsán, belefutottam Jókai Mór történelmi regényének képregény-változatába, Zórád Ernő *Névtelen várá-ba*, ami e dolgozat elsőszámú katalizátora. Először úgy gondoltam, erről a témáról már min-dent megírtak idehaza, amit lehetett, a szakirodalmat böngészve azonban időről-időre olyan, számomra túlságosan is egzakt kijelentésekkel találkoztam, mik keményen bíralták a képre-gény e sajátos kulturális változatát. Látom és érzem bennük a rációt, mégis úgy gondolom, hogy van más út is, minthogy a médium hazai aranykorát egyben valamiféle *képregényevolúciós zsákutcának* tekintsük.

Az dolgozat első fejezetében szükségszerűen foglalkozom magával a médiummal, fő-képp annak hazai történetével, azon belül is az adaptációk megosztó minősítésével. A követ-kező részben a képregény-elméletekből kiindulva kitérek a médium belső struktúrájának mű-ködésére, szöveg és kép helyzetére, illetve ezek szoros kapcsolatára. Ezután a megkerülhetet-len alapozás után a harmadik, s egyben végső részben Zórád Ernő: *Névtelen vár* című, két kiadásban is megjelent, adaptációs képregényét elemzését kísérem meg.

3. A KÉPREGÉNY

Comics, manga, bande dessinée, fumetto, sarjakuva.

Képregény. Kép-regény.¹

„»When I use a word,« Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, »it means just what I choose it to mean — neither more nor less.«” Az valóban világos, kontrázik Robert C. Harvey, képregénykutató, hogy minden szó rábírható arra, hogy azt jelentse, amit mi szeretnénk, hogy jelentsen, ugyanakkor hiába hívunk egy robogót tanknak, ha az képtelen átgázolni egy téglafalon.² Így vezeti be a comics definiálása körüli problémát *Describing and Discarding „Comics” as an Impotent Act of Philosophical Rigor* című tanulmányában, melyben azt kutatja, mi alapján nevezünk egy képregényt (comic book) képregénynek, nem pedig valami másnak. Miután végigveszi az elmúlt idők nagyobb képregénydefinícióit, arra a következtetésre jut, hogy túl tág keretek között dolgoznak. Pascal Lefèvre és Charles Dierick, a *Forging a New Medium* esszékötet szerkesztői például egy olyan prototipikus definíciót ajánlanak, melynek előnye, hogy minden kifejezés identifikálja a művek egy adott csoportját, de azt a művet sem rekeszti ki, ami nem elégíti ki a meghatározás minden kifejezését: „juxtaposition of fixed (mostly drawn) pictures on a support as a communicative act”.³ Ez a szabadság Harvey szerint egészen odáig vezethet, hogy a pólóra nyomtatott szóbuborékok is a képregény kategóriájába esnek majd. Thierry Groensteen és David Kunzle meghatározásaikban ugyanarra, a képek dominanciájára mutatnak rá: előbbi a képregényt, mint vizuális elbeszélést nevezi meg, amiben történetet a képsorozat közvetíti, utóbbi szintén a kép túlsúlyát hirdeti a szöveg felett. Scott McCloud szintén olyan alapot követ (mind elméleti, mind képregényes) könyveiben, ami a vizuális narratívát és szekvenciát állítja fókuszba, s mely részben az egyik legkiemelkedőbb képregényalkotóra, Will Eisnerre támaszkodik, aki szerint a képregény képsorokból álló művészet. McCloudnál a képregény olyan meghatározásban jelenik meg, ahol az „egymás melletti rajzok és más képek megadott sorrendben, információközlés és a nézőben esztétikai élmény kiváltása céljából”⁴ tűnnek fel, és ahol a szöveg nem elmaradhatatlan, hanem opcionális elem. Harvey szerint a képi összetevők e dominanciája olyan eltolódásokhoz vezethet, melyek során nem csak a bayeaux-i faliszőnyeg, de a kínai írás és a hie-

¹ A tanulmányban a képregény genezisével, a nemzetközi elnevezések magyarázatával nem foglalkozom (már csak azért sem, mert eredeztetése sem egységes). Aki szeretne többet megtudni a képregény, mint olyan, születéséről, annak ajánlom Kertész Sándor 2007-es könyvének *A comics születése* fejezetét.

² Robert C. HARVEY, *Describing and Discarding „Comics” as an Impotent Act of Philosophical Rigor = Comics as Philosophy*, szerk. Jeff MCLAUGHLIN, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, 16-17.

³ Pascal LEFÈVRE, Charles DIERICK, *Introduction = Forging a New Medium: The Comic Strip in the Nineteenth Century*, Brüsszel, VUB University Press, 1998, 12-13.

⁴ Scott MCCLOUD, *A képregény felfedezése*, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 17.

roglifák is képregényszerűként tűnnek fel, s a fogalom túlzott kitágítása végül a *valódi* képregény torzulását eredményezi.⁵

Coulton Waugh 1947-es definíciója –, mely szerint a képregénynek három alkotóeleme van: képek sorozata, szavak a képbe ágyazva, és állandó szereplők,⁶ – ezzel szemben jó, de legalábbis semleges kiindulási alapnak tűnik Harvey számára, mi végül elvezeti őt saját meghatározásához. Eszerint a képregény esszenciája a képi elbeszélésben (pictorial narrative) rejlik, azaz a vizuális és verbális elemek összemosásában, mely aktusban egy olyan *új* jelentés születik, amit külön nem találhatunk meg egyik létfontosságú összetevőben sem. A szöveg így egy olyan jelentést ad a képnek, ami egyébként abban nem található meg, és vice versa. Harvey meghatározása ebben az értelemben egy olyan elhagyhatatlan, kikerülhetetlen tényre mutat rá, ami megszabadítja a médiumot a humán tudományok előítéleteitől, s olyan irányból közelít, mi kép és szöveg hierarchiájának létezését eredendően tagadja.

3. 1. A képregény Magyarországon

A magyar elnevezés ezzel szemben szorosan kapcsolódik az adaptációs képregény hagyományához – s mint olyan, eleve azt a látszatot kelti, hogy az egyik komponenstől, a szövegtől, ezáltal pedig az irodalomtól van függőben. Hazánkban a képregény, és emiatt a képregénykutatás is sajátos módon alakult, ennek problematikáját és történetét azonban nem áll módomban részletesen bemutatni a terjedelmi korlátok miatt. A továbbiakban így csak egy meglehetősen vázlatos és nagyléptékű leírást fogok adni a magyar képregénytörténet egy szakaszáról, melyhez, néhány más cikk és tanulmány mellett, főképp Kertész Sándor két könyvét vettem alapul.

Bár a különböző családi és ifjúsági lapokban már a 30-as években megjelentek külföldi képregények, de az 1938. évi sajtórendészeti törvények megszületésével eltűntek.⁷ A német megszállás után nem csak a képregény, de minden liberális, független vagy baloldali sajtókiadvány tiltólistára került, az 1945 után újraindított élc- vagy vicclapok azonban már mind tartalmaztak karikatúrákat, képaláírásos történeteket. A *Ludas Matyi*, a *Szabad Száj* és a *Pesti Izé* népszerűsége később a politika figyelmét is felkeltette. Ahogy Kertész Sándor a Magyar Dolgozók Pártját idézi: „A karikatúra a maga speciális rajzos, szemléltető, ábrázoló módszerével szórakoztatva nevel, tanít, tette buzdít (...). Ebben áll igen fontos társadalmi szerepe”.⁸

⁵ HARVEY, i. m., 18.

⁶ Coulton WAUGH, *The Comics*, New York, Macmillan, 1947, 14.

⁷ KERTÉSZ Sándor, *Comics szocialista áruházban*, Nyíregyháza, Kertész Nyomda és Kiadó, 2007, 78.

⁸ idézi Kertész Uo., 88.

S ezzel a karikatúra (majd később a képregény) az agitáció elvitathatatlan eszközévé vált. Az 1950-es években a képregény Magyarországon tiltólistára, Amerikában pedig cenzúrázásra került. Ekkoriban jelent meg Dr. Fredric Wertham-tól a *Seduction of the Innocent*, ami „a lehető legrosszabb dolog volt, mi a képregénnyel történhetett”.⁹ A német-amerikai pszichiáter a fiatakorú bűnözés elsőszámú indikátorát látta a műfajban, illusztrált könyvében pedig hosszasan taglalta a különböző képregények szexuális, diszkriminatív, erőszakos tartalmait. Wertham offenzívája előbb szabályos képregényégetéshez, majd a képregénykiadók öncenzúrájához, s a *Comic Code Authority* megalakulásához vezetett.¹⁰ Hatása Magyarországra is elért – dr. Bányász Rezső *A vádlottak padján a comics* című, kultikus írása szerint „Magyarországon nincsenek comicsok. Állami intézkedésre a ponyvairódalom is megszűnt, és minden szükségeset elkövet az állam és a társadalmi szervezetek, hogy a fiatalokat nevelő hatású, igaz élményeket nyújtó könyvekkel lássuk el”, mert az általa borzalomkönyveknek nevezett képregények csak „kegyetlenkedésre, fajgyűlöletre, szexuális perverzítésre” tanítanak.¹¹ Ez és a többi hasonló cikk kellőképpen negatív közhangulatot teremtett ahhoz, hogy a kiadók sokáig ne vállalkozzanak hagyományos, amerikai mintára készült képregények megjelentetésére.¹²

Az 1946-1989 között működő gyermek- és ifjúsági lap, a *Pajtás*, már az első szám óta közölt különféle képtörténeteket, 1957-ben (mintegy 60 éves késéssel az amerikai *Yellow Kid*hez képest, amit sokan az első tulajdonképpeni képregénynek tekintenek), pedig itt jelent meg az első igazi, amerikai mintára készített szóbuborékos képregény.¹³ A *Winnetou* forgatókönyvét, Karl May regénye alapján, Cs. Horváth Tibor dolgozta át, a rajzokat pedig Zórád Ernő készítette, aki ekkor már 4-5 éve állandó grafikusa az úttörő lapnak. A forradalom utáni évben felmerült a terv, hogy minden korosztály számára megjelenjenek szórakoztató lapok, mik megnyugtadják a társadalmat és elvonják a figyelmet a politikáról és a problémákról.¹⁴ Ekkor a sajtó teljes egészében pártirányítás alatt állt, míg a megjelenést öncenzúra, vagyis az egyszemélyes szerkesztői felelősség rendszere szabályozta – ennek köszönhetően a lapok, persze az irányítás szabta kereteken belül, szabad kezet kaptak profiljuk és tartalmuk kialakításában. Még 1956-ban két szerkesztő, Gál György és Országh György, egymástól függetlenül nyújtotta be javaslatait egy vicc-, illetve rejtvénylap megjelentetésére – e két indítványt összevonva kezdte előkészíteni az Ifjúsági Lapkiadó Vállalat a *Füles* megjelentetését. Tartal-

⁹ Jamie COVILLE, *The Comic Book Villain, Dr. Fredric Wertham, M.D.* = http://www.psu.edu/dept/inart10_110/inart10/cmbk4cca.html. [2015. 01. 06.]

¹⁰ bővebben lásd KERTÉSZ, *Comics szocialista áruhában*, 56-61.

¹¹ dr. BÁNYÁSZ Rezső, *Vádlottak padján a comics*, Világ Ifjúsága, 1957.

¹² KERTÉSZ, *Comics szocialista áruhában*, 105.

¹³ KERTÉSZ, *Szuperhősök Magyarországon*, Nyíregyháza, Akvarell Bt., 1991, 52.

¹⁴ KERTÉSZ, *Comics szocialista áruhában*, 117.

mában a karikatúrák, viccek és rejtvények mellett már a képregény is állandó helyhez jutott – az irodalmi művek feldolgozásainak jelentős része is itt, vagy a *Pajtás*ban látott napvilágot. Gugi Sándor, grafikus, és az akkor még a Kulturális Minisztérium Oktatási Osztályán dolgozó Cs. Horváth Tibor néhány évvel korábban, 1954-ben járható útnak gondolta az amerikai, több mint 150 füzetes *Classics Illustrated* mintáján alapuló adaptációs képregények megjelentetését. Az amerikai sorozatot 1941-ben az orosz születésű Albert Lewis Kanter indította, és min- tegy 30 év alatt 169 klasszikus irodalmi mű vagy életrajz képregény-feldolgozás jelent meg benne. Indíttatása erősen prózai: Kanter aggódott, hogy gyermekei előbb vesznek kézbe kép- regényeket, mint irodalmi mesterműveket,¹⁵ az adaptációk így egyfajta átvezetést kívántak nyújtani az eredeti szövegekhez. Nem csak a feldolgozást tartalmazták az egyes kiadások, de szerzői életrajzot és egyéb adalékokat is. A *Classics Illustrated* bár kanonizált munkákra tá- maszkodott, ám elsődleges célja az volt, hogy minél nagyobb mennyiségű információt juttas- son át minél rövidebb idő alatt, miközben a cselekményt könnyen követhetővé redukálja.¹⁶ A médium el-, illetve befogadását segítette egyrészt a tény, hogy irodalmat vizualizál, másrészt azzal, hogy kihasználta a már széles körben ismert és szeretett szöveg megbecsülését, reklá- mozta is magát.

Az államszocialista kultúrpolitika végül engedélyezte Gugi és Cs. Horváth kezdemé- nyezését, és a következő évtizedekben Cs. Horváthék feldolgozások százait¹⁷ készítették el. Ez az irodalmat támogató, terjesztő funkció lett a képregény „szocialista álruhája”, a képregénykiadás és -készítés azonban még hosszú évekig, évtizedekig egy nagyon szűk kör privilégiuma volt. A művek kiválasztását, a forgatókönyvek megírását, a megjelenések szer- vezését, de a környező országokban való megjelentetést is többnyire Cs. Horváth intézte. „Ha ebben az időben bárki képregényrajzolással próbálkozott, az előbb-utóbb Cs. Horváth Tibor- nál találta magát, és vagy megfelelt az elvárásainak, vagy nem jelenhettek meg rajzai.”¹⁸ A képregényszerkesztést mérnöki precizitással végezte, szinte futószalagon gyártotta többnyire adaptációs, ritkábban saját forgatókönyveit, a kiszedett szövegeket pedig az oldalakra előre beragasztva adta át a rajzolóknak, teljes kontroll alatt tartva a műveket. A rajzokat általában Sebők Imre, Fazekas Attila, Dargay Attila, Korcsmáros Pál és Zórád Ernő készítette – kivéte-

¹⁵ William B. JONES, JR., *Classics Illustrated; A Cultural History*, Jefferson, North Carolina, MacFarland & Co. 2011, 11.

¹⁶ Paul FERSTL, *Novel-Based Comics = Comics as a Nexus of Cultures*, szerk. Mark BERNINGER, Jochen ECKE, Gideon HABERKORN, Jefferson, North Carolina, MacFarland & Co., 2010, 61.

¹⁷ Verebics János megemlékezésében azt írja, Cs. Horváth több mint kétezer forgatókönyvet készített. Lásd: VEREBICS János, „Én csak azt mondom meg a rajzolónak, hogyan csinálja meg a történetet...” = <http://verebics.blogspot.hu/2013/08/en-csak-azt-mondom-meg-rajzolonak.html>. [2015. 01. 06.]

¹⁸ KERTÉSZ, *Comics szocialista álruhában*, 153.

lezett helyzetüket erősítette az a bevett szokás, hogy a képregényeket bizonyos időközönként újraközölték, ezért új, fiatal rajzolókra nem nagyon volt szükség. Ezzel szemben az imént felsorolt nagy művészek számára a képregény nem feltétlenül szenvedély, sokkal inkább kereseti és megjelenési lehetőség volt. Verebics János így ír mesteréről, Zórádról: „Sokszor elmondta a nyilvánosság előtt is: a magyar képregénnyel a hetvenes-nyolcvanas években az volt talán a legnagyobb baj, hogy aki csinálta, az vagy „leereszkedett” hozzá, és igazából se nem értette, se nem szerette a műfajt, vagy megpróbált „felemelkedni” hozzá, ám ehhez nem rendelkezett a kellő rajztudással.”¹⁹

Az adaptációs képregények Magyarországon egyértelműen sajátos műfajt alkotnak, hiszen jőideig csak ez a típus volt elérhető a közönség számára, – nem voltak szerzői művek vagy szimbolikus magyar képregényfigurák, – ezért nem is meglepő, hogy maga az elnevezés, a ’képregény’ is ebből a szoros irodalmi kötődésből ered. Gyakran a propaganda, a reklám, az ismeretterjesztés eszközeként funkcionáltak, s ez nem csak negatív minősítését erősítette, de magának a médiumnak az önállósodását is meggátolta. Az adaptációkhoz többnyire a forrásmű felől, irodalmi szempontok alapján közelítettek, mely összevetésben a képregény – érthető módon – alul maradt. Bár népszerűsítő igénnyel készült, a legtöbben mégis az eredeti kilúgozásáról, elgiccsesítéséről, meghamisításáról beszéltek,²⁰ ami nemhogy ösztönöz az irodalmi mű elolvasására, hanem egyenesen leszoktat az olvasásról. Megítélésén az újfajta megközelítések és az egyre szélesebb körű kutatások sem változtattak sokat. Mivel forrás- és utószöveg viszonyában vizsgálódunk, kénytelenek vagyunk az alapműtől függően nyilatkozni róla, márpedig ez szemben áll a kutatók jelenlegi törekvéseivel, akik a médium függő pozícióját szeretnék megszüntetni, a képregény mediativitására kívánnak fókuszálni. A képregények e sajátosan hazai vonulata tehát halmozottan hátrányos helyzetben van, hiszen a képregényt a kutatóknak eleve nem szokásuk számításba venni, a képregényekkel foglalkozó tanulmányokban pedig az adaptációkról sokszor mint „mostohagyermekről” beszélnek. A képregény a médiumán át megváltoztatja az adaptált művet, annak mondanivalóját, az esetleges kihagyott részek átír(hat)ják az eredeti történetet; ebből az aspektusból a képregény tehát egyértelműen degradálja az eredetit, mert megfosztja bizonyos részekről, ugyanakkor ezek az adaptációk nem aknázzák ki a médium formanyelve nyújtotta lehetőségeket sem. Ebből az összehasonlításból, úgy tűnik, csak a képregény kerülhet ki vesztesen. Az adaptációs képregény revideálásának lehetősége nem nagyon merül fel manapság a magyar szakirodalomban. Maksa Gyula

¹⁹ VEREBICS János, *Száz éve született Zórád Ernő* = http://verebics.blogspot.hu/2012/01/szaz-eve-szuletett-zorad-erno_15.html. [2014. 11. 24.]

²⁰ ld. GARAMI László, *A műveltség minőségéért*, Élet és Irodalom, 1961. július 22., 7.

médiakulturális szempontból nevezi érdekesnek ezt az „alárendelt, kulturálisan marginalizált elő- vagy peremmédi[át], amely ugyanakkor széles körben nagy népszerűségnek örvendett (több tíz-, sőt, akár százezres példányszámban jelent meg), és – különösen a nyolcvanas években – jelentős gazdasági erő és érdek állt a háttérben.”²¹ Szerinte lehetséges, hogy az elmúlt évtizedekben bekövetkezett kulturális fordulat hozzásegíthet minket „a Kádár-kori adaptációs képregény jelenségeinek újraértékeléséhez is.”²²

Az 1958 és a 80-as évek közötti időszak egyértelműen nem csak azért figyelemreméltó, mert hatalmas mennyiségű (adaptációs) képregényt készítettek, hanem mert mindezt egy viszonylag szűk réteg érte el. Itt nem voltak, s még mindig nincsenek olyan nagy kiadók, mint Amerikában a *King Features Syndicate*, a *Marvel*, a *DC Comics*, vagy a belga *Dupuis*, a Tintin kalandjainak kiadására létrejött *Studio Hergé*, esetleg a japán *Akita Shoten*. Ehhez képest megdöbbentő, hogy – Rubovszky Kálmán kutatásai alapján – az 1980-as évek elején a folytatásos képregényeket közlő lapok (*Füles*, *Pajtás*, *Kockás*, *Hahota*) heti példányszáma meghaladta az egymilliót: a *Füles* 600 000, a *Pajtás* 300 000 példányban jelent meg.²³ De ekkor kezdi meg működését az Ifjúsági Lapkiadó Vállalat is, ami több képregény-füzetet is kiadott, s ezekben az években jelenteti meg a *Táltos GM* a szerző által színezett Zórádműveket is – egyszerűen úgy tűnik, minden adott lett volna a műfaj hazai meghonosításához. A médium mégis háttérbe szorult: ennek egyik oka a televízió és a mozi felívelő népszerűsége volt, a másik pedig az, hogy a nemzeti kultúrába, különböző okok folytán, nem tudott beágyazódni. Míg a grafikusok számára régen a képregénykészítés jelentette a folyamatos és biztos jövedelmet, most másodállássá vált, ahol a befektetett munka nem pénzben, hanem elismerésben mérhető. Az alkotók számára ez nyilvánvaló probléma, a műfajnak (persze bizonyos mértékig) azonban előnyére is válhat, mivel az érdeklődés periferiáján lehetősége van szabadon kibontakozni és mindenféle nyomás nélkül érlelni saját formanyelvét és olvasóival való kapcsolatát. Szerencsére az elmúlt néhány évben már voltak jelek a műfaj iránti szélesebb körű érdeklődésre is (a legfrissebb példa Csepella Olivér *Nyugat+Zombik* képregénye, amelynek elkészítését a közösségi finanszírozásból befolyó összeg teszi lehetővé), egy valós változás előszelének ez azonban vajmi kevésbé tekinthető.

²¹ MAKSA, i. m., 28.

²² Uo.

²³ RUBOVSZKY Kálmán, *Apropó, Comics!*, Budapest, Művelődéskutató Intézet, 1988, 49.

3. 2. A képregénykutatás Magyarországon – alulrólszerveződés és intézményesedés

A hazai képregénykiadás láthatóan más utat járt be, mint Franciaországban, Japánban vagy az Egyesült Államokban, a médiumhoz szorosan kapcsolódó, magyar nyelvű szakirodalomról pedig szinte nem is beszélhetünk. Nyugaton és Japánban már több egyetemen is létezik, Magyarországon pedig – lassan, de biztosan – születőben van a comics studies intézményes oktatása, amellyel egy teljesen új képregénykészítői és -kritikusi közeg jöhet majd létre – ez pedig akár egy igen újszerű befogadórteget is kinevelhet majd. Már az irodalom- és filmtudomány, illetve a művészettörténet hatásától és vizsgálati módszereitől elszakadva, a comic book studies is önállóságra lépett, ami követeli a figyelmet és az autonóm megközelítéseket, ennek érdekében pedig – az egyetemi jelenlét mellett - egyre több folyóirat is indult (pl. *ImageText*, *Journal of Graphic Novels and Comics*, *International Journal of Comic Art*) amik kiemelten foglalkoznak a terület kutatási eredményeivel.

A képregényről folytatott hazai diskurzus résztvevői sokszor maguk is képregényt készítenek, fordítanak, vagy éppen kiadnak – írásaik döntően online fórumokon, közösségi oldalakon és e szűk kör által szerkesztett oldalakon jelennek meg. A hangnem általában nem tudományos igényű, sokkal inkább populáris, műfajaikat tekintve pedig leginkább ismertető, összefoglaló, tudósító jellegűek, semmint részletes kritikák vagy diskurzusra törekvő szövegek. A Szabó Zoltán Ádám által főszerkesztett, 2005-ben indult, ám azóta megszűnt *Panel* című képregényes szaklap vagy „fanzin” hiánypótló, s hiányt hagyó kiadvány volt, melynek célja Szabó szavaival élve az volt, hogy „ezzel megteremtsék – még ha egyelőre szűk körben is – a hazai képregénykritikát.”²⁴ Nem csak képregényeket vagy képregény-ismertetéseket közölt, de interkulturális, intermediális témákkal, ritkán interjúkkal is foglalkozott. Ez, a képregényeket több nézőpontból és más médiumokon keresztül bemutató igény elengedhetetlen a műfaj alapjainak megszilárdításához, hiszen ezeknek is szükségük van kritikára, elemzésre, történeti áttekintésre és folyamatos párbeszédre, akár csak az irodalmi műveknek, filmeknek, vagy más alkotásoknak. Több különszámot is megjelentetett, amelyben csak magyar készítők műveivel találkozhatunk, szekunder szövegeket ezek nem tartalmaztak. Ebből kiderül, hogy a fogyasztók kifejezetten képregényre éheztek, nem pedig erről szóló írásokra, a kortárs képregénykészítők pedig egy helyre, ahol végre bemutatkozhatnak, mivel a 2000-es években működő *Eduárd* is némi kivétellel újraközléseket, külföldi műveket közölt. Ekkoriban indul még útnak a *Papírmózi* képregényantológia és a *Panel*ben bemutatkozó *Buborékhámozó*, a

²⁴ [http://www.kilencedik.hu/Panel - kepregenyes_lap/](http://www.kilencedik.hu/Panel_-_kepregenyes_lap/). [2015. 01. 06.]

második szaklap is – mindkettő Bayer Antal képregénykiadó és -fordító, a *Magyar Képregényszövetség* első elnökének gondozásában.²⁵ Ez a kettő még ma is létezik, Bayer saját kiadóján, a *Nero Blanco Comixon* keresztül adja ki őket csekély, 100-150-es példányszámban, s a terjesztés elsősorban az interneten, börszéken, fesztiválokon és egyéb olyan eseményeken történik, amik eredendően képregénykedvelőknek szerveződnek. Bolti forgalmazásba – és ebből eredően szélesebb köztudatba – tehát nem kerülnek. A különböző online kiadványok, portálok és a közösségi oldalak csoportjai ezzel szemben könnyen elérhetőek és többnyire naprakészek is. A *Magyar Képregényszövetség* blogja fontos eseményekkel, kiadásokkal foglalkozik; a *kilencedik.hu* képregényes portál a 2003-2013 között működő *kepregeny.net* folytatása, ahová tulajdonképp minden felkerül, ami képregénnyel kapcsolatos kontent – külön érdeme, hogy digitalizált sok, a sajtóban megjelenő cikket is, ami az elmúlt közel ötven évben a képregényről íródott. Ezen kívül még számos alkotó és rajongó indított weboldalt, például Verebics János,²⁶ aki Zórád-tanítványként már negyven éve rajzol képregényeket. Meg kell még említeni a különböző közösségi oldalakon, főképp a Facebookon működő csoportokat is, ahol az azonnali reakció és az archiváló funkció egyaránt működik.

Mielőtt a hazai médiatudomány kibontakozott volna, a képregénnyel az irodalom- és filmtudomány, illetve a művészettörténet kezdett foglalkozni. Ez egyrészt haladást jelentett az ezt megelőző tudományos csendhez képest, másrészt egyre szorosabbra fűzte a médium más médiumoktól való függőségét. Önállósodása csak akkor kezdődhetett meg, amikor az „intermedialitás-felfogás helyett megjelent a multimedialitás-megközelítés”,²⁷ s elismerték a képregény két elbeszélőrendszerének elválaszthatatlanságát és sajátos viszonyát, minek vizsgálata új szempontokat kívánt. Ekkor már, ha csak csekély mértékben is, de megjelenik a tudományos intézményesség keretei között: a bölcsészkarokon kapcsolódó kurzusokat indítanak, bizonyos szakokon a *Maus* és a *Persepolis* az egyetemi tananyag része lesz, konferenciákat szerveznek, és több tanulmány is megjelenik neves, kulturális folyóiratokban a médium mai helyzetéről, elismeréséről, a *Szépirodalmi Figyelő* pedig tematikus számot készít 2013-as évfolyamában. Képregény rovatában két írás is foglalkozik a médium hazai helyzetével: az egyiket Szabó Zoltán Ádám, a másikat Dunai Tamás, médiakutató írta. Dunai szerint „a képregény itthon jelenleg is többszörös peremhelyzetben létezik: sem a reputációja, sem a népszerűsége/olvasottsága nem vetekszik más médiumokéval. Perifériális helyzetét jól illusztrálja

²⁵ A *Papírmózi* megszületéséről bővebben: DANI Áron, *Képregényes evolúció* = http://www.prae.hu/prae/articles_ny.php?aid=4745. [2015. 01. 06.]

²⁶ <http://verebics.blogspot.hu>. [2015. 01. 06.]

²⁷ DUNAI Tamás, *A képregény mint médium*, *Szépirodalmi Figyelő*, 2013/4, 30.

mindezek mellett az is, hogy a médiakörnyezetbe problémásan illeszkedik, más médiumokhoz csak részben kapcsolódik.”²⁸ A szöveg nem titkolt célja, hogy önálló médiumként pozicionálja a képregényt, hangsúlyozva kettős narratíváját, sajátos formanyelvét és egy új típusú olvasói szabadságot. A *Médiakutató* 2007-es évfolyamába még úgy ír a képregényről, mint tudományos vakfoltról, melyről „átfogó tudományos igényű munkák az 1980-as évek (...) óta nem jelentek meg a témában”,²⁹ hat évvel később azonban már látja a médium intézményesedésének jeleit. A csekély számú hazai szakirodalom az újabb kézikönyvekre, tanulmánykötetekre nem, vagy alig hivatkozik, holott Nyugaton számtalan antológiát kiadtak, szinte minden lehetséges szögből közelítve az új médiumhoz. A magyar képregénykutatás orientációja kapcsán Maksa Gyula, médiakutató hívja fel a figyelmet arra, hogy míg francia vagy amerikai kutatások már egész kánont alakítottak ki, addig a hazai írások többnyire még mindig a képregény történetével, elfogadtatásával foglalkoznak: „A 2000-es évek magyar szakirodalmában az egyenjogúsításra törekvés jellemzi a médium megnyilatkozás-alakító eljárásaira koncentráló, de a történeti érdekeltségű munkákat is.”³⁰ Maksa munkáiban³¹ a médianarratológia felől közelít a médiumhoz, kutatásai azonban nem feltétlenül a magyar, hanem főként a frankofón diskurzust érintik. *Szuperhősök Magyarországon* című könyvének bevezetőjében Kertész Sándor, a képregényről megjelent egyetlen magyar nyelvű monográfia szerzője, a semleges hozzáállást, megtűrtiséget és a problematikus besorolást említi, mikor a műfaj hazai el (nem) ismeréséről beszél. Szerinte „Magyarországon maguk a készítők se igen tudják hova sorolni alkotásaikat. A szövegek írói mindenáron irodalmat akarnak a képkockákba csempészni, míg a rajzolók egy része a képzőművészet felé akarja elvinni a műfajt. A kettő közötti helyes összhangot szinte soha nem sikerült megtalálni a magyar szerzőknek. Így jöhetett létre a hatvanas évek elejétől egy olyan sajátos változata a képregénynek, amelyik valójában már régen elmaradt a nyugati országok képregénytípusaihoz képest.”³² Nem hagyható figyelmen kívül az a tény sem, hogy a képregényről való igazi párbeszéd csak a nyolcvanas évek végén-kilencvenes évek elején indult meg, előtte csak szórványosan foglalkoztak vele,³³ s az addigi diskurzus is leginkább csak zárt ajtók mögött, szűk körben zajlott. Nagyjából ekkorra vált szükségessé (illetve ekkorra nőtt fel az a generáció, ahogy azt Dunai többször is hangsúlyozza, aki aktív képregényfogyasztó volt) a médium hazai történetének megírása, amit aztán, már

²⁸ Uo., 27.

²⁹ DUNAI Tamás, *A képregény Magyarországon*, Médiakutató, 2007/tavaszi = http://www.mediakutato.hu/cikk/2007_01_tavaszi/02_kepregeny_magyarorszagom. [2015. 01. 06.]

³⁰ MAKSA Gyula, *Közelítések, elmozdulások, lehetőségek*, Korunk, 2011/2, 28.

³¹ Lásd például: UŐ., *Változatok képregényre*, Budapest-Pécs, Gondolat, 2010.

³² KERTÉSZ Sándor, *Szuperhősök Magyarországon*, 8.

³³ Csak néhány példa: a kilencvenes évek előtt jelent meg a Gellért Endre szerkesztette *A képregény története*, György Péter írása a *FilmVilágban*, illetve Rubovszky Kálmán két kötete, a *Képregény* és az *Apropó, comics!* is.

bőven a 2000-es, sőt, majdhogynem a 2010-es években, különféle elméleti igényű tanulmányok követtek.

Mindezek fényében két megállapítást tennék. Az egyik az, hogy Magyarországon a képregénykritika pont azért van csekély mértékben jelen, mert a műfajról és a konkrét művekről szóló diskurzus résztvevőinek jelentős része – érzelmi érintettsége miatt – e közösség integritását óvja. A legtöbb új megjelenésű darabról nem elemzések, hanem leírások, kedvcsinálók születnek – a magyar képregény számára a negatív reklám nem reklám, hisz félő, hogy az elriasztaná az új olvasókat. A második megállapításom a kibontakozóban lévő intézményes vonalhoz kapcsolódik: a születő tanulmányok és a jelenlegi kutatások száma és fókusza túl alacsony és eltérő ahhoz, hogy jelentős elmozdulás történhessen az uralkodó képregényes diskurzusban.

4. KÉPREGÉNYELMÉLET

„Comics are a strange beast.”

(Warren Ellis)

Egy képregény értelmezésekor –, legyen az szerzői vagy adaptációs, hazai vagy külföldi, önálló kiadvány vagy egy napilap melléklete, – nem a képeket és a szöveget kell külön-külön elemezni, hanem a képkockákat (paneleket) egyben. A tudomány és a fiziológia mai állása szerint azonban ezt lehetetlen kivitelezni, mivel szöveg és kép befogadása másképpen megy végbe. A szöveget lineárisan olvassuk, a befogadás iránya és sorrendje pedig eleve adott, ezzel szemben a kép befogadását egyfajta szabadság jellemzi, hisz mi dönthetjük el, melyik részletét mennyi időn át szemléljük; a képregény esetében még ezen belül is döntünk kell, mire irányítjuk először figyelmünket. Az olvasás ezesetben teljesen önkényes, s ahogy panelről-panelre, szövegbuborékról-szövegbuborékokra ugrálunk (vagy e kettőnek bármely más variációjára), a történet elménkben jelenik meg, ahogy magunkban összefűzzük az egymás után következő képkockákat, valamint összekapcsoljuk kép és szöveg tartalmát. Felmerülhet a kérdés, miképp tudjuk oly’ módon inkorporálni e kettőt, hogy valóban létrejöheszen az a bizonyos új, és külön-külön egyikben sem fellelhető jelentés, amelyről Robert C. Harvey beszélt. Nyilvánvaló, hogy a képregény elemzésekor muszáj valamelyik komponensből kiindulni, a fókuszban ugyanakkor a viszonyrendszer kell, hogy álljon: hogyan viszonyulnak egymáshoz a képi elemek, ezek milyen kapcsolatban vannak az adott panelen belüli szövegekkel; de ki kell térni a képkockák közti kapcsolatokra is. Ezutóbbi a panelek közti üres tér, a csatorna (gutter) adja, ami darabokra szabdalja a képregény kettős narratíváját. Az olva-

só participációja itt fog tetőzni, elvégre ezeket a helyeket neki kell értelemmel és tartalommal megtöltenie – részben a környező panelek, részben viszont saját fantáziája és tapasztalatai segítségével. Éppen ezért a képregény vizsgálatakor az egyik legérdekesebb felfedezés nem más, mint hogy miképp lesz egy hiátusokkal teli narratíva értelmes, érdekes, és főképp folyamatos az olvasói részvétel segítségével. Adaptációs képregények esetében ezt tovább fokozza a tény, hogy a forrásmű irodalmi alkotás, ami ezzel szemben nem sokat bíz az olvasó fantáziájára – persze vannak olyan modern és kortárs irodalmi és művészeti irányzatok, amik erősen a kihagyásokra és a fragmentáltságra támaszkodnak, a magyar sajtóban megjelent feldolgozások azonban jellemzően realisztikus, koherens regényekből készültek. A másik különbség, hogy a modern vagy posztmodern irányzatok követői valamiféle (esztétikai, morális, stb) döntés során jutnak el ehhez a stílushoz, a képregény formanyelvének azonban immanens és megkerülhetetlen tulajdonsága ez.³⁴ Mindezek alapján bátran megállapítható, hogy a képregényeknek legalább annyira fontos komponense maga az olvasó, mint a szöveg vagy a kép, még hozzá a legelemibb szinten.

Kép és szöveg viszonyáról a Harvey-féle új jelentés kapcsán már volt szó. A képregénykutatók szerint akkor válik a képregény nyelvezete a lehető leghomogénebbé, ha minél ikonikusabb képek találkoznak minél direktebb, kifejtettebb szavakkal – ilyenkor a kép a megértésre hagyatkozik, miközben a szöveg a lehető legalacsonyabb szintű megértést követeli meg, és így maga is képszerűvé válik.³⁵ Scott McCloud a képregényben ikonok használatáról ír, amely „személyek, helyszínek, dolgok és eszmék bemutatására szolgáló képet jelent.”³⁶ Szerinte a minél egyszerűbben lerajzolt, „jelentéssé” csupaszított figurák légüres teret képeznek; ikonikus figurák, amik az olvasás aktusában elevenednek meg. „Egy üres héj, amelybe belebújunk, hogy rajta keresztül más világokba utazhassunk.”³⁷ Nála a hagyományos valóságábrázolás a külső, míg a rajzfilmfigura, tehát az ikonikus ábrázolás a belső világ ábrázolására törekszik.³⁸ S nem csak az ábrázolás e kétfajta módja, de szó és kép megértése is elkülönül, amennyiben „a nyelv absztrakt szimbólumainak dekódolására időre és külön tanulásra van szükségünk.”³⁹ Az egységes képregénynyelv mégis szükséges, hiszen ez teszi a médiumot azzá, ami: ha egy képkockára nézünk, amelyben a szereplő feje felett szövegbuborékban egy dialógus részlete olvasható, a mondottakat annak az adott szereplőnek fogjuk tulajdo-

³⁴ Jared GARDNER, *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*, Stanford, Stanford University Press, 2012, XI.

³⁵ *Uo.*

³⁶ MCCLOUD, *i. m.*, 35.

³⁷ *Uo.*, 44.

³⁸ *Uo.*, 49.

³⁹ *Uo.*, 57.

nítani, pusztán azért, mert a buborék csőre felé mutat. A szövegbuborék egymaga képes kifejezni egy tagmondatrészt, mi pedig képesek vagyunk ezt a behelyettesítést önkéntelenül is elvégezni. Ennek oka, hogy szemünk „a kép irányítása mellett maga is létrehoz”⁴⁰ – referenciamentes pontokat vezet vissza létező dolgok korábbi tapasztalatára, a látvány így már eleve értelmezett forma. McCloud alapján a képregény időkezelésében az egyik legnagyobb szerepet a keretezés (closure) játssza,⁴¹ ami ebben a felfogásban tér és idő megjelenítésének, a valóság látható töredékeinek automatikus egészzé pótlását jelenti. A képkockák közti temporalitást a köztük lévő üres tér, a csatorna adja: „[a] képregény kockái felszabdadják, különálló pillanatok szaggatott ritmusává alakítják a teret és időt.”⁴² Ezeket a hézagokat a keretezés műveletével vagyunk képesek kitölteni, a külön álló képkockákat pedig egyetlen nagy folyamatként tekinteni. McCloud a panelek közti lukakat a szabadeséshez hasonlítja, ahol az olvasó minden érzékszerve működésbe lép, és egészen addig lebeg az abszenciának e sajátos formájában, amíg a „következő képkocka karja meg nem fogja”.⁴³ Mikor az egyes képkockák időkezeléséről beszél, először is leszögezi, hogy a képkocka maga is egy ikon,⁴⁴ ami tér és idő beosztására szolgál – ebben segítségére van egyrészt a panel tartalma, másrészt a képkeret alakja. „A képregényolvasás elsajátításához mindannyian megtanultuk az időt térben is észlelni, mivel idő és tér itt egy és ugyanaz.”⁴⁵ A gond csak annyi, írja McCloud, hogy nincs közöttük átváltási kulcs. Minden panel egy adott mostra érvényes, amit csakis az a panel tud megjeleníteni – minden azt megelőző képkocka múltnak, s minden következő képkocka jövőidejűnek minősül. Ez a múlt-jelen-jövő hármas azonban egyszerre van jelen az oldalpáron: szemünk sarkából mindig látjuk őket a médium nem-linearitása miatt.

A képregények koherenciáját tehát a csatornák, kohézióját pedig a képkockák adják:⁴⁶ az alkotónak azt és úgy kell ábrázolnia, hogy a befogadó képes legyen összeállítani magában a történetet úgy, hogy végighalad a paneleken és a panelek tartalmain. Ezt különféle eljárásokkal érheti el, például létrehozhatja összekapcsolódó tárgyak láncát, amelyben az az elem, ami korábban új információ volt, a rákövetkező panelben már ismert információként jelenik meg. Habár a képregény narratív sémája kauzális láncot hoz létre, melyben az egymást követő képek így szükségszerűen (igaz, nem minden esetben) kapcsolatban állnak egymással, de adott panelen belül az elbeszélés akár további részekre is tagolódhat. Kibédi Varga Áron a

⁴⁰ Gottfried BOEHM, *Látás - Hermeneutikai reflexiók*, Vulgo 2000/1-2, 228.

⁴¹ MCCLOUD, i. m., 70.

⁴² *Uo.*, 75.

⁴³ *Uo.*, 98.

⁴⁴ *Uo.*, 107.

⁴⁵ *Uo.*, 108.

⁴⁶ Mario SARACENI, *The Language of Comics*, New York, Routledge, 2003, 56.

képeket monoszcenikus és pluriszcenikus kategóriákba sorolja⁴⁷ attól függően, hány jelenetet ábrázolnak egy képfelületen, ezeken belül pedig megkülönböztet egyedi képeket és képsorozatok. A képregény esetében elmondható, hogy vizuális narratívája olyan mono-, illetve pluriszcenikus felépítésű képek sorozatából épül fel, melyek megértéséhez egyszerre szükséges vizuális és verbális interpretáció, amennyiben képzőművészet (pl. perspektíva, szimmetria, ecsethasználat) és irodalom (pl. nyelvtan, szintaxis) rendszertana szoros egymásra épültségben jelenik meg benne.⁴⁸

5. ADAPTÁCIÓ, MINT MÁSOLÁS NÉLKÜLI ISMÉTLÉS

Az adaptációs képregények esetében kissé más a helyzet, hiszen az eredendő kapcsolatban áll a forrásszöveg tartalmával. Mégsem beszélhetünk totális függésről, hisz a képregény ebben az esetben sem az eredeti történet leképezése, utánzása lesz, hanem egy értelmezési művelet produktuma, egy „deriváció, ami nem derivatív – egy második alkotás, ami nem másodlagos”.⁴⁹ Itt már nem a valódi szerző szándéka szerint képzeljük el a történetet – tehát nem egy szöveges műhöz készített illusztrációról van szó –, hanem átadjuk az irányítást a képregényváltozat készítőjének, aki a képekkel és a szövegekkel irányítja figyelmünket, korlátozza tudásunkat, mintegy kézenfogva vezetve minket a szavak útvesztőjében. Cs. Horváth Tibor azzal az igénnyel készítette adaptációit, hogy felkeltse a figyelmet bizonyos alkotások iránt, népszerűsítse az adott művet, s persze ezzel párhuzamosan magát a képregényt is (más kérdés, hogy a feldolgozható regények és novellák listája eleve adott volt), és nem egyszer fordult elő, hogy az eredetiből kihagyott részeket. Egy adaptáció azonban eredendően mentesül az ehhez hasonló számonkérések alól, elvégre nem az utánzás, hanem az újraírás, az újraértelmezés a célja. Emiatt talán nem is adaptációs képregénynek kellene hívnunk a műfajt, sokkal inkább *képregényes regényinterpretációknak*. *Theory of Adaptation* könyvében Linda Hutcheon felteszi a kérdést: ha tényleg másodlagosak az adaptációk, akkor miért kapnak ekkora figyelmet és miért vannak tömegével jelen a könyvekben, a moziban, a videójátékokban, vagy épp a képregényekben? Az adaptáció, mint másolás nélküli ismétlés elmélete azon a tényen alapszik, hogy a tartalom függetleníthető a hordozótól, tehát egy történet (story) többféleképp is elmesélhető (plot). Az adaptáció, mondja Hutcheon, nem vampirikus: nem szívja el forrásának életerejét és hagyja meghalni, de nem is haloványabb, mint az adaptált mű. Ép-

⁴⁷ KIBÉDI VARGA Áron, *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás* = Atheneum, 1993 I/4.

⁴⁸ Will EISNER, *Comics and Sequential Art*, Florida, Poorhouse Press, 1990, 8.

⁴⁹ Linda HUTCHEON, *The Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, 9.

pen ellenkezőleg: életben tartja azt és egy olyan utóéletet kölcsönöz neki, amit az másképp nem érhetne el.⁵⁰

„Az irodalomtudományban külön adaptációs kutatás nincs”,⁵¹ az ezzel kapcsolatos kérdéseket általában periférián, sokszor a szövegkritika részeként tárgyalják. A textológus feladatát azonban éppen az a kijelentés adja, hogy a mű „szövege egyedi, és megváltoztathatatlan”,⁵² célja csakis az eredeti szöveg helyreállítása lehet, mivel a reprodukált szöveg immansens jellemzője a szövegromlás. Az adaptációs kutatásoknak ezzel szemben nem egy szöveg variánsait kell vizsgálniuk, hanem két vagy több szöveg, kép, képregény, film, illetve egyéb médiumok közti összefüggések kapcsolatát, ergo messzebbre kell tekinteniük, mint a textológusnak. Főképp, ha a művelet egyik lehetséges céljaként azt az igényt tekintjük, miszerint az adaptáló közelíteni kívánja a forrásszöveget a közönség pszichikumához úgy, hogy a kiinduló szövegtől távolodva megpróbál egy új, autonómiára törekvő művet létrehozni. Az így megszülető adaptáció aztán tagadhatatlanul bekerül olyan szöveghálókba, intertextuális viszonyokba, ahol nem csak saját, de a forrásmű médiumának más darabjai is megtalálhatóak, így például egy képregény esetében az adott adaptáció bekapcsolódik mind az irodalmi, mind a képregényes diskurzushoz is. De meg is teheti ezt anélkül, hogy bármiféle zavart keltene a rendszerben, elvégre az adaptálással keletkezett új mű valami egészen más, mint amelyből indult – hozzáadódtak egyrészt a célmédium jellemzői, másrészt megalkotójának víziói. A most következő műelemzésben többek között ezt a két dolgot szeretném vizsgálni, illetve a *Narratív megértés és film* írója, Edward Branigan által megfogalmazott kérdést: „hogyan befolyásolja a narratív megértést az a mód, ahogyan elképzeljük, hogy az eseményeket látjuk?”.⁵³ Mindez a narratológia azon állításából indul ki, miszerint „a narratíva olyan mélystruktúra, mely teljesen független médiumától. Más szóval a narratíva alapvetően a szöveg egyfajta szerveződését jelenti, mely szerveződés sémaként különböző módokon aktualizálódhat”,⁵⁴ – így elválasztandó egymástól a story, mint az események láncolata és a plot, ami ezzel szemben már konkrétan azt takarja, ami és ahogyan el lett beszélve.

⁵⁰ Uo., 176.

⁵¹ RUBOVSKY Kálmán, *Szépirodalmi művek adaptálása Móricz Zsigmond: Légy jó mindhalálig című művének tükrében*, Budapest, Művelődéskutató Intézet, 1985, 7.

⁵² STOLL Béla, *Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban = Bevezetés a régi magyar irodalom filológiájába*, szerk. HARGITTAY Emil, Budapest, Universitas, 1996, 116.

⁵³ Edward BRANIGAN, *Narratív megértés és film*, ford. FÜZI Izabella, 2006 =

<http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegyujtemeny/branigan/index.html> [2015. 01. 06.]

⁵⁴ Seymour CHATMAN, i. m.

6. NÉVTELEN VÁR

„Ezentúl én fogom adaptálni kedvenc íróimat,
és én fogom egyedül rajzolni azokat.”

(Zórád Ernő)

6. 1. A történelmi regény

Az eredeti Jókai-mű először 1877-ben, a *Jókai Mór történelmi regénytára* sorozatban jelent meg 10 füzetben. A tizenhárom fejezetre tagolt regény kerettörténetét egyrészt a napóleoni háborúk alatti nemesi felkelések, pontosabban az utolsó, 1809-es győri inszurrekció adja, másrészt az 1793-ban kivégzett királyi pár, XVI. Lajos és Marie Antoinette megszöktetett gyermekének történetét írta meg Jókai a Fertő-tó mellett rejtegetett Marie személyében. A történelmi regényként kategorizálható szöveg alapszituációja az alábbi: két francia nemes a lenyakazott francia uralkodó lányát Magyarországra menekíti, a párizsi titkosrendőrség azonban egy kémnőt küld utánuk, ki magát bécsi kisasszonynak kiadva közel férközik a fertőszegi Névtelen vár lakóihoz. A franciaországi előzmények után Marie és Lajos magányos életét követhetjük nyomon, majd kibontakozik egy furcsa szerelmi háromszög; végül aztán kitör a háború, Jókai pedig egyszemélyes hősök tettein keresztül mutatja be az inszurrekció eseményeit. Magyarország, mint az „adomák hazája” a regényben efféle szigetként funkcionál: egy olyan hely „Európában, ahol jó rend van és nincs semmi rendőrség, ahol tökéletes biztonság mellett senkit sem háborgat a hatóság”. A vár egészét is sterilitás és zártság jellemzi: a szakácsnővel és a komornyikkal együtt négyen élnek ott, a szükséges élelmet, használati eszközöket egy csigás emelőn juttatják be nekik kosárban; az esetleges látogatóknak vendégpapucsot kell húzniuk, ha belépnek, Lajos a környék kutyáit és kakasait estére bezáratja, a külvilággal való kommunikáció pedig a levelezésen túl a toronybeli teleszkópban merül ki.

6. 2. A romantikus képregény

Jókai azon szerzők közé tartozott, kinek műveit előszeretettel adaptálták akár filmre,⁵⁵ akár képregényre. Zórád Ernő *Névtelen vára* a *Füles* 1979-es évfolyamában, 18 részletben jelent meg egy oldalpáron.⁵⁶ Laponként átlagosan hat számozott panelt láthatunk változatos elosztásban, gyakran meglepő keretezéssel, ami nemegyszer a cselekmény narratíváját hivatott támogatni. A tizennyolc részt minden számban eltérő színnel keretezték, a főcím („NÉVTELEN VÁR”, mellette „Jókai Mór regényéből írta és rajzolta: ZÓRÁD ERNŐ”, a jobb felső

⁵⁵ A *Névtelen várt* Zsurzs Éva filmesítette meg 1981-ben.

⁵⁶ ZÓRÁD Ernő, *Névtelen vár*, *Füles*, 1979/23-40.

sarokban pedig arab számmal az aktuális rész sorszáma) és – a két utolsó részt kivéve – az utolsó képkockákba integrált „FOLYTATJUK” azonban állandó. Mivel ez esetben forgatókönyvíró és rajzoló ugyanaz a személy, az elkészült mű teljes egészében Zórád adaptációs technikáját tükrözi: a forrásmű megvágása, a cselekmény fő eseményeinek kiválasztása, a történet panelekre tagolása, s az egyes képkockákon belüli szöveg-kép felosztás és tartalom mind egyazon stílus és szempontrendszer által rendeződnek. Az elbeszélő és párbeszédes részek a szokásos technikával, előre szedett szövegek beragasztásával kerültek a papírra – előbbi vastagon szedett betűk jelzik, utóbbi esetben pedig mindig normál szedést használ, és az esetek egy részében a szóbuborék csőrét is megrajzolja.

A Fülesbeli megjelenés után öt évvel, 1984-ben a *Közgazdasági és Jogi Kiadó*, a *Táltos Kiadásszervezési GM*-mel karöltve, önálló, puhakötésű füzetben is kiadta a képregényt.⁵⁷ A két kiadás közti kardinális különbség szembetűnő: utóbbi nem csak hosszabb, de – a szerző által – színezett is. A vöröskeretes borítón (1. kép) egy külön e célból készített lavírozott tusrajzot látunk, középen egy feketehajú hölgy apró portréjával. Alatta a cím: „NÉVTELEN VÁR”, alcímként pedig az alábbi: „ROMANTIKUS KÉPREGÉNY”. A belső borítón már a szerző(k)ről is olvashatunk: „Jókai Mór regénye nyomán írta és rajzolta: ZORÁD ERNŐ”. A *Füles* 310x210 mm méretével szemben a *Táltos*-féle kiadás nagyobb, 330x235 mm mérete már csak abból a szempontból is hálás, hogy a szöveges részek nincsenek annyira beszorulva a képkockákba, így levegősebbé válik az egész. Az így megnövelt lapméret esetében kétféleképp jár el: vagy arányos nagyítással kompenzál, vagy pedig új rajzzal bővíti ki a legfelső sáv vagy képkockák területét (3. kép) – utóbbi esetében vagy már meglévő tárgyakat, például egy épületet egészít ki, esetleg az égboltot nyújtja meg, vagy pedig egy teljesen új, sokszor kontextusteremtő elemet helyez be. A méreten kívüli legszembeütőbb eltérés, a színezés, hangulatteremtő és kiemelő eszköz. Az újrakiadásban a szövegek pozícióján nem változtat, illetve színezést sem kapnak, ezért az eredmény egyfajta üres, lebegő felhő lesz, ami a színezést megtöri, viszont bekeretezés nélkül egészen transzparenssé válik. Az alapvető előnyökön kívül (figyelemirányítás, konkretizálás, könnyebb felismerés, mélységérzet, kiemelés stb.) Zórád színező-technikájának legnagyobb érdeme a hangulatteremtés, ami egyrészt Lajos belső vívódásainál, másrészt a természetábrázolásoknál, valamint a csatajeleneteknél érvényesül leginkább.

⁵⁷ ZÓRÁD Ernő, *Névtelen vár*, Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1984.

A tagolás a 79-es kiadásban adott: itt az utolsó jelenetek bizonyos mértékben cliffhangerként próbálják fenntartani az érdeklődést a következő részig; a színes újrakiadás elbeszélése ezzel szemben folyamatos, narratíváját a közbeszúrt teljes oldalas képek sem akasztják meg, főképp mivel tartalmukban mindig szorosan kapcsolódnak a mellettük lévő laphoz. A maga 46 oldalas hosszával, elrendezésével, de a füzet méretével is megfelel az általános európai képregényalbum formátumának,⁵⁸ viszont ez nyilvánvalóan elég csekély mennyiség egy olyan részletes elbeszélés kibontására, amelyet Jókai eredetileg írt – egyrészt ezzel magyarázható, hogy Zórád a történelmi regény tematikáját a romantikus szál bemutatására cserélte.⁵⁹ Másrészt a korabeli viszonyok miatt szerencsésebb volt óvakodni mindenfajta politikai töltetű témától. A terjedelmi korlát arra kényszeríti az alkotót, hogy minél több információt sűrítse bele az egyes panelekbe, miközben redukálja a szereplők és a helyszínek számát a gyorsabb történetvezetés, sőt, a gyorsabb olvasás érdekében. A mainstream európai képregényalbumok ugyanis gyors olvasásra és gyakori újraolvasásra lettek kalibrálva: közös jellemzőjük, hogy (általában) színesek, balról jobbra olvasandók, 3-4 sorban közlik a képkockákat, akciódúsak, egyetlen protagonista alakja köré íródnak és egységes, kidolgozott képekkel operálnak.⁶⁰ A füzet paratextusai közül a hátlapról kell még feltétlen szót ejteni, ami a következő kiadványt, az *Időspirált* reklámozza egy egész oldalnyi részlet leközlésével – Magyarországon a képregényre jellemző az a fajta zártság, hogy más médiumokban nem igazán hirdetik magukat (2. kép).⁶¹

Miközben a magazinbeli változat számozott paneljeivel irányítja az olvasatot, a színes kiadás alcímével kategorizálja be a romantikus képregény tematikájába – előbbi esetben az olvasó egy, a számára kijelölt utat követ, míg a másik esetben a romantika hívószava kíséri őt olvasása közben. A *Füles* a mai napig az egyik legnagyobb országosan, hetente megjelenő családi rejtvénymagazin, így képregényrovata olyanokhoz is el tud jutni, akik maguktól nem fordulnának a médium felé. Mivel folytatásos, heteken át képes a köztudatban maradni, viszont ha valaki lecsúszott az egyik részről, nem tudja olyan könnyen pótolni – igaz, ez utóbbi nehézséget a digitalizálás mára már megoldotta. Az önálló kiadás kiemelte ebből a szerialitásból a darabot és egy olyan nagyformátumú, rögtön a polcra rakható füzetbe rendezte a képregényt, aminek megvétele direkt érdeklődést feltételez: azoknak szól, akiket foglalkoz-

⁵⁸ Pascal LEFÈVRE, *The Importance of Being Published; A Comparative Study of Different Comic Formats = Comics Culture, Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, szerk. Anne MAGNUSSEN, Hans-Christian CHRISTIANSEN, Koppenhága, Museum Tusculanum Press & University of Copenhagen, 2000, 100.

⁵⁹ Muszáj megemlíteni, hogy a képregény a forrásmű bizonyos történetszálait, így például a Franciaországban játszódó közvetlen előzményeket kihagyja a cselekményből.

⁶⁰ *Uo.*, 101.

⁶¹ DUNAI Tamás, *A képregény Magyarországon*.

tat a képregény, a téma, vagy a készítő, tehát sokkal szűkebb körben tudott csak terjedni. Azzal hogy az önálló megjelenés feloldotta a *Füles* szabta terjedelmi és formai korlátokat, még nagyobb teret adott a szerzői szabadságnak – például lehetővé tette, hogy Zórád tíz egészoldalas képpel (vagy néma panellel) egészítse ki a művet. Ezek legtöbbször valamilyen állókép, a sztori szempontjából elhagyható, ugyanakkor művészi értéket hordozó jelenetek, ahol nem egyszer a Zórád által kedvelt és előszeretettel használt kollázstechnika is megjelenik. Kérdéses lehet ezen képek státusza: keretezés nélkül a képregény részét képezik-e, vagyis: minden képregénynek számít-e, ami egy képregényfüzetbe belekerül? Tovább lépve: ugyanaz-e a két képregény, ha az egyik tízzel több képen mesél? McCloud szerint a képregény „a keretezés művészete”⁶², s olyan esszenciális momentumokat kell benne ábrázolni, amelyek dekódolásával a befogadóban megkonstruálódhat a sztori. Nyilvánvaló, hogy Zórád ezeket nem kifejezetten a megértés megkönnyítéséért tette bele, hanem egy olyan esztétikai élményért, ami egyúttal hangulatteremtést is jelent, másrészt kitölt bizonyos hézagokat. Hogyha elfogadjuk azon kijelentést, miszerint a képregény megértésének kritériuma az, hogy a történet a képek alapján szavakban is elmondható, akkor a két kiadás a képtöbblet miatt (de nem csak emiatt!) eredendően másként lesz elmesélhető, ergo a két képregény nem ugyanaz. Zórád állásfoglalása („Ezentúl én fogom adaptálni kedvenc íróimat, és én fogom egyedül rajzolni azokat, (...) és beletettem olyan rajzot is, hogy az egész oldalon csak rajz volt, semmi szöveg!”⁶³) eközben olyan tudatos szerzői szándékról árulkodik, ami a két kiadást egyértelműen elválasztja egymástól: más célok, más lehetőségek mentén készültek. De nem csak formai, de tartalmi eltérések is vannak a két változat között (4-6. kép). Szöveg szintjén egyetlen korrekció található: a 157. képkockában lett a „jobbat” a helyes „jobbát”-ra javítva; ezen, illetve a szövegek pozícióján és tördelésén kívül minden egyezik. A képek esetében egyrészt eltérés van a már fent is említett betoldások terén – ez a 77. panel esetében például azzal jár, hogy az eredetileg keskenyre és torzra rajzolt ablakok a 84-es kiadásban korrigálva lettek. Ezen felül két ízben található eltérés: az egyik a 13. képkocka bal szélére odarajzolt lovak, a másik a 27. képkockában a Hanyi Istóktól megrettent Marie szembetűnően eltérő test- és kéztartása. Mivel ezek a változtatások sem a cselekményt nem befolyásolják, sem pedig az olvasó esztétikai élményén nem javítanak, a mindig precíz Zórád utólagos elégedetlenségével magyarázhatók. Előbbi esetben a fennmaradó üres tér kitöltése (illetve

⁶² MCLOUD, i. m., 75.

⁶³ Idézi: RUBOVSKY Kálmán, *A képregény*, Gondolat, Budapest, 1989, 70.

köztudottan szeretett lovakat rajzolni),⁶⁴ utóbbinál pedig az ábrázolni kívánt érzelm hitelesebb megjelenítése valósult meg – a széttárt ujjak, a teátrális kéztartás és az elkerekedő száj jobban kifejezi a meglepettséget és félelmet, amit Marie érzett.

Az újraértelmezés és újrakreálás (szelektálás és újrakombinálás) folyamata a „romantikus képregény” zsánerének jegyében történik, saját objektivitásra törekvő nézőpontjából. Emiatt történhet meg az, hogy a regény elején részletezett párizsi jelenetből a képregényolvasó teljesen kimarad, és emiatt nem rendelkezik azzal az előzetes tudással sem, amit a regényt kézbevevő olvasó már az első oldalakon elsajátít. Nem kerül kifejtésre a Marie és Vavel közötti kapcsolat sem, ahogy a csatát is csak röviden, egy perspektívából láthatjuk, de Zórád más szöveghelyektől is megválí a képregényben. A kihagyott fejezetek miatt aztán egyes részek más viszonyba kerülnek, és a mű fő konfliktusa is teljesen más megvilágítást nyer. A Jókai-regény egyik legfontosabb komponense például a kettős identitások kérdése: a francia kémnő, Thémire Magyarországon Katalin grófnő szerepébe bújik, a gonosz Fervlans Barthelmy ezredesként vonul be Fertőszegre, a hercegnő kilétéről Magyarországon csak Lajosnak van biztos tudomása, Lajos pontos kilétéről és múltjáról pedig még védenca, Marie is alig tud valamit. A regény első fejezete (*Cytheré dandárja*) a legtöbb kérdésre választ ad, de legalábbis felvonultat minden lényeges szereplőt és leírja a küldetést is, amiért a kémnő a páros nyomába szegődni volt kénytelen – ennyi iránymutatás már épp elég az olvasónak, hogy a regény előrehaladtával akkor is el tudja végezni a szükséges projekciókat és összekapcsolásokat, ha konkrétumokkal jóideig nem is találkozik. A képregényben e dualitásnak csak kevés szerep jut, az olvasó többé már nem áll a szereplők felett, sőt: Marie kilétéről Görömbölyi alispánnal együtt értesül, a kémnő és az ezredes pedig abban a levélben bukik le, amit Lajos elolvas. Az egyetlen mindentudó alak maga a készítő, Zórád Ernő, aki – miután megfejtette a Jókai által feladott rejtvényeket, – egy szűrt történetet tár olvasói elé. Pascal Lefèvre, képregénykutató, a *Tools for Analyzing Graphic Narratives & Case Studies* weboldal készítője szerint a képregény érzéki olvasása („sensual reading”) lehetővé teszi az olvasónak, hogy a képregény megformáltságán át még inkább bevonódjon a történetbe. A médium materialitása alapjaiban határozza meg a távolságot a befogadó és a képregény között, vagyis a rajzstílus fogja befolyásolni, hogyan fogjuk befogadni a történet tartalmát. A gyenge vagy erős vonalvezetés, az erős absztrakció vagy a részletekbemenő pontosság, a fragmentáltság vagy a nagytotálók használata nyomán különböző érzések és benyomások keletkeznek a befogadó-

⁶⁴ „Azóta is a legnagyobb öröm számomra, ha lovakat rajzolhatok.” RÁTONYI Róbert, *Terefere Zórád Ernővel*, Füles, 1982. november 12., 46. sz.

ban, amiktől az képtelen lesz elvonatkoztatni – hiába az olvasóban konstruálódik ugyanis a képregény egésze, ha a történet reprezentációja már eleve adott számára.

Az olvasó pozicionálását szabják meg a képkockákban alkalmazott nézőpontok. Zórádnál a panelek tartalma többnyire egy magasságban van az olvasóval, s az olvasónak mindenre rálátása nyílik, az alakok csak ritkán kerülnek az ő „háta mögé”. A bali narratíva ezt külső fokalizációnak hívja,⁶⁵ amikor a látvány egy névtelen, a történeten kívül helyezkedő alak perspektívájából tárul szemünk elé. Ez két esetben törik meg: a levelek és a teleszkóp esetében belső fokalizációra vált, amennyiben együtt látunk az éppen aktív szereplővel (7-9. kép) – olvasó és karakter között pillanatnyi identifikáció állítható fel, hiszen az éppen megtapasztalt dolgok mindkettejüknek ugyanabban az időben és mértékben fedeződnek fel, s a beszűkült nézőpont miatt az olvasó tudása ismét nem emelkedhet a szereplők felé. Zórád több ízben is elhelyez egy (néha voyeur-szerű) szereplőt a kép szélén, aki bevezet a képbe, sugallja az épp uralkodó érzelmet, helyes olvasói hozzáállást, vagy aki irányítja a tekintetet. Ezek a közelképek többek között abban is segítenek, hogy az olvasó minél inkább bent érezhesse magát a történetben. Olyan is előfordul, hogy egy szereplő egyenesen szembefordul a befogadóval és kinéz a képből (10. kép): ekkor maga a tekintet válik a képkocka fő témájává, illetve a képet kísérő szöveg. A nézőpont tehát, amiből a paneleket az alkotó ábrázolja, fontos szerepet játszik a megértésben, hiszen ez szabja meg a közelséget, távolságot, szubjektivitást, vagy objektivitást.⁶⁶ A képregény keretezése valamelyest hasonlít a film kamerakezelésére is, ugyanakkor a mozifilm jelenetei hemzsegnék a redundáns elemektől, melyek között kezdetben nem tudunk fontossági sorrendet felállítani. Ezt – mások mellett – Seymour Chatman is megállapítja Maupassant *Kirándulás* című novellájának filmadaptációja kapcsán.⁶⁷ Azt mondja, hogy amellett, hogy a fokozott részletgazdagság miatt nem tudja irányítani a figyelmet, a kép képtelen állítani, csak ábrázolni tud – emiatt aztán arra sem képes, hogy a leíró részek során felfüggeszse a történések idejét. A képregény ehhez képest tud állítani és tud leírni, köszönhetően kettős narratívájának. Az olvasó részvétele és a csatornakitöltések miatt a képregényeket eleve lassabban olvassuk, mint ahogy egy regényt, vagy ahogyan egy filmet nézünk,

⁶⁵ Mieke BAL, *Narratology. Introduction to The Theory of Narrative*, ford. Christine VAN BOHEEMEN, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 1999, 148.

⁶⁶ SARACENI, i. m., 84.

⁶⁷ Seymour CHATMAN, *What Novels Can Do That Films Can't (and vice versa) = Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, szerk. Leo BRAUDY, Marshall COHEN, New York – Oxford, Oxford University Press, 1999.

A könyv egy részletének fordítása elérhető online is: Seymour CHATMAN, *Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)*, ford. SÁGHY Miklós, 2006 =

<http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegyujtemeny/chatman/index.html> [2015. 01. 06.]

mert a füzetet kinyitva egyszerre túl sok, azonnal látható információ áraszt el minket. Az alkotónak ezért eleve úgy kell megszerkesztenie művét, ha a befogadót ne csak irányítsa, de kollaborálásra is törekedjen vele.

Nem csak a panelek tartalma, de maga a keret is fontos alakítója a nézőpontnak, elvégre az húzza meg a határt látható és láthatatlan információ, panel és csatorna között. Zórád a legeltérőbb alakú kereteket változtatja, s ezzel nem csak az olvasó érdeklődését, de az olvasás dinamikusságát is fenntartja. A teleszkópos jeleneteknél a látvány megjelenítését például kör alakú panelben integrálja abba a képkockába, ahol a szereplő épp a nézés cselekvését hajtja végre (9. kép). Habár a keret megválasztása McCloud szerint csupán az olvasás élményéhez ad hozzá, a panelek és az idő kapcsolatát nem befolyásolja,⁶⁸ ebben az esetben azonban egyértelmű, hogy a két esemény egy időben, csak más nézőpontból szemlélve játszódik. A tény, hogy azt nézzük, amint valaki néz valakit, mindenképp megakasztja a narratívát, mert önkéntelenül egyeztetni akarjuk a két panel tartalmát, amennyiben azokat egyszerre látjuk jelen időben. A médium temporalitásában minden képkocka egy adott mostra érvényes,⁶⁹ amihez képest az azt megelőzők mindig múlt, az azt követők pedig mindig jövő idejűek, ebben az esetben ez az íratlan törvény azonban feloldódni látszik. Ugyanez érvényes a fent említett levélhármásra is, ahol egy panel magát a hordozót, egy a levél tartalmát, egy pedig az olvasás cselekvését ábrázolja. (11. kép) A médium időkezelését módosítják és a képregény intenzitásához is nagyban hozzájárulnak az úgynevezett faláttörések is, amivel Zórád előszeretettel él. Itt egyszerűen arról van szó, hogy adott szereplők vagy tárgyak kilépnek képkockáik keretei közül és ezáltal nemcsak a teret, hanem a időkezelést is transzformálják. Ennek egyik legradikálisabb példája, amikor Katalin viszonylag nagyméretű profilja két képkockának nézőpontját és narratíváját is módosítja – itt teljesen adekvát, hogy a mellette szereplő panelek történéseit az ő nézőpontjából látjuk. A szereplő így egyszerre válik belső résztvevővé és külső szemlélővé, valamint egy háromfős viszonyrendszer gócpontjává is. (12. kép)

A panelek közötti viszony már többször felmerült a csatorna kapcsán, arról viszont csak kevés szó esett, hogy egy ilyen erős és vizuális fragmentáltság esetében mégis mi kötheti össze az egyes paneleket. Ez megteremthető egyrészt az ismétlés alakzatával, vagyis amikor két vagy több panelben ugyanaz az elem fedezhető fel (kohézió). A *Névtelen várban* ezt a funkciót általában a szereplők töltik be, kiknek pozíciója, cselekvései és érzelmei nyomán a képregény szerveződik. Az ide tartozó mellékletet megnézve (13. kép) az első képkockán Lajost

⁶⁸ MCCLOUD, i. m., 107.

⁶⁹ Uo., 112.

látjuk, amint a kastélyba éppen betörni készülő rablók felé igyekszik – a képkocka jobb szélén látjuk, amint az alakok már félig kirohantak a kereten túlra. A panel szövege („Az őrt álló álarcos élelet fűttengett, mire...”) itt az előzményekre vonatkozik, a három pont után következő részt már a kép elbeszélése fejezi be. A következő panelen Lajost (mint adott információ) látjuk bemászni az előző képen darabjában már látott kastély ablakán: ekkor látja meg a csillárhoz kötözött Katalint (mint új információ), a háttérben pedig ott hever egy izzó parázsszal teli tál és egy csipesz; a néma képkocka ezeken az utalásokon túl nem sok adatot szolgáltat. Megjegyzendő, hogy a kihagyáson és sűrítésen kívül itt Zórád kissé módosít a történeten, hisz a regényben a vonatkozó rész így szerepel: „termetének gyönyörű idomait elárulja a tapadó éji köntös, mely egész nyakáig fölért, s ott van halványsárga szalaggal összehúzza, míg hímzett szegélyei lábujjhegyeit is eltakarják.” A nő képi megjelenítése koránt sem ennek a leírásnak, hanem a ponyva- és rejtvénylapok ledér nőábrázolásának felel meg. A harmadik panel lesz majd az, aminek dialógusa megmagyarázza mind Lajosnak, mind az olvasónak a történeteket („Megkínóztak volna, ha...”), s egyben felfedi a nő számára megmentője kilétét is („Én Vavel gróf vagyok...”). McCloud alapján a képkockák között hatféle átmenet különböztethető meg: kockáról kockára, cselekményről cselekményre, szereplőről szereplőre, jelenetről jelenetre történő átmenet, nézőpontváltás és logikai ugrás.⁷⁰ Itt a panelek között a negyedik fajta átmenet látható, amennyiben mind térbeli, mind időbeli ugrást tettünk, s ezért olvasói részről mérsékeltén nagy logikai következtetés szükséges. Ebben segítségünkre van nemcsak Lajos újra és újra feltűnő alakja, hanem a keretezés is: habár mindhárom ugyanolyan széles, az utolsó panel térben mintegy integrálódik a másodikba, hisz ugyanabban a szobában játszódik, csak később. A képkockák közti viszonyt segít megteremteni az is, ha azonos jelentésmezőbe tartozó dolgok láncát hozzuk létre több panelen keresztül (koherencia). A csatolt részleten (9. kép) a toronybeli obszervatórium jelentésmezőjének fogalmai fedezhetőek fel: torony, lépcsőház, távcső és a lencsén át látott látvány. Az 1-3. és 5. panel között jelenetről jelenetre való váltás van, míg a 4. panel idejét tekintve (közel) egyidejű az azt követővel, így itt szereplőről szereplőre történő átmenetet látunk, de a 4. képkocka eközben szintén J-J kapcsolatban áll az első három panellel. Ezt a bonyolult hálót leírni jóval hosszabb volt, mint megérteni, hiszen az üres helyek kitöltése, az események és panelek összekapcsolása automatikusan, a képregény befogadásával egy időben történik meg, a legtöbb esetben mindenfajta fennakadás nélkül. További példák a 15-16. képen láthatók.

⁷⁰ MCCLOUD, *i. m.*, 82.

A magyar adaptációs képregények hagyományában (de nem csak ott) az információk legfontosabb lelőhelye a szöveg. A panelekben kétféle megjelenési módot láthatunk: a dialógusok szóbuborékban, az elbeszélő részek pedig képaláírásokban jelennek meg. Mindkettő ugyanolyan jelentős, főleg ha azt nézzük, hogy az első képregénykezdemények eleinte csak képaláírásokat tartalmaztak, viszont az „igazi” képregény megszületését a szóbuborék megszületésére datálják. Különbség köztük, hogy míg utóbbi a képkocka része és a szereplők pillanatnyi mondanivalóját vagy gondolatait közvetíti, a képaláírás mindig alul vagy felül, a kerethez közel helyezkedik el és önállóan kezelendő, amennyiben a képkocka tartalmát magyarázza, vagyis olyan információkat közöl, amik túl specifikusak ahhoz, semmint azokat ábrázolni lehetett volna. A képregényben a szöveg és a képek nem tükrözik, hanem támogatják, magyarázzák egymást – összemosódnak és kollaborálnak egyrészt az olvasóért (a tökéletes megértés érdekében), másrészt az olvasóban, hiszen a két komponens összemosását neki kell elvégeznie. Általánosan elmondható, hogy „minél többet mond a szó, annál szabadabban kalandozik a kép és fordítva”,⁷¹ ugyanakkor ez néha olyan radikális szövegtúltengéshez is vezethet, hogy az olvasóban felmerülhet, esetleg prózát olvas. A *Névtelen vár*ban a szerző megpróbál kiegyensúlyozottan lavírozni, így több különböző példát is találunk a McCloud által felvázolt kép-szó kombinációkra.⁷² A szó ereje kétségtelen – ezt még azok is elismerik, akik a képek dominanciáját és a szöveg esetlegességét hirdetik –, főleg e hazai képregénytípus tekintetében, ezért a szöveghangsúlyos panelek természetszerűleg dominálnak a Zórád-műben. Jókaitól csak kevés szó szerinti átvételt találunk: ahol tudta, az alkotó megpróbálta egy-két mondatba besűríteni az akár több oldalon át részletezett tényeket, az ismeretlen vagy latin szavakat pedig kihagyta vagy átírta. Erre már rögtön a legelején találunk példát, amikor a három előljáró diskurál: „Én csak megleszek a magam dikciójával valahogy – felelt a lelkész –, csak a spectabilist el ne ragadják Phaëton paripái, mikor a statutio alkalmával ki kell mondani a domina nevét.”⁷³ Zórádnál mindez így szerepel: „Én meglennék a magam üdvözlő beszédével valahogy, csak alispán uram ki tudja mondani az úrhölgy nevét.”

Az eddig írt általános megállapítások és képszemelvények után egy oldal részletes elemzését szeretném bemutatni, ami működésében szemlélteti a képregény kettős narratíváját, közben felhívva a figyelmet Zórád különféle adaptációs eljárásaira is. A választott részlet a regény harmadik fejezetének (*A macskák tündéresszonya*) harmadik részében olvasható, a

⁷¹ Uo., 163.

⁷² Uo., 160-163.

⁷³ JÓKAI Mór, *Névtelen vár* (1877), s. a. r., Harsányi Zoltán, Budapest, Akadémiai, 1965, 58.

képregény *Füles*-kiadásának szintén harmadik részében, a *Táltos*-félében pedig a 9. lapon. A vonatkozó szövegrészt mellékletben csatoltam.

Az oldalon (14. kép) a panelek elrendezéséből már következtethetünk az elbeszélésfolyam szerveződésére: az első képkocka a lap egyharmadát foglalja el a benne látható beállító képpel, míg a maradék öt a fennmaradó helyen osztozik – ezzel már fel is állítható egy hierarchikus viszony, melyben a 2-6. panel időben és térben függővé válik a legelsőtől. Az első képkockán egy gondolát látunk egy tó felszínén: a háttérben ott a Névtelen vár, ezért biztosak lehetünk abban, hogy a jelenet a Fertő-tó vizén játszódik – ezt a következő panelben a képaláírás is megerősíti. Az előzmények tudatában sejtjük, hogy Lajos épp Marie-nak tett ígérését váltja be, miszerint megtanítja úszni, a szövegből pedig szintén erre következtethetünk („Marie igen jó tanítványnak bizonyult.”), miközben azt is megtudjuk, hogy az előző panelekhez képest egy nappal később járunk. A második panelre egy cselekményről cselekményre történő átmenettel ugrunk, amit Zórád jobban ki is fejt: „Hamarosan már elcsapongott a biztonságot adó csónak mellől”. Amit ebben a két képkockában látunk, az nem más, mint a szereplők szituálása és a szituáció felvázolása, s míg a képek a hangulatot és a helyzetet festik le, a szöveg elvégzi a narratív munkát. A regényben a páros új délutáni szórakozását hasonlóképpen írja le Jókai, viszont jóval hosszabban, így nála nem zavaró, amikor egy új bekezdésben már nem általánosítva, hanem egy konkrét alkalomról kezd beszélni („Egy este, mikor már a fogyóban levő hold jó későn kelt föl, a szokott vízi sétáján kísérte Lajos csónakja Marie-t, ki messze előreúszott.”⁷⁴). Zórád a harmadik képkocka képaláírásában maga is úgy vezeti fel a jelenetet, hogy „Egy este...” – tehát nem ugyanakkor, mint az előzőek –, kissé összezavarva az elbeszélést, elvégre látszólag az első két panel közvetlen folytatásáról van szó. A panelben a jelenet tetőpontját látjuk Marie olvasatában, viszont külső nézőpontból: a regényben a sikítés oka csak akkor derül ki, amikor Lajos már behúzta a lányt a csónakba, de akkor sem Marie világosítja fel őt. Itt a lány és az olvasó számára egyszerre jelenik meg Hanyi Istók: előbbi a kép előterében, a jobb alsó sarokban helyezkedik el, egy szintben a befogadóval, utóbbi pedig a háttérben, a bal felsőben, tisztas távolságban mind Marie-től, mind tőlünk. A jelenetről jelenetre való átmenettel felvezetett negyedik képkockában ismét a szandolint látjuk, benne/körülötte pedig a három szereplőt: Lajos és Marie egymásba kapaszkodva a kép közepén, alattuk pedig az őket kémlelő víziszörny. Az eddigi átvezetések közül most, az események felpörgését követően találkozunk a legnagyobb mértékű ellipszissel a panelek között: feltételezhető, hogy a lány anélkül elérte a csónakot, hogy Hanyival bármiféle kontaktusba került

⁷⁴ JÓKAI, i. m., 111.

volna, viszont biztosan nem tudhatunk semmit. Az ötödik, néma képkockában az elbeszélés folyamát a képi narráció viszi tovább: Lajos az evezővel a vízben menekülő mocsári fiú felé legyint, akit most valamivel közelebből láthatunk, mint eddig. Ebből megtudjuk, hogy Hanyi meztelenül és láthatóan mindenfajta riadalom nélkül bukik a felszín alá, viszont külső attribúciója meglehetősen eltér a regényétől. „A fej, az ábrázat emberé volna: férfié talán, hanem a sima arcot rőt, kurta szőr fedi, s a koponyát a haj helyett is csak vidraveres csömbölék takarja, két hosszú füle hegyesen mered fel, az alak szája úgy össze van szorulva, hogy semmi ajka nem látszik, orrcimpái összelapultak, alig kivehetők; hanem a szemei, mint a halnak mereven, karikára kinyílv. Az egész arcon semmi indulatkifejezés.”⁷⁵ A képregényolvasó számára a lerajzolt alak nem sokkal több egy szimpla suhancnál, ezért nincs is igazán alátámasztva az oldal utolsó képkockájának szövege: „Mi volt ez? Ember vagy állat? Ki küldte ezt a szörnyeteget?” Aztán eleveznek a gondolában és a Fülesben a következő képkocka már egy nappal később, a váron belül játszódik – a Táltos-féle kiadásban azonban a kettő közé beékelődik egy egész oldalas panel, rajta Lajos és Henry, amint a tavon hajózva megpróbálják levadászni a víziszörnyet. Az elbeszélés szempontjából kevéssé, az adaptáció felől nézve azonban igenis jelentős, mert a Jókai-regényben csak a leány álmában valósul meg a férfi ígérete. „Aztán pedig nagyon rosszul aludt. Egyre azzal az üldöző vízi szörnnyel álmodott; azt látta maga felé közeledni; annak a merev halszemei révedeztek a sötétségen keresztül. Majd meg Lajost látta maga előtt, ahogy üldözőjét keresi fegyverrel, rálő, s nem találja: az fickándozva ugrik el előle.” A képregényolvasóban joggal fogalmazódhat meg a kérdés: ha a fertő-tavi malőr este történt, a következő képkocka cselekménye pedig másnap napközben játszódik, akkor mikor nyílt lehetőség Lajoséknak a razziára? A dolgot tovább bonyolítja a következő oldal első paneljének képaláírása: „Louis lemondott szándékáról.” Ha tehát a képregény elbeszélésben nem is történik meg a vadászat, Marie álmáról pedig szintúgy nem esik szó, mire vonatkozik az utólag hozzárajzolt kép? Gyakorlatban ez feltehetően az eltelt öt évvel indokolható – Zórád feltételezhetően már nem emlékezett pontosan a sztorira és a képet a fent taglalt jelenetsor alapján készítette el. A szerkezetbe mindeközben logikai ugrásként, egy elképzelt szituáció megjelenéseként illeszthető be, aminek jelenlétének kérdésessége és következetlensége a legtöbb (laikus) olvasóban valószínűleg fel sem merül.

A keretezés ebben a részben is, mint ahogy már említettem, egy külső nézőpont alapján történik: az olvasó látókörébe csak azok a dolgok kerülnek, amik a jelenet számára jelentőséggel bírnak. Mintha a külső megfigyelő egy adott ponton állna és a fókuszát áthelyezve, kö-

⁷⁵ JÓKAI, i. m., 113-114.

zelítve-távolítva közvetítené nekünk az öbölben történő eseményeket, a középpontba Marie alakját állítva. Ennyiben nemcsak a másik két szereplő, de az olvasó is hozzá viszonyul, hiszen az események végig a lány alakján keresztül vannak fókuszálva – a regény olvasójának tudása ezzel szemben Lajoséval együtt mozog, mivel ő írja le Hanyi Istók alakját és ő közvetíti a történeteket is.

6. 3. Összeáll a kép(regény)

Rövid elemzésemben megpróbáltam bemutatni, hogyan épül fel Zórád képregénye szöveg, kép és kompozíció szintjén, miben különbözik a két kiadás, s hogy a szerző milyen adaptációs technikákat használt a mű elkészítésekor. Látszott, hogy a fent taglalt változtatások nem feltétlen az alkotó szubjektív és öncélú döntéseinek tekinthetők, sokkal inkább a képregény formanyelvének bizonyos módú használatának. Ezt mutatja az is, hogy Zórád új elemekkel vagy történetszállal nem bővítette az elbeszélést, tehát célja nem az eredeti meghaladása volt, hanem a forrásmű szövegének (story) elbeszélése egy másik médiumon át (plot). Az adaptációkat övező előítéletek nem változtak a mai napig, ez azonban nem akadályozza meg az egyes alkotások folyamatos újraértelmezését és újrakreálását – pedig az adaptáló személyek mindig tisztában vannak azzal, hogy alkotásuk elsődlegesen egy másik műhöz mérve fog létezni. A *Névtelen vár* képregény kellőképpen eltávolodott Jókai Mór művétől ahhoz, hogy a róla szóló írásban csak elenyésző mértékben kelljen megemlíteni a regényt, ezzel pedig megmutatta, hogy önálló elemzésre érdemes. A kettős elbeszélőrendszer lehetőségeit talán nem aknázták ki eléggé, viszont többször is olyan módszerrel él, ami bőven túlmutat egy egyszerű adaptáción – a szerző, hivatását tekintve, hiába volt grafikus, mégsem csak a képekkel, de a szöveggel és a keretezéssel, a koherencia és a hangulat megteremtésével is foglalkozott, sőt. „Képregényt rajzolni a világ legnehezebb művészi és technikai feladata”, mondta egyszer Zórád Ernő, de neki mintha mégis egészen jól menne.

7. ÖSSZEGLÉSZÉS

Fontos, hogy a képregényeket ne csak felismerjük, hanem elismerjük – ehhez viszont elengedhetetlennek tűnik a hazai képregénykiadványok minél teljesebb körű feldolgozása, lehetőleg hasonló vezérelvek mentén. Dolgozatomban azért sűrítettem bele mind képregénytörténetet, mind -elméletet, mind pedig -elemzést, hogy egészében világíthassak rá a magyar adaptációs képregények pozíciójára saját médiumán, illetve a narratív szövegek hálóján belül.

Dolgozatom egyik célja az volt, hogy különböző módokon cáfoljak rá a műfaj legkézenfekvőbb, egyben legelterjedtebb kritikájára: a zanzásításra, megismétlésre, hatásvadász össze-sűritésre. A képregény eltérő definícióinak ismertetése után Robert C. Harvey meghatározását jelölöm meg, mint követett irányt: a szavak és képek összemosásából fakadó új jelentés eny-yiben már eleve megakadályozza, hogy a két komponenst egymástól elválasztva tárgyaljam. A magyar képregénytörténet egy szakaszának rövid ismertetése, illetve a hazai képregényes szcéná bemutatása kikerülhetetlennek, a politikai és társadalmi háttér pedig elhagyhatatlannak látszott a téma szempontjából, hiszen ebből fejthető vissza a médium jelenlegi hazai helyzete, a képregénykritika és szekunder irodalmak csekély jelenléte. A narratológia azon megállapítá-sával, hogy a narratíva eleve független médiumától, szintén eliminálni próbáltam a már ismer-tetett támadásokat. A konkrét elemzéshez azért választottam Zórád Ernőt, mert neve nem csak képregényes berkekben ismert, emellett mindig igényes és alapos munkával készítette műveit; az általa írt és rajzolt *Névtelen vár* pedig minden szempontból (a színes utóközlés miatt hang-súlyozottan) megfelelő darabnak tűnt. A képregény önálló vizsgálata, illetve bizonyos ponto-kon a regénnyel való összevetése során különböző, a médium formanyelvének sajátosságaival kapcsolatos megállapításokra jutottam, amelyben mind a szövegnek, mind a képnek, mind pedig az olvasói részvételnek szerepe volt.

Az ismert magyar képregénygyűjtő és képregénykészítő, Kiss Ferenc által alapított *Képregény Kedvelők Klubjának* zárt Facebook-csoportjában a minap felmerült egy kérdés, miszerint javítana-e a „régí Nagyok” képregényeinek reputációján, ha a terjengős forgató-könyveiket átírnák, újrafogalmaznák. A válaszadók nagyrésze – maguk is képregénykészítők, fanok, a médium elkötelezett támogatói és alapos ismerői – azon a véleményen volt, hogy bár a felvetés érthető és elméleti síkon van benne ráció, egy ilyen akció nem feltétlen változtatna sem az adaptációs képregény, sem pedig a magyar képregény helyzetén úgy általában. Nem a régi művek – melyek legfőbb értékének nem feltétlen azért tekinthetőek a képek, mert a szö-veg annyira borzalmas, hanem mert a képi megjelenítés tényleg nagyon jó – felmelegítésére van szükség, hanem inkább kortárs szellemben születő, viszont a mai napig is etalonnak szá-mító Korcsmáros-Sebők-Zórád hármas grafikai szintjét (és nem stílusát) megcélzó képregé-nyekre. Úgy gondolom, ha a képregénytörténetet is paradigmákban gondolnánk el, nem pedig egy éles válaszvonal két partjaként (régí és új, rossz és jó – és ennek variációi), akkor a *Winnetou* (Zórád) 1957-es megszületésétől fokként juthatnánk el a 2014-es *Halál és az iránytűig* (Koska). Ha a minőségi rangsort egyfajta korszakolás váltaná fel – mely időszakok-ban egyaránt vannak jobb és rosszabb alkotások attól függetlenül, hogy adaptációs, szerzői,

vagy bármilyen képregényről van szó –, akkor lehetővé válna az oda-vissza közlekedés az egyes korszakok között. Az „adaptációs” előtag így már nem billog lenne, az 1980-as évek pedig nem egy megkerülhetetlen vízválasztó, hanem szimpla korszakhatár.

8. FELHASZNÁLT IRODALOM

BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to The Theory of Narrative*, ford. Christine VAN BOHEEMEN, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 1999.

dr. BÁNYÁSZ Rezső, *Vádlottak padján a comics*, Világ Ifjúsága, 1957.

BOEHM, Gottfried, *Látás - Hermeneutikai reflexiók*, Vulgo 2000/1-2.

BRANIGAN, Edward, *Narratív megértés és film*, ford. FÜZI Izabella, 2006 = <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szoveggyujtemeny/branigan/index.html>. [2015. 01. 06.]

CHATMAN, Seymour, *What Novels Can Do That Films Can't (and vice versa) = Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, szerk. Leo BRAUDY, Marshall COHEN, New York – Oxford, Oxford University Press, 1999.

CHATMAN, Seymour, *Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)*, ford. SÁGHY Miklós, 2006 = <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szoveggyujtemeny/chatman/index.html>. [2015. 01. 06.]

COVILLE, Jamie, *The Comic Book Villain, Dr. Fredric Wertham, M.D.* = http://www.psu.edu/dept/inart10_110/inart10/cmbk4cca.html. [2015. 01. 06.]

DANI Áron: *Képregényes Evolúció* = http://www.prae.hu/prae/articles_ny.php?aid=4745. [2015. 01. 06.]

DUNAI Tamás, *A képregény mint médium*, Szépirodalmi Figyelő, 2013/4, 30.

DUNAI Tamás, *A képregény Magyarországon*, Médiakutató, 2007/tavasz = http://www.mediakutato.hu/cikk/2007_01_tavasz/02_kepregeny_magyarorszagon. [2015. 01. 06.]

EISNER, Will, *Comics and Sequential Art*, Florida, Poorhouse Press, 1990.

FERSTL, Paul, *Novel-Based Comics = Comics as a Nexus of Cultures*, szerk. Mark BERNINGER, Jochen ECKE, Gideon HABERKORN, Jefferson, North Carolina, MacFarland & Co., 2010.

GARAMI László, *A műveltség minőségéért*, Élet és Irodalom, 1961. július 22.

GARDNER, Jared, *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*, Stanford, Stanford University Press, 2012, XI.

GELLÉRT Endre, *A képregény története*, Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1975.

GYÖRGY Péter, *Az álomgiccs vidámparkja*, FilmVilág, 1986/4.

HARVEY, Robert C., *Describing and Discarding „Comics” as an Impotent Act of Philosophical Rigor = Comics as Philosophy*, szerk. Jeff McLAUGHLIN, Jackson, University Press of Mississippi, 2005.

HUTCHEON, Linda, *The Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.

JONES JR., William B., *Classics Illustrated: A Cultural History*, Jefferson, North Carolina, MacFarland & Co. 2011.

JÓKAI Mór, *Névtelen vár (1877)*, s. a. r., HARSÁNYI Zoltán, Budapest, Akadémiai, 1965 (*Jókai Mór Összes Művei: Regények*, 34.).

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

KERTÉSZ Sándor, *Szuperhősök Magyarországon*, Nyíregyháza, Akvarell Bt., 1991.

KIBÉDI VARGA Áron, *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás*, Athenaeum, 1993 I/4.

kilencedik.hu = <http://www.kilencedik.hu/>. [2015. 01. 06.]

LEFÈVRE, Pascal, DIERICK, Charles, *Forging a New Medium: The Comic Strip in the Nineteenth Century*, Brüsszel, VUB University Press, 1998.

LEFÈVRE, Pascal, *The Importance of Being Published, A Comparative Study of Different Comic Formats = Comics Culture, Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, szerk. Anne MAGNUSSEN, Hans-Christian CHRISTIANSEN, Koppenhága, Museum Tusculanum Press & University of Copenhagen, 2000.

LEFÈVRE, Pascal, *Tools for Analyzing Graphic Narrative & Case Studies* = <https://sites.google.com/site/analyzingcomics/>. [2015. 01. 06.]

KISS Ferenc, *A képregény születése és halála Magyarországon*, Beszélő, 2005/1.

MAKSA Gyula, *Ismeretterjesztés képregény*, Médiakutató 2007/tavasz = http://www.mediakutato.hu/cikk/2007_01_tavasz/01_ismeretterjesztes_es_kepregeny. [2015. 01. 06.]

MAKSA Gyula, *Közelítések, elmozdulások, lehetőségek*, Korunk, 2011/2.

MAKSA Gyula, *Változatok képregényre*, Budapest-Pécs, Gondolat, 2010.

McCLOUD, Scott, *A képregény felfedezése*, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2007.

McCLOUD, Scott, *A képregény mestersége*, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2008.

- RÁTONYI Róbert, *Terefere Zórád Ernővel*, Füles, 1982. november 12., 46. sz.
- RUBOVSKY Kálmán, *Apropó, Comics!*, Budapest, Művelődéskutató Intézet 1988.
- RUBOVSKY Kálmán, *A képregény*, Budapest, Gondolat, 1989.
- RUBOVSKY Kálmán, *Szépirodalmi művek adaptálása Móricz Zsigmond: Légy jó mindhalálig című művének tükrében*, Budapest, Művelődéskutató Intézet, 1985.
- SARACENI, Mario, *The Language of Comics*, New York, Routledge, 2003, 56.
- STOLL Béla, *Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban = Bevezetés a régi magyar irodalom filológiájába*, szerk. HARGITTAY Emil, Budapest, Universitas, 1996.
- TÓTH András György, *A film nyelvrokona; Francia képregény*, Filmvilág, 1996/7.
- The Art of Comics*, szerk. Aaron MESKIN, Roy T. COOK, Malden, Wiley-Blackwell, 2012.
- VEREBICS János blogja = <http://verebics.blogspot.hu/>. [2015. 01. 06.]
- WAUGH, Coulton *The Comics*, New York, Macmillan, 1947.
- ZÓRÁD Ernő, *Névtelen vár*, Füles, 1979/23-40.
- ZÓRÁD Ernő, *Névtelen vár*, Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1984.

9. MELLÉKLET I.

„Az ezernyolcszázhatodik Boldogasszony hava második felében lehetett minden este látni a kastély erkélyéről, mikor a nap már leszállt, s az alkonyég olyan csodálatos színekkel vonta be a tó tükkrét, hogy ha festő merne ilyen lila színű ércfényű síkságot, átszelve rézzöld sávokkal, vászonra tenni, azt mondanák rá, hogy színvakságban szenved; pedig, akik ott vannak, minden csendes őszi estén látják azt a pompáját a tündéri képtelenségnek, – tehát az ilyen ünnepélyes estéken lehetett látni, amint a Névtelen Vár keleti tóöbléből elősiklott egy kis könnyű gondola, hosszú ezüst vonalat húzva a nagy acéltükör lilaszín, sötétkék, smaragdzöld foltjain keresztül, mely fényvonal az állóvíz lapján letörletlenül ott maradt. E csónakban egy magányos férfi ült.

Azt már azután nem lehetett látni a kastély erkélyéről, hogy e csónak mellett úszik egy nőalak; mert azt a csónak eltakarta. Hanem azért elárulta azt az a vidám sikoltozás, örömjongás, melyet az úszó leány nem tudott magától megtagadni.

Marie igen jó tanítvány volt a hydrioták iskolájában. Már a negyedik lecke után szabad úszó lett. Gyönyörűen úszott, mint egy hattyú. Vállai sohasem merültek el a vízben. Csak úgy sikamlott el a hullám fölött. Esti úszáshoz nem volt szüksége kalapra; hosszú haja szabadon úszott utána a hullám fölött. Az óvatosságra csak addig volt szükség, amíg a part közelében jártak, s míg napvilágos volt az ég.

Amint beljebb haladtak a tóban, s az alkonyárny a fényes tükrön csak fekete árnyképeket engedett a csónakból és az úszó főből kivenni, ott aztán elhagyá az úszó alak a kísérő naszádot. Nem félt már semmitől. A hullám jó barát volt, ismerték egymást. Ha akarta, hevert rajta, mint egy duzzadó párnán, mint a ringatott bölcsőben a gyermek. Ha akarta, összetette kezeit a víz fölött, és úgy imádkozott, csak a lábai taposták a vizet. Itt azután szabad volt gyermekké lennie. Sikoltozni dévaj kedvteléssel, hívogatni a felrebbenő vadludakat, ingerkedni az éjszaka fecskéivel, a denevérekkel, mik úgy cincognak este a tó fölött, üldözve a futó vízipókot. Itt szabad volt még dalolnia is. Nekiereszteni szabadon gyönyörű eolhárfa-hangát. Hogy az, ott a csónakban nem haragudott érte, onnan bizonyos, hogy ő maga is halkan utánadúdolta a dallamot, mély harangdöngésű hangjával kísérve a leányka énekét. Itt senki sem leskelődhetett rájuk. Itt senkit sem kellett kikerülniök. Itt nem kellett a leánynak fátyolt viselni az arcán.

Néha órahosszant is elbolyongtak a hullámtükörön, a leány nem fáradt ki bele. Ez az áldott védő elem visszaadta azt az erőt idegeinek, amit a mostoha föld elvett tőle. Ott oly fáratag volt; száz lépésnyi séta után már pihennie kellett, elszokott a járástól; itt pedig mint egy najád, sikamlott tova, egész lénye megváltozott: élt! – S ha kísérője szólítá, akkor odaúszott hozzá, belefogózott a csónak szélébe, s hosszú haját kiteríté annak a térdeire száradni, míg a parthoz visszatértek.

A két kastély ablakainak világa vezérfényül tündöklött eléjük a víztükörben, messze a part mentében éjjeli rákászok fáklyafénye vereslett.

S mikor a keleti part mögül, a látkör acélkék ködéből kiemelkedett a hold izzó tányéra, s lassanként bearanyozta az egész tó tükkrét: az olyan volt, mintha tündöklő, átlátszó aranyban úsznának, eveznének tündérek, akiknek lakásuk a víz fenekén, korallkertek között van, s csak az emberaltató éjszakán jönnek fel a víz felszínére, a holdsugarakon arcaikat fehéríteni.

Szegény leány! Még azt mondta, hogy ő boldog! Ebből állt az egész boldogsága.

És ezt is maga találta ki magának.

Ha valami ócska journalban fel nem fedezi azt a Melusine-köntöst, Lajos magától soha rá nem jött volna, hogy milyen kevéssel gazdaggá lehet tenni valakit, akinek semmije sincs.

Még a kedélye is egészen megedződött a leánynak ezáltal. Nem volt olyan ijedős, olyan könnyen sírva fakadó: tanulékonyabbá lett; jobban figyelt, s némi önbizalom kezdett támadni lelkületében. Tudott valamit, amihez nem kell senkinek másnak a segítsége.

Hanem hát úgy volt megírva, hogy még ez az egyetlen öröme se legyen tartós. Azt is megirigyllette tőle – talán a sors. Minden rosszat, ami történik, fogjunk a sorsra.

Egy este, mikor már a fogyóban levő hold jó későn kelt föl, a szokott vízi sétáján kísérte Lajos csónakja Marie-t, ki messze előreúszott.

A Fertő tó sajátosságai közé tartozik az, hogy apróbb-nagyobb szigetekcskék vannak benne elszórva, azoknak a szélei nádassal körülvéve, beljebb elborítva rekettyével, bozóttal, míg a Hanság felé egyre nagyobb úr lesz a zöld bozót, s ott már az apróbb tavak tükrei képeznek elszórt szigeteket a sötét nádtengerben, amik közt legnagyobb a Királytó, mely vizével a többi táplálja, s lefolyása van a Rábcába; partjait óriási fenyőszálak fedik; a nép „öreg fenyvesnek” nevezi ez erdőt a víz közepén.

A Névtelen Vár irányában is volt egy ilyen kis gömbölyű szigetke, ami nagyon ingerelte Marie kíváncsiságát.

Vajon mi lakhatik abban? Nincs-e abban is egy Robinson Crusoe letelepedve? Nem laknak-e ott is vademberek? Vagy kajmánok, nagy teknősbékák és tengeri kígyók?

Lajos iparkodott a leány túl heves fantáziáját lelohasztani, hogy biz azon a szigeten semmiféle ember nem lakhatik, mert ott nincs mit enni: krokodilust s más vízi szörnyet ez égalj nem tenyészt, s a Fertő tó legnagyobb cápája: a harcsa, aminek szerencsére nincsenek fogai a torkában; hanem azért mégis megtiltotta Marie-nak a rekettyés sziget felé úszkálást, mert ott hínár van, amibe belebonyolódhatik, vízi kígyót, piócat pedig bizonyosan fog találni, amiktől pedig a leány irtózott. Az is meglehet, hogy vidrával is találkozik, s az meg fogja ijesztetni.

Hanem hát lehet egy leánynak azt mondani, hogy „ne menj oda!”

A tilalom csak fokozta az ingert.

Marie nem volt Lajosnak a rabja: meg volt neki engedve, hogy bármilyen messze elcsapongjon a szabad hullámvilágban, csak koronkint adott hírt magáról egy-egy „hahó” kiáltással kísérlőjének.

A férfi ezalatt hanyatt feküdt csónakjában, s míg azt szabadon ringatta a hullám, a csillogos ég mélyébe bámult s hallgatta az éjszaka rejtélyes neszeit, síró, búgó, zengő hangokat, mik a sík víztükör fölött oly messze elringanak: az ember találgatja, hát ez mi volt?

A mocsárvilág ritka vadainak kiáltásai hangzanak át a Hanságból: a „török récéké”, mik nem engedik magukat megközelíteni, majd meg emberlárma támad, mintha összeveszett csoportok verekednének, a Fertő tó darvai lármáznak ott; közbe harangoz mély, zúgó hangjával a bölömbika.

Majd feljön a hold; már fogytán van. A fogyó hold olyan ellenszenves alak, emberre, állatra, növényre, mint amilyen rokonszenves a telő hold. Ki tudná annak az okát? Találgatni lehet, de megtalálni nem.

Egyszer csak az éjszaka rejtelmes hangjai közé egy éles sikoltás vegyül.

Ez Marie hangja volt!

A férfi mint őrült, ragadta egyszerre kezébe mind a két evezőt, s a csónak hasította a hullámokat a sikoltás tája felé. A csendes hullámtükörön meglátszott a fényes vonal, amit az előreúszott leány alakja vont rajta, s mi órákig ott csillámlik a víz színén. A végén a vonal visszahajlott, s kezdett egy nagy V betűvé alakulni.

Látszott, hogy az úszó a rémület kétségbeesésével igyekszik a csónakot elérni. Mikor összejutottak, a leány ismét hangosan kétszer-háromszor rémületesen sikoltott, s aztán fél kezével görcsösen kapaszkodott a csónak párkányába, rémítő tekintetet vetve háta mögé.

– Marie! – kiáltá a férfi megrémülve, s fél kezével megkapva a leánynak a derekán az övét, kirántotta őt a hullám közül, s az ölébe vette. – Mi lett? Mi üldöz?

A leány úgy reszketett, úgy vacogtak össze a fogai, hogy nem tudott felelni; a lélegzete is elállt, el volt fulladva egészen. Csak a nagy szemeit mereszté iszonyatra.

Lajos körülbámult, és nem látott semmit.

De néhány perc múlva felmerült előtte valami.

Hanem mi?

Ember, vagy állat?

A fej, az ábrázat emberé volna: férfié talán, hanem a sima arcot rőt, kurta szőr fedi, s a koponyát a haj helyett is csak vidraveres csömbölék takarja, két hosszú füle hegyesen mered fel, az alak szája úgy össze van szorulva, hogy semmi ajka nem látszik, orrcimpái összelapultak, alig kivehetők; hanem a szemei, mint a halnak mereven, karikára kinyílván. Az egész arcon semmi indulatkifejezés.

A rejtélyes szörny egészen ott a csónak közelében merült fel.

Lajos két kézre kapta az egyik evezőlapátot, hogy szétzúzza a csodának a fejét; – de súlyos ütése csak a puszta habot érte. A szörny egyszerre lebukott, s látszott a mélyen áttetsző holdsugárított hullámban, hogyan szökellt tova, nem embermódra úszva, hanem szeszélyes zezzug szökellésekkel, mint egy ösvilági csoda, lökve magát odább, s eltűnve a vízmélység homályában, hol ember szeme nem lát többé, csak a halé. És aztán nem látta őt Lajos felmerülni többet.

Lajosnak minden idegét megzsibbasztá a rémület és a düh.

Mi volt ez? Ki küldte ezt a névtelen szörnyeteget az ő féltett kincse ellen?

Hát már a víz fenekén is ellenségei laknak?

Nem gondolt egyébre, mint az ármányra és incselkedésre.

A méreg forrt ereiben.

A leányt betekargatta a bő fürdőköpenybe, s aztán hozzáfogott az evezéshez.

– Holnap visszatérek ehhez a bozóthoz – dörögé magában –, felkeresem ezt a fenevadat, s agyonlövöm, ha ember, ha állat!”⁷⁶

10. MELLÉKLET II.

Lásd a csatolt fájlt (ab_ovo_melleklet.pdf)

⁷⁶ JÓKAI, *i. m.*, 109-114.