

Adaptációs képregények Magyarországon (Zórád Ernő: Névtelen vár)

Absztrakt. Az adaptációs képregények Magyarországon egyértelműen sajátos műfajt alkotnak, hiszen jóideig csak ez a típus volt elérhető a közönség számára – ezért nem is meglepő, hogy maga az elnevezés (képregény) is ebből a szoros irodalmi kötődésből ered. Az adaptációkhoz többnyire a forrásmű felől, irodalmi szempontok alapján közelítettek, mely összevetésben a képregény – érthető módon – alulmaradt. Bár népszerűsítő igénnyel készült, a legtöbben mégis az eredeti kilúgozásáról, elgiccsesítéséről, meghamisításáról beszéltek, ami nemhogy ösztönözne az irodalmi mű elolvasására, hanem egyenesen leszoktat az olvasásról. A tanulmány egyik nem titkolt célja az, hogy ezekre a kritikákra rácsáfoljon. Először a képregény eltérő definícióit ismerteti, majd rátér a magyar képregénytörténet vonatkozó szakaszának rövid ismertetésére és a hazai képregényes szcéná bemutatására. A konkrét elemzés a narratológia azon kijelentésére alapul, miszerint a narratíva eleve független médiumától.

Nem illik képregényt olvasni. Ha valaki mégis erre vetemedik, legalább ne beszéljen róla. Nem kelti művelt ember benyomását.
(Kertész Sándor)

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 robotot 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

-
- 1 A tanulmányban a képregény genézisével, 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.

nagyobb képregénydefinícióit, arra a következtetésre jut, hogy túl tág keretek között dolgoznak. Pascal Lefèvre és Charles Dierick, a *Forging a New Medium* című 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, amely nem elégíti ki a meghatározás minden kifejezését.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, amelyben a történetet 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 nemcsak a bayeaux-i faliszőnyeg, de a kínai írás és a hieroglifák 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 szereplők⁶ – ezzel szemben jó, de legalábbis semleges kiindulási alpnak tűnik Harvey számára, ami 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, amely kép és szöveg hierarchiájának létezését eredendően tagadja.

A képregénykutatás Magyarországon – alulról szerveződés és intézményesedés

A hazai képregénykiadás láthatóan más utat járt be, mint Japánban, az Egyesült Államokban vagy a frankofón nyelvterületeken, a médiumhoz szorosan kapcsolódó, magyar nyelvű szakirodalomról pedig szinte nem is beszélhetünk. Nyugaton és Japánban már több egyetemen is létezik, Magyarorszá-

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, 2007, 17.

5 HARVEY, *I. m.*, 18.

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

gon 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 befogadóréteget is kinevelhet majd. Az irodalom- és filmtudomány, illetve a művészettörténet hatásától és vizsgálati módszereitől elszakadva, a *comic book studies* már önállóságra is lépett, ami figyelmet és autonóm megközelítéseket egyaránt követel, 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), amelyek 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, műfajukat 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 megteremtsek – még ha egyelőre szűk körben is – a hazai képregénykritikát.”⁷ Nemcsak 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, akárcsak az irodalmi műveknek, filmeknek vagy más alkotásoknak. Több különszámot is megjelentetett, amelyben csak magyar készítők műveivel találkozhatunk, szekundér szövegeket 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 *Papírmozsi* képregényantológia és a Panelben bemutatkozó Buborékhámozó, a második szaklap is – mindkettő Bayer Antal képregénykiadó és -fordító, a Magyar Képregényszövetség első elnökének gondozásában.⁸ 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, amelyek eredendően képregénykedvelőknek szerveződnek. Bolti forgalmazásba – és ebből eredően a 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 – külön érdeme, hogy digitalizált sok olyan, a sajtóban megjelenő cikket is, amelyek az

7 http://www.kilencedik.hu/Panel_-_kepregeny_lap/. (2015. 04. 13.)

8 A *Papírmozsi* megszületéséről bővebben: DANI Áron, *Képregényes evolúció* = http://www.prae.hu/prae/articles_ny.php?aid=4745. (2015. 04. 13.)

elmúlt közel ötven évben a képregényről íródtak. Ezen kívül még számos alkotó és rajongó indított weboldalt, például Verebics János⁹, 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”¹⁰, s elismerték a képregény két elbeszélőrendszerének elválaszthatatlanságát és sajátos viszonyát, amelynek 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 Filológiai Közöny irodalmi képregényrovatot indít, a Szépirodalmi Figyelő pedig tematikus számot készít 2013-as évfolyamában. Képregényrovatában 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 mindezek mellett az is, hogy a médiakörnyezetbe problémásan illeszkedik, más médiumokhoz csak részben kapcsolódik.”¹¹ 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 évfolyamában még úgy ír a képregényről, mint tudományos vakfolt-ról, melyről „átfogó tudományos igényű munkák az 1980-as évek [...] óta nem jelentek meg a témában”¹², 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 kutatók 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

9 <http://verebics.blogspot.hu>. (2015. 04. 13.)

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

11 *Uo.*, 27.

12 DUNAI Tamás, *A képregény Magyarországon*, Médiakutató, 2007/tavaszi = http://www.mediakutato.hu/cikk/2007_01_tavaszi/02_kepregeny_magyarorszagon. (2015. 04. 13.)

munkákat is.”¹³ Maksa munkáiban¹⁴ 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, amikor a műfaj hazai el (nem) ismeréséről beszél. Szerinte „Magyarországon maguk a készítőik 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.”¹⁵ Nem hagyható figyelmen kívül az a tény sem, hogy a képregényről való igazi párbeszéd csak a nyolcvanas évek végén, illetve a kilencvenes évek elején indult meg.¹⁶ Nagyjából ekkorra vált szükségessé a médium hazai történetének megírása (illetve ekkorra nőtt fel az a generáció, ahogy azt Dunai többször is hangsúlyozza, aki aktív képregényfogyasztó volt), amit aztán, már 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 fókuszja túl alacsony és eltérő ahhoz, hogy jelentős elmozdulás történhessen az uralkodó képregényes diskurzusban.

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

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

14 Lásd pl. MAKSA Gyula, *Változatok képregényre*, Budapest-Pécs: Gondolat, 2010.

15 KERTÉSZ Sándor, *Szuperhősök Magyarországon*, Nyíregyháza: Akvarell Bt., 1991, 8.

16 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.

szemben a kép befogadását egyfajta szabadság jellemzi, hisz mi dönthetjük el, melyik részletét mennyi időn át szemléljük; a képregény esetében még ezen belül is döntenünk kell, mire irányítjuk először figyelmünket. Az olvasás ez esetben teljesen önkényes, s ahogy panelről panelre, szövegbuborékról szövegbuborékra 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 létrejöhessen 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. Ez utóbbit a panelek közti üres tér, a csatorna (gutter) adja, ami darabokra szabdalja a képregény kettős narratíváját. Az olvasó 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, amelyek erősen a kihagyásokra és a fragmentáltságra támaszkodnak, a magyar sajtóban megjelent feldolgozások azonban jellemzően realiztikus, 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.¹⁷ Mindezek alapján bátran megállapítható, hogy a képregényeknek legalább annyira fontos komponense maga az olvasó, mint a szöveg vagy a kép, méghozzá 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 leg-homogénebbé, ha minél ikonikusabb képek találkoznak minél direkter, kifejtettebb szavakkal – ilyenkor a kép a megértésre hagyatkozik, miközben a szöveg a lehető legalacsonyabb szintű megértést követeli meg, és így maga is képszerűvé válik.¹⁸ Scott McCloud a képregényben ikonok használatáról ír, amely „személyek, helyszínek, dolgok és eszmék bemutatására szolgáló képet jelent.”¹⁹ Szerinte a minél egyszerűbben lerajzolt, „jelentéssé” csupasztított figurák légüres teret képeznek; ikonikus figurák, amelyek az olvasás aktusában elevenednek meg. „Egy üres héj, amelybe belebújunk, hogy rajta keresztül más világokba utazhassunk.”²⁰ Nála a hagyományos valóságábrá-

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

18 Uo.

19 McCloud, *l. m.*, 35.

20 Uo., 44.

zolás a külső, míg a rajzfilmfigura, tehát az ikonikus ábrázolás a belső világ ábrázolására törekszik.²¹ S nemcsak az ábrázolás e kétfajta módja, de szó és kép megértése is elkülönül, amennyiben „a nyelv absztrakt szimbólumainak dekódolására időre és külön tanulásra van szükségünk.”²² Az egységes képregény nyelv 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 tulajdonítani, 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”²³ – 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) játssza²⁴, ami ebben a felfogásban tér és idő megjelenítésének, a valóság látható töredékeinek automatikus egészé pótlását jelenti. A képkockák közti temporalitást a köztük lévő üres tér, a csatorna adja: „[a] képregény kockái felszabdalják, különálló pillanatok szaggatott ritmusává alakítják a teret és időt.”²⁵ Ezeket a hézagokat a keretezés műveletével vagyunk képesek kitölteni, a különálló 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”.²⁶ Mikor az egyes képkockák időkezeléséről beszél, először is leszögezi, hogy a képkocka maga is egy ikon²⁷, 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.”²⁸ A gond csak annyi, írja McCloud, hogy nincs közöttük átváltási kulcs. Minden panel egy adott most-ra érvényes, amit csakis az a panel tud megjeleníteni – minden azt megelőző képkocka múltnak, s minden következő képkocka jövőidejűnek minősül. Ez a múlt-jelen-jövő hármasság 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:²⁹ 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, amely korábban új információ volt, a rákövetkező panelben már ismert információként jelenik meg. Habár a képregény narratív sémája kauzális láncot hoz létre, melyben az egymást köve-

21 Uo., 49.

22 Uo., 57.

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

24 McCLOUD, *I. m.*, 70.

25 Uo., 75.

26 Uo., 98.

27 Uo., 107.

28 Uo., 108.

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

tő 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 képeket monoszcenikus és pluriszcenikus kategóriákba sorolja³⁰ attól függően, hány jelenetet ábrázolnak egy képfelületen, ezeken belül pedig megkülönböztet egyedi képeket és képsorozatokat. 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.³¹

Az adaptáció mint másolás nélküli ismétlés

Az adaptációs képregények esetében kissé más a helyzet, hiszen az eredendően 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”.³² 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 hívunk a műfajt, sokkal inkább *képregényes regényinterpretációknak*. *Theory of Adaptation* című 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. Éppen ellenkezőleg: életben tartja azt, és egy olyan utóéletet kölcsönöz neki, amit az másképp nem érhetne el.³³

„Az irodalomtudományban külön adaptációs kutatás nincs”³⁴, az ezzel kapcsolatos kérdéseket általában periférián, sokszor a szövegkritika részeként

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

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

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

33 *Uo.*, 176.

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

tárgyalják. A textológus feladatát azonban éppen az a kijelentés adja, hogy a mű „szövege egyedi, és megváltoztathatatlan”³⁵, célja csakis az eredeti szöveg helyreállítása lehet, mivel a reprodukált szöveg immanens 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 szöveghálóba, intertextuális viszonyokba, ahol nemcsak saját, de a forrásmű médiumának más darabjai is megtalálhatóak, így például egy képregény esetében az adott adaptáció bekapcsolódik mind az irodalmi, mind a képregényes diskurzusba 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?”³⁶ 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”³⁷ – így elválasztandó egymástól a story mint az események láncolata és a plot, amely ezzel szemben már konkrétan azt takarja, ami és ahogyan el lett beszélve.

Névtelen vár

*Ezentúl én fogom adaptálni kedvenc íróimat,
és én fogom egyedül rajzolni azokat.
(Zórád Ernő)*

Az eredeti Jókai-mű először 1877-ben, a *Jókai Mór történelmi regénytára* című sorozatban jelent meg 10 füzetben.³⁸ 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 kirá-

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

36 Edward BRANIGAN, *Narratív megértés és film*, ford. Fűzi Izabella, 2006 = <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegyujtemeny/branigan/index.html> (2015. 04. 13.)

37 Seymour CHATMAN, *Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)*, ford. Ságthy Miklós, 2006 = <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegyujtemeny/chatman/index.html>. (2015. 04. 13.)

38 A kritikai kiadás jegyzetei szerint a füzetek közül egy sem maradt fent.

lyi pár, XVI. Lajos és Marie Antoinette megszőktetett gyermekének történetét írta meg Jókai a Fertő-tó mellett rejtegetett Marie személyében. Az írás mögött valós események és nevesített források állnak, mintha a regény hitelességét akarná ezzel bizonyítani, s ez a nyíltság talán párhuzamba állítható az adaptációs képregények felvállalásával is, ami a forrásszöveget illeti.

Jókai azon szerzők közé tartozott, akinek műveit előszeretettel adaptálták akár filmre³⁹, akár képregényre. Zórád Ernő *Névtelen vára* a Füles 1979-es évfolyamában, 18 részletben jelent meg egy oldalpáron.⁴⁰ Laponként átlagosan hat számozott panelt láthatunk változatos elosztásban, gyakran meglepő keretezéssel, ami nemegyszer a narratívát hivatott támogatni. A tizennyolc részt minden számban eltérő színnel keretelték, a főcím („NÉVTELEN VÁR”, mellette „Jókai Mór regényéből írta és rajzolta: ZÓRÁD ERNŐ”, a jobb felső 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 – előbbit 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.⁴¹ A két kiadás közti kardinális különbség szembe-tűnő: utóbbi nemcsak hosszabb, de – a szerző által – színezett is. A vöröske-retes borítón (1. kép) egy külön e célból készített lavírozott tusrajzot látunk, középen egy fekete hajú hölgy apró portréjával. Alatta a cím: „NÉVTELEN VÁR”, alcímként pedig az alábbi: „ROMANTIKUS KÉPREGÉNY”.⁴² 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 kétféle-képp 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 legszembe-tűnőbb eltérés, a színezés mint 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.

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

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

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

42 Fontos megjegyzés, hogy a romantikus jelző nem korszakot jelöl, hanem zsánerefo-galomként van jelen.

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.

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 formátumának⁴³, 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.⁴⁴ 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.⁴⁵ 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).⁴⁶

Miközben a magazinbeli változat számozott paneljeivel irányítja az olvasót, 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 nagy formátumú, rögtön a polcra rakható füzetbe rendezte a képregényt, amelynek megvétele direkt érdeklődést feltételez: azoknak szól, akiket foglalkoztat a képregény, a téma vagy a készítő. Azzal, hogy az önálló megjelenés feloldotta a Füles szabta terjedelmi és formai korlátokat, még nagyobb teret

43 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 Tusulanum Press & University of Copenhagen, 2000, 100.

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

45 LEFÈVRE, *The Importance of Being Published*, 101.

46 DUNAI, *A képregény Magyarországon, I. m.*

adott a szerzői szabadságnak – például lehetővé tette, hogy Zórád tíz egészoldalas képpel (vagy néma panellel) egészítse ki a művet. Habár a médium esetében az egészoldalas panelek általában a legdrámaibb képet emelik ki az akciósorozatból⁴⁷, itt a legtöbbje valamilyen állókép, a sztori szempontjából elhagyható, ugyanakkor művészi értéket hordozó jelenetek, ahol nemegyszer 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? Továbbá: ugyanaz-e a két képregény, ha az egyik tízzel több képen mesél? McCloud szerint a képregény „a keretezés művészete”⁴⁸, 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, amely egyúttal hangulatteremtést is jelent, másrészt kitölt bizonyos hézagokat. Hogyha elfogadjuk a kijelentést, miszerint a képregény megértésének kritériuma, 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!”⁴⁹) eközben olyan tudatos szerzői szándékról árulkodik, amely a két kiadást egyértelműen elválasztja egymástól: más célok, más lehetőségek mentén készültek. De nemcsak formai, hanem tartalmi eltérések is vannak a két változat között (4-6. kép). Szöveg szintjén egyetlen korrekció található: a 157. képkockában lett a „jobvat” a helyes „jobbat”-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 szembe-tűnően 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 (Zórád köztudottan szeretett lovakat rajzolni)⁵⁰, utóbbinál pedig az ábrázolni kívánt érzelm hitelesebb megjelenítése valósult meg – a széttárt ujjak, a teátrális kéztartás és az elke-rekedő 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

47 VARRÓ Attila, *A térré vált idő. Filmszerű ábrázolásmód a tömegképregényekben*, Enigma, 40(2004), 123.

48 McCLOUD, *l. m.*, 75.

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

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

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 megvált 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 a 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, amelyet 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 részletekbe menő pontosság, a fragmentáltság vagy a nagytotálók használata nyomán különböző érzések és benyomások keletkeznek a befogadóban, amelyekből 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”. Bal külső fokalizációnak hívja⁵¹, 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 fölé. 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 közelepek többek között abban is segítenek, hogy az olvasó minél inkább

51 Mieke BAL, *Narratology. Introduction to The Theory of Narrative*, ford. Christine van Boheemen, Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1999, 148.

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, illetve a képet kísérő szöveg válik a képkocka fő témájává. A nézőpont tehát, amelyből a paneleket az alkotó ábrázolja, fontos szerepet játszik a megértésben, hiszen ez szabja meg a közelséget, távolságot, szubjektivitást vagy objektivitást.⁵² A képregény keretezése valamelyest hasonlít a film kamerakezelésére is, ugyanakkor a mozifilm jelenetei hemzsegek a redundáns elemektől, amelyek között kezdetben nem tudunk fontossági sorrendet felállítani. Ezt – mások mellett – Seymour Chatman is megállapítja Maupassant *Kirándulás* című novellájának filmadaptációja kapcsán.⁵³ Azt mondja, hogy amellet, 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, mert a füzetet kinyitva egyszerre túl sok, azonnal látható információ áraszt el minket. Az alkotónak ezért eleve úgy kell megszerkesztenie művét, hogy a befogadót ne csak irányítsa, de kollaborálásra is törekedjen vele.

Nemcsak a panelek tartalma, hanem 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 váltogatja, s ezzel nemcsak 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 befolyásolja⁵⁴, ebben az esetben azonban egyértelmű, hogy a két esemény egy időben, csak más nézőpontból szemlélve játszódik. A tény, hogy azt nézük, 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 érvényes⁵⁵, amihez képest az azt megelőzők mindig múlt, az azt követők pedig mindig jövő idejűek, ebben az esetben ez az íratlan törvény azonban feloldódni látszik. A médium időkezelését módosítják és a képregény intenzitásához is nagyban hozzájárulnak az úgynevezett faláttörések is, amelyekkel 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

52 SARACENI, I. m., 84.

53 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.

54 MCLOUD, I. m., 107.

55 Uo., 112.

válik belső résztvevővé és külső szemlélővé, valamint egy háromfős viszonyrendszer gócpontjává is.

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, akiknek pozíciója, cselekvései és érzelmei nyomán a képregény szerveződik. Zórád képregényében Lajost 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 őt 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 (adott információ) látjuk bemászni az előző képen darabjában már látott kastély ablakán: ekkor látja meg a csillárhoz kötözött Katalint (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 korántsem ennek a leírásnak, hanem a ponyva- és rejtvénylapok ledér nőábrázolásának felel meg. A harmadik panel lesz majd az, amelynek 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 jelenre történő átmenet, nézőpontváltás és logikai ugrás.⁵⁶ Itt a panelek között a negyedik fajta átmenet látható, amennyiben mind térbeli, mind időbeli ugrást tettünk, s ezért olvasói részről mérsékeltlen 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 jelenre 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.

A magyar adaptációs képregények hagyományában (de nem csak ott) az információk legfontosabb lelőhelye a szöveg. A panelekben kétféle megjele-

56 McCloud, *I. m.*, 82.

nési 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, amelyek túl specifikusak ahhoz, hogy ábrázolni lehessen őket. A képregényben a szöveg és a képek nem tükrözik, hanem támogatják és 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”⁵⁷, 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.⁵⁸ 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 besűrűíteni 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.”⁵⁹ 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, amely 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 képregény Füles-kiadásának szintén harmadik részében, a Táltos-félében pedig a 9. lapon.

Az oldalon (11. 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 gondolat 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 ígéretét váltja be, miszerint megtanítja úszni, a szö-

57 *Uo.*, 163.

58 *Uo.*, 160–163.

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

vegből 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 kíséerte Lajos csónakja Marie-t, ki messze előreúszott.”⁶⁰). Zórád a harmadik képkocka képalírásában 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 behúzza 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, tisztes 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 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 közelebről 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 csömbölkék 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 hálnak mereven, karikára kinyílván. Az egész arcon semmi indulatkifejezés.”⁶¹ 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 gondolatban, 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 lány

60 JÓKAI, *I. m.*, 111.

61 JÓKAI, *I. m.*, 113–114.

álmában valósul meg a férfi ígérete. 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, amely 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, amelyek a jelenet számára jelentőséggel bírnak. Mintha a külső megfigyelő egy adott ponton állna és a fókuszát áthelyezve, közelítve-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 fokolizálva – a regény olvasójának tudása ezzel szemben Lajoséval együtt mozog, mivel ő írja le Hanyi Istók alakját és ő közvetíti a történeteket is.

Összeáll a kép(regény)

96

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 feltétlenül 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 elbeszélése egy másik médiumon át. 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* című 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 aknázza ki eléggé, viszont többször is olyan módszerrel él, amely 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.

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 „régii Nagyok” képregényeinek reputációján, ha a terjengős forgatókönyveiket 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 feltétlenül változtatna sem az adaptációs képregény, sem pedig a magyar képregény helyzetén úgy általában. Nem a régi művek – melyek legfőbb értékének nem feltétlen azért tekinthetők a képek, mert a szöveg annyira borzalmas, hanem mert a képi megjelenítés tényleg nagyon jó – felmelegítésére van szükség, hanem inkább kortárs szellemben születő, viszont a mai napig is etalonnak számító Korcsmáros-Sebők-Zórád hármas grafikai szintjét (és nem stílusát) megcélzó képregényekre. Úgy gondolom, ha a képregénytörténetet is paradigmákban gondolnánk el, nem pedig egy éles válaszvonal két partjaként (régi és új, rossz és jó – és ennek variációi), akkor a *Winnetou* (Zórád) 1957-es megszületésétől fokonként juthatnánk el a 2014-es *Halál és az iránytűig* (Koska). Ha a minőségi rangsort egyfajta korszakolás váltaná fel – mely időszakokban 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 vízvonal, hanem szimpla korszakhatár.

Irodalom

- BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to The Theory of Narrative*, ford. Christine van Boheemen, Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1999.
- BOEHM, Gottfried, *Látás – Hermeneutikai reflexiók*, Vulgo 2000/1-2.
- BRANIGAN, Edward, *Narratív megértés és film*, ford. Fűzi Izabella, 2006 = <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegyujtemeny/branigan/index.html>. (2015. 04. 13.)
- 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. Sággy Miklós, 2006 = <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegyujtemeny/chatman/index.html>. (2015. 04. 13.)
- DANI Áron: *Képregényes Evolúció* = http://www.prae.hu/prae/articles_ny.php?aid=4745. (2015. 04. 13.)
- DUNAI Tamás, *A képregény mint médium*, Szépirodalmi Figyelő, 2013/4.
- DUNAI Tamás, *A képregény Magyarországon*, Médiakutató, 2007/tavaszi = http://www.mediakutato.hu/cikk/2007_01_tavaszi/02_kepregeny_magyarorszagon. (2015. 04. 13.)
- EISNER, Will, *Comics and Sequential Art*, Florida: Poorhouse Press, 1990.
- GARDNER, Jared, *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*, Stanford: Stanford University Press, 2012.
- GELLÉRT Endre, szerk., *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.
- JÓKAI Mór, *Névtelen vár (1877)*, s. a. r., HARSÁNYI Zoltán, Budapest: Akadémiai, 1965. (*Jókai Mór Összes Művei: Regények*, 34.)

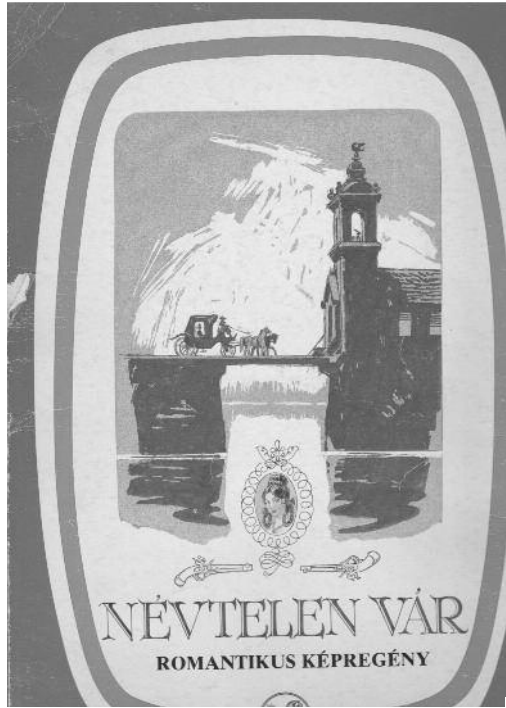
- KERTÉSZ Sándor, *Comics szocialista áruhában*, Nyíregyháza: Kertész Nyomda és Kiadó, 2007.
- KERTÉSZ Sándor, *Szuperhősök Magyarországon*, Nyíregyháza: Akvarell Bt., 1991.
- KIBÉDI VARGA Áron, *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás*, Athenaeum, 1993 I/4. *kilencedik.hu* = <http://www.kilencedik.hu/>. (2015. 04. 13.)
- LEFÉVRE, Pascal – DIERICK, Charles, *Forging a New Medium: The Comic Strip in the Nineteenth Century*, Brüsszel: VUB University Press, 1998.
- LEFÉVRE, 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, Kopenhága: Museum Tusculanum Press & University of Copenhagen, 2000.
- MAKSA Gyula, *Közéltések, 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.
- MESKIN, Aaron – COOK, Roy T., szerk., *The Art of Comics*, Malden: Wiley-Blackwell, 2012.
- PEETERS, Benoît, *A képregény. Egy sajátos nyelv*, Enigma, 40(2004).
- 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.
- STOLL Béla, *Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban = Bevezetés a régi magyar irodalom filológiájába*, szerk. HARGITTAY Emil, Budapest: Universitas, 1996.
- VARRÓ Attila, *A térré vált idő. Filmszerű ábrázolásmód a tömegképregényekben*, Enigma, 40(2004).
- VEREBICS János blogja = <http://verebics.blogspot.hu/>. (2015. 04. 13.)
- 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.

Novel-based comics in Hungary. Ernő Zórád: Névtelen vár

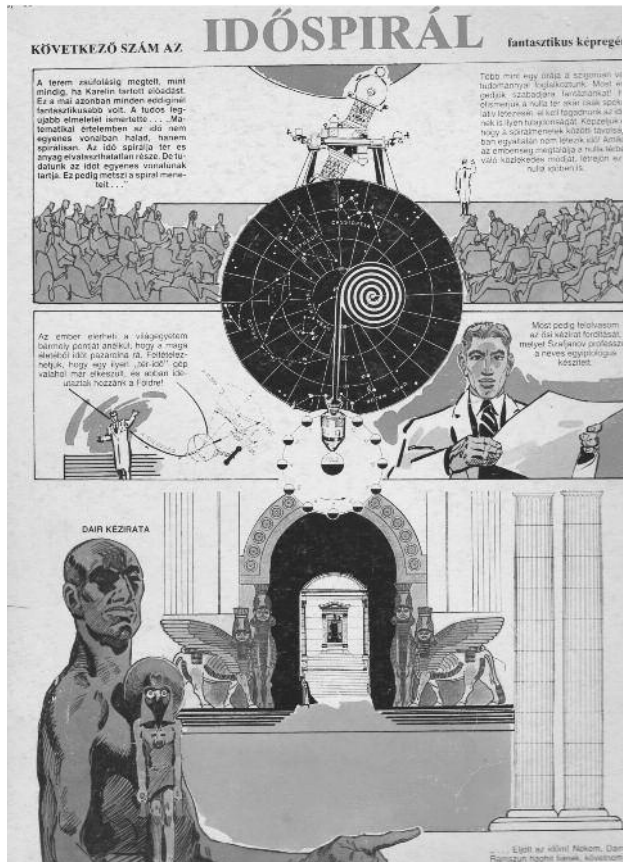
Novel-based comics own a very particular place in the medium's history: even its name ('képregény' means 'graphic novel') comes from this tight literary bonding. As a tool of advertising and propaganda, it has reached a quite low reputation level, and since they were handled secondary, they never really had a chance to be judged on their own. In the beginning of my essay, I run through the dissimilar definitions of the medium, then I proceed with the related period of the history of Hungarian comics and how its community is organized. The interpretation itself is partly based on the relation between the three most important components: words, pictures and the reader's participation.

Keywords: adaptation as interpretation, novel-based comics, narratology, comics as medium, double narrative

1. kép



2. kép



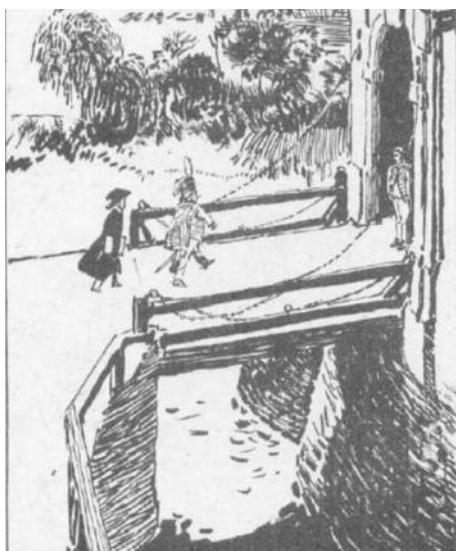
3. kép



100



4., 5., 6. kép



7., 8. kép



102



9., 10. kép



11. kép

