Maksa Gyula

Ismeretterjesztés és képregény

Miért lehet a magyarul, némiképp megtévesztően, „képregénynek" nevezett jelenséghalmaz ismeretterjesztő, kommunikációs kampányok kedvelt és hatékony médiuma? A médianarratológia ajánlatait követve, a médium sajátosságaira, egyediségére, ellenállására figyelve, példák segítségével erre a kérdésre keresem a választ. Ismeretterjesztő kommunikációs dinamikába helyezhető képregények kapcsán vizsgálom meg, mit hív elő az ismeretterjesztés a képregény mediativitásából.[1]

Médianarratológiai megközelítés

Az elbeszéléselméleti hagyományokat korábbi és újabb médiumelméleti belátásokkal kombináló médianarratológia kialakulását az a felismerés tette lehetővé, hogy a médium[2] (azaz egy adott kommunikációs technológia és az ezen technológia előállításának és elsajátításának társadalmi gyakorlatai) egyedisége, sajátosságai, ellenállása részt vesz az elbeszélés alakításában. A médiumok megkülönböztető egyediségét hívja a médianarratológia mediativitásnak *(médiativité)*. Ez egyesíti mindazon paramétereket, amelyek meghatározzák a médium által kifejlesztett kifejező és kommunikációs potenciált. A mediativitás tehát a reprezentálásnak és az így létrejött reprezentáció kommunikációs dinamikába helyezésének az a sajátos képessége, amellyel egy adott médium rendelkezik (Marion, 1997: 79–81).

A médianarratológia az első időkben elbeszélés és mediativitás találkozását vizsgálta. Gyakran adaptációkkal, megfilmesítésekkel, megregényesítésekkel, narratív tervek és narratológiai fogalmak médiaközi transzformálhatóságával foglalkozott. Médiaelbeszélésekről szólva Philippe Marion a fotogén és a ritkábban használt „telegén" mintájára megalkotta a médiumgén és a médiumgenitás *(médiagénie)* fogalmát (Marion, 1997: 83–87). Szerinte minden egyes narratív terv tekinthető a maga médiumgenitásában. A leginkább médiumgén elbeszéléseknek, úgy látszik, megvan a lehetőségük optimális módon megvalósulni, kiválasztva azt a médiumpartnert, amely a leginkább megfelel nekik. Minél inkább médiumgén egy elbeszélés, annál kevésbé tekinthető autonómnak a fabulája (a „forgatókönyve"). Beszélhetünk erősebb és gyengébb médiumgenitásról. A gyenge médiumgenitás ugyanakkor erős transzmédiumgenitást jelez. Egy elbeszélés transzmédiumgenitása a transzmediatikus áramlásának, szétterjedésének, szóródásának a lehetősége.

Időközben megmutatkozott, hogy a mediativitásra és médiumgenitásra figyelő médianarratológiai szemlélet új eredményeket hozhat például a médiatörténeti kutatásokban, a sajtódiskurzus-elemzésben vagy a reklámkommunikáció vizsgálatában is, és nem feltétlenül csak az elbeszélő médiaműfajok esetében. Úgy tűnik, médianarratológiai intenciókat követve nem fölösleges elgondolkodni az ismeretterjesztésről sem.

A képregény mint médium

A képregényt tartják önálló médiumnak, (para)irodalmi műfajnak és a kilencedik művészetnek is. A magyar elnevezés sokkal erősebben köti a *képregény*t a (para)irodalomhoz, elsősorban a regény műfajához, mint az angol *comics* vagy a francia *bande dessinée* (BD). A második világháború utáni fél évszázad leghíresebb magyar képregényei adaptációk. E korban főként a jelentős regények feldolgozása, tágabb körű népszerűsítésével nyert kulturális legitimációt Magyar-

1 A tanulmány alapjául a Szegedi Tudományegyetem Médiatudományi Tanszékén megrendezett „Kommunikációkutatás 2005" konferencián, 2005. december 17-én elhangzott „A »képregény« mediativitása és az ismeretterjesztés" című előadás szövege szolgált.

2 A francia nyelvű szakirodalomban egyes számban használt *média* szót – az elterjedtebb magyar fordítási hagyománynak megfelelően – médiumnak fordítom. A többes számú alakot *(médias)* médiumoknak vagy médiának.

országon a kilencedik művészet. A magyar képregény létjogosultságát többnyire legfeljebb ismeretterjesztő szerepe miatt ismerték el: irodalmi, később pedig mozinyelvi ismeretek terjesztésére látták alkalmasnak.

Annak ellenére, hogy a regény irodalmi műfaját felidéző „képregény" elnevezés pontatlan, nehéz megfelelő javaslatot tenni arra, milyen szót használjunk helyette. Azon túl, hogy genfi „feltalálója" és egyben első elméletírója, Rodolphe Töpffer is irodalmi műfajként tekintett „találmányára", a magyar megnevezés mellett szólhat az is, hogy az újabb szakirodalom is nemegyszer „narratív médiumnak" tartja a *BD*-t vagy a *comics*ot. (Bár ez alapján beszélhetnénk akár képnovelláról, képeposzról, képballadáról vagy képkomédiáról is.) Az amerikai *graphic novel* műfaji értelmező használata szintén regényféleségre utal. Ugyan a regényszerűség túlhangsúlyozása a képregénynek az irodalomhoz viszonyított önállóságát vonhatja meg (ahogy a „„rajzolt irodalom" megnevezés is), a narrativitás hiánya vagy az elbeszélési potenciáltól való eltekintés viszont azzal a veszéllyel járhat, hogy a képzőművészetben oldódik föl a *BD*-médium. Nem véletlen, hogy a rendszerezett médianarratológiai gondolkodás többnyire nem az irodalomhoz és a képzőművészethez, hanem inkább a fotóhoz és a mozihoz képest tudta eredményesebben meghatározni a médium identitását.

A képregény sajátosságait a mozgóképes elbeszélés tulajdonságaihoz képest meghatározó Thierry Groensteen írása (1990) fontos hivatkozási pont lett a médianarratológia számára is, amely önálló médiumnak tartja a *bande dessinée*-t (Marion, 1993; Gaudreault & Marion, 2000; Marion, 2001). A médianarratológusok szerint a médium a maga sajátosságaival részt vesz az elbeszélés alakításában. Így van ez a képregény esetében is. A médianarratológia médiatörténet-elméleti konstrukcióját, a médiumok kettős születésének elméletét is részben a *bande dessinée* példáján mutatja be, fölvázolva a médium önazonosságának intermediális együtthatásban zajló időbeli alakulását (Gaudreault & Marion, 2000). A kettős születéselmélet transzformált kiterjesztése arra hívja fel a figyelmet, hogy a képregény vagy a rajzolt irodalom médiuma nem egyszer s mindenkorra találja meg identitását azzal összefüggésben, hogy történeti és egyidejű kulturális változatok sokaságában él (Maksa, 2006).

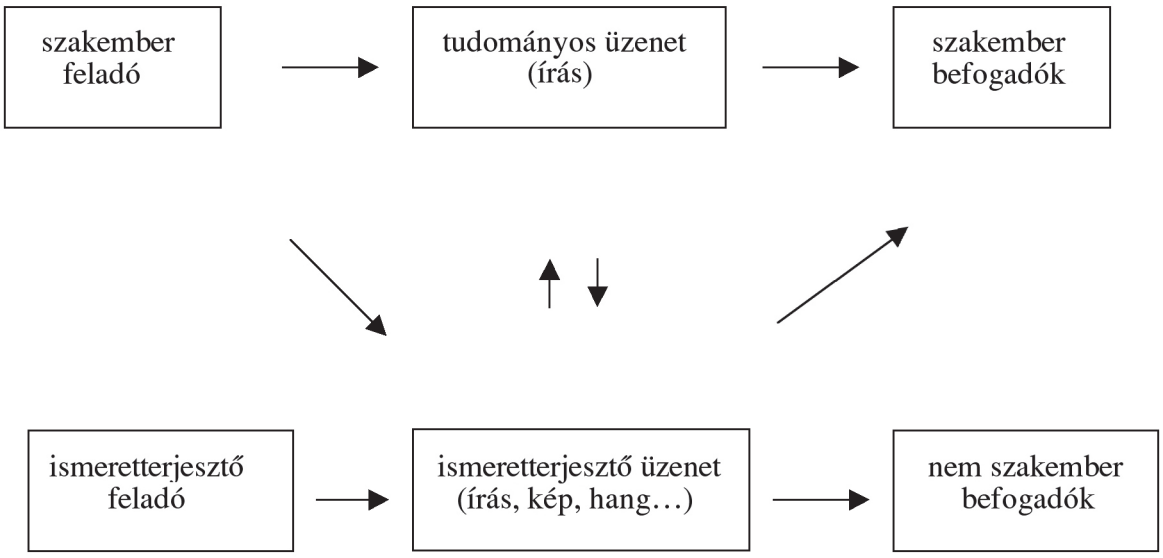
A transzmediatikus szóródás és az eltérő kulturális sajátosságok ellenére fel lehet ismerni a képregény mediativitásának *viszonylag* állandó, azaz az eltérő változatok jelentős részére jellemző elemeit. Ilyen például az állóképek változatos keretezésének lehetősége (eltérő méretű és alakú keretek, keretek az oldal és a „képkocka" szintjén, a keretekkel és hiányukkal való játék), a hangfestészet (Kertész, 1991: 13; Sváb, 1991: 62) lehetősége, a képregényes elbeszélés lehetséges alapegységeként megjelenő oldal (Peeters, 2004: 91–93), továbbá az, hogy a kihagyás alakzatával fejezik ki az idő múlását és gyakran a mozgást is. Sokan feltétlenül szükséges elemnek tartják a szóbuborékot, de ez a képregény mediativitásának inkább csak lehetséges eleme.

A mozgóképes elbeszélés mozis vagy televíziós változatával szemben a befogadás időviszonyainak alacsonyabb szintű meghatározottsága, azaz a heterokronitás is jellemzi a képregényt, amelynél a befogadás időtartama nem előre programozott. Nem úgy, mint a homokrón médiumok (például a televízió) esetében: itt a befogadás ideje benne foglalt a médiamegnyilatkozásban, amely vezérli, integrálja, magába szívja a befogadás idejét.

A heterokronitás miatt, és különösen azáltal, hogy (az elbeszélés időviszonyait tekintve) maga az ellipszis hordozza az idő múlását és a mozdulat időbeli kibontakozását, a képregényes elbeszélés fokozottan számít a befogadó szubjektum aktivitására. A képregényes alakítottságra pedig jellemző, hogy a karikatúrához hasonlóan a reprezentáció hagyományosan az alkotó kézmozdulatainak grafikus nyomaival születik, szemben például a fotóval, amelynél valami olyat vett fel a kamera, ami ott volt a fotografálás pillanatában. (Ettől nem függetlenül: a képregény a reprezentált tárgy helyett az ahhoz való viszonyra helyezi a hangsúlyt.) Mindezek miatt túlzás nélkül tekinthető a képregény a hangsúlyozott szubjektivitás médiumának. A képregényben megvalósuló megnyilatkozás ily módon szembeállítható a hivatalos, tudományos, szakértői megszólalás személytelenségével és a fotónak a megnyilatkozás szubjektivitását leplezni kívánó objektivitás-effektusként használatával is.

Ismeretterjesztő képregények

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



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

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

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

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

Az ismeretterjesztési terv, forgatókönyv számára a képregény láthatóan sok esetben optimális médiumpartner. Erről tanúskodnak azok a nagyon különböző témájú ismeretterjesztő kiadványok és kommunikációs kampányok, amelyekre (legalábbis részben) a „képregényes" alakítottság a jellemző. Nem véletlen, hogy az ismeretterjesztő kommunikáció és a tudományos és technikai népszerűsítés teoretikusa, a fentebb már idézett Philippe Verhaegen is képregényeket idézve mutatja be elméletét. A kommunikációs gyakorlatban az elterjedtségre utal az is, hogy például egy, a vállalati kommunikáció és a képregény viszonyáról szóló kézikönyv is számos ismeretterjesztő kommunikációs példát tart fontosnak megemlíteni (Chaboud, 1991). Az elterjedtséget jelzik manapság az ismeretterjesztés parodisztikus transzformációi is: Gotlib (részben immár a *Kretén* magazinban magyarul is elérhető) ismeretterjesztés-paródiái vagy „Professeur Boulet" *La Rubrique Scientifique* (azaz *A tudományos rovat*) című albumsorozata. Az utóbbinak az a különlegessége, hogy a tudományos népszerűsítés kanonikus eljárásainak segítségével egyaránt forrásdiskurzusnak tekint a tudományosságot övező társadalmi gyakorlatok szempontjából oly igen eltérő „diszciplínákat" (amelyek egy részét neologizmusok révén ő maga hozza létre), mint a hőstudomány *(hérologie)*, az érzékenységtudomány *(sensitivologie)*, az ufókutatás *(ufologie)*, a politikatudomány *(politologie)*, a reklámológia *(pubologie)* és gravitációtudomány *(gravitologie)*.

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

Zavaros vizek

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

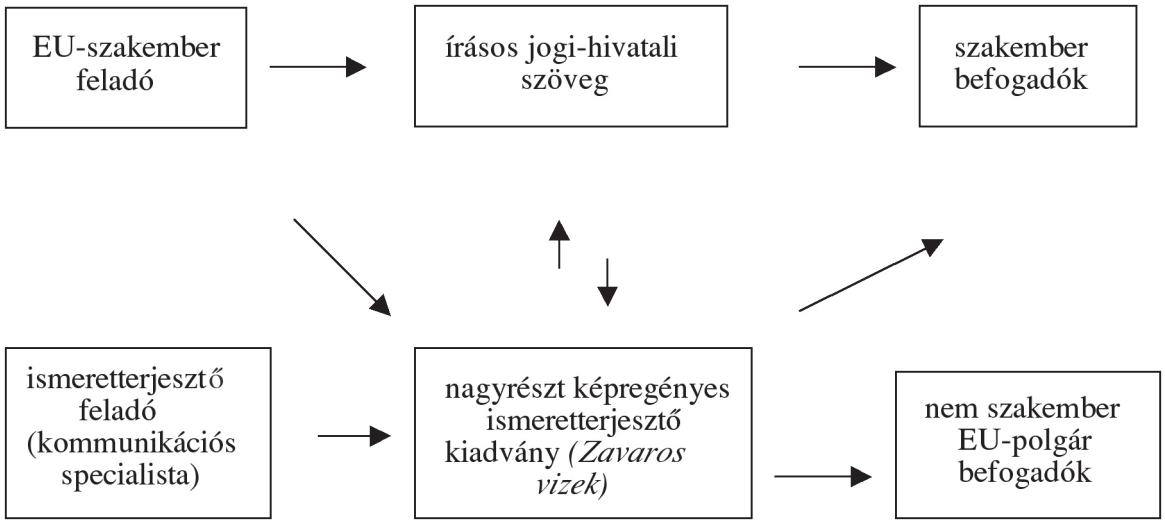
Az európai uniós intézmények kommunikációs politikáját elemző Eric Dacheux Romano Prodit, az Európai Bizottság egykori elnökét idézve megállapítja, hogy

> „…a maastrichti egyezmény nehezen megszületett ratifikációja óta az európai intézmények megpróbálják közelíteni az uniót a polgárokhoz: »A polgárok gyanakodva tekintenek Brüsszelre, amely távolinak, elérhetetlennek tűnik számukra. Elkerülhetetlen, hogy visszanyerjük a polgárok bizalmát, és hogy részvételre ösztönözzük őket az európai építkezésben«" (Dacheux, 2002: 199).

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

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

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



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

A *Zavaros vizek* kiadvány két, egymástól jól elkülönülő, részből áll. A 35 oldalas összefüggő képregényt követő öt oldalon a képregényes elbeszélés kontextusából kiragadott képkockák mellett néhány mondatos magyarázó szövegeket olvashatunk. Szerencsére jól mérték föl az alkotók a képregény ellenállását akkor, amikor ezeket a mondatokat nem a képregényes elbeszélésbe illesztették, így elkerülték azt a médium sajátosságainak ellentmondó állapotot, amikor a szöveggel telezsúfolt oldalon nehezen érvényesül a grafika. (Nem úgy, mint például Joel Andreas *Háború-függők* című, képregényes eljárásokat is alkalmazó politikai ismeretterjesztő vitairatának esetében, amikor a képek nagyrészt illusztrációként alárendeltek a szövegnek, amely olyannyira nem hagyja érvényesülni a grafikát, olyannyira nem enged a képregény mediativitásának, hogy joggal megkérdőjelezhető az is, egyáltalán képregényről van-e szó.)

Erre a jelenségre a magyar képregényekkel kapcsolatban Kertész Sándor hívja fel a figyelmet, aki az 1950-es években alkotott adaptációkat említve az „irodalmi művek túlinformált képtörténet-változatairól" ír (Kertész, 1991: 54). A *Zavaros vizek* esetében a képregény mediativitásának tapasztalata mutatkozik meg abban is, hogy a *Néhány magyarázat* című fejezet kiemelései (mint a kiadvány önidézetei) a médium heterokronitására hagyatkozva, a képregény újraolvasására – és nem feltétlenül időben lineáris olvasására – biztatnak.

Történelmi ismeretterjesztés és képregényes közvetítettség: A teljes Maus

A *Zavaros vizek*kel ellentétben az ismeretterjesztés transzmissziós dinamikájába inkább beilleszthető Art Spiegelman képregénye, a magyar nyelven szintén hozzáférhető *Maus*. Ráadásul egy ilyen dinamikát öntükrözni is képes: a nemzedékeken átívelő ismeretterjesztés-alakítás, a múlt megértése-megértetése a tétje a cselekményének. A *Maus* (keret)története szerint a New York-i zsidó családból származó Art Spiegelman képregényformában jegyzi le édesapja, Vladek Spiegelman visszaemlékezéseit a háború előtti lengyelországi életéről és második világháborús megpróbáltatásairól.

A történelmi ismeretterjesztés gyakran felmerülő igénye miatt meglepő, hogy a holokauszt témájú megnyilatkozások kanonikus műfajai-médiumai közé eddig nem tartozott a képregény. Hogy miért tekinthető szokatlan gesztusnak Auschwitz-témájú képregényt rajzolni, az a médium bizonyos jellegzetességeit figyelembe véve érthető meg.

A nyugati kultúrában a fotó arkhéjához tartozik hagyományosan valami profotografikus feltételezése (csakúgy, mint a mozgókép esetében a profilmikusé), amely ott volt a kamera előtt a fotografálás pillanatában. Ehhez képest a karikatúrában és a képregényben sokkal inkább látjuk a rajzoló kézmozdulatainak nyomát. A fotó az észak-atlanti kultúrákban hagyományosan transzparensebbnek hat, médiumként sikeresebben fedi el saját médium voltát, inkább használható objektivitáseffektus létrehozására, mint a karikatúra vagy a hangsúlyozott szubjektivitás médiumaként számon tartható képregény. A fotó hamis transzparenciájára hívhatja fel a figyelmet a *Maus*ban az a túlélőt ábrázoló fotó is, amely saját visszaemlékezése szerint közvetlenül a háború után készült egy fényképésznél, akinél „szuvenír fotókhoz" volt egy „tiszta, új" lágeruniformis (ahogy *A teljes Maus* 2005-ös magyar kiadásának 294. oldalán olvasható).

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

A *Maus* esetében családtörténet és Auschwitz-élmény egy nem problémamentes atya–fiú kapcsolat és párbeszéd segítségével válik hozzáférhetővé. Ráadásul e tapasztalat megoszthatósága is ki van téve a képregény-médium ellenállásának és „homályosságának". A *Maus* kerettörténetének szereplői emberszerű állatok, állatfejű (álarcú) alakok. A transzparencia hiánya különösen az egérfejű rajzolónak *A pokol bolygó rabja* című emberszereplős képregénye kapcsán válik felismerhetővé (a fentebb már említett magyar kiadás 102–105. oldalán), amely bővelkedik a médiumközeg sajátosságait kiaknázó megoldásokban. E „betét képregény" felől nézve a kerettörténet és a vallomásos elbeszélés képregényszerűsége is hangsúlyosabb lesz. Egyre jobban tudatosulhat bennünk, hogy ez az elbeszélés csak képregényes közegben jöhet létre (minderről bővebben lásd Maksa, 2005: 53). A hangsúlyozott szubjektivitás médiuma tehát a szükségszerű közvetítettségre hívja fel a figyelmet, így válhat manapság hitelesebbé és hatásosabbá, mint a transzparencia illúzióját esetleg inkább megteremteni kívánó némely más holokauszt-reprezentáció.

Ha történelmi ismeretterjesztő kommunikáció dinamikájába helyezzük a *Maus*t (mint ahogy vélhetően tették például azok, akik a budapesti metrós *Maus*-kampányt megvalósították), akkor a képregényes ismeretterjesztő üzenet által feltételezett forrásdiskurzus egy verbális üzeneteket áramoltató történettudományi diskurzus. Ennek képregényes transzformáló újrafogalmazásában meghatározó módon vesznek részt az adott médiumra jellemző hangsúlyozott szubjektivitás, keretezés, oldalszerkesztés és vizuális metaforikusság (ezekről bővebben Maksa, 2005: 52–53), azaz a képregény mediativitásának elemei.

A képregény-művészeti médiaismeret-terjesztés: a képregényes közvetítettség önhasonlóságai

Spiegelman műve ugyan nem adaptáció, így nem illeszthető az irodalmi ismeretterjesztés kommunikációs dinamikájába, mégis első látásra nem irritálja túlzottan a regényszerűség elvárásaival érkező olvasót. Ezért is lehet találó a *graphic novel* műfaji értelmező használata Spiegelman alkotásával kapcsolatban. A szerző és a lejegyző-szereplő nevének azonossága (Artie, Art Spiegelman) előhívja az önéletírás kódját és olvasási alakzatait. A tematika a holokauszt-irodalomhoz köti Spiegelman művét. Mindezek miatt a magyar olvasó számára „kanonikusnak" és „irodalminak" tűnhet a *Maus*.

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

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

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

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

Konklúzió

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

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

A képregény-mediativitás elemeinek a hangsúlyossága a *Maus* esetében a képregény-művészeti érdekeltségű média-ismeretterjesztést is lehetővé teszi.

Irodalom

Dacheux, Eric (2002) Rapprocher l'Europe des citoyens, une nécessité? Analyse critique de la politique de communication des institutions européennes. *Recherches en Communication*, 18, 199–221.

Dällenbach, Lucien (1977) *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.

Debray, Régis (2000) *Introduction à la médiologie*. Paris: PUF.

Gaudreault, André & Marion, Philippe (2000) Un média naît toujours deux fois. *S&R*, avril 2000, 21–36.

Groensteen, Thierry (1990) Du 7e au 9e art: l'inventaire des singularités. *CinémAction*, été 1990 (hors-série *Cinéma et bande dessinée*), 16-28.

Kertész Sándor (1991) *Szuperhősök Magyarországon*. Nyíregyháza: Akvarell.

Maksa Gyula (2005) Ödipális önéletrajziság. (Art Spiegelman: A teljes Maus). *Debreceni Disputa,* 3. sz., 50–53.

Maksa Gyula (2006) A „képregény" vagy „rajzolt irodalom" médiuma és a magyar kultúra. *Alföld,* 12. sz., 77–83.

Marion, Philippe (1993) *Traces en cases, Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant.

Marion, Philippe (1997) Narratologie médiatique et médiagénie des récits. *Recherches en Communication*, 7, 61–87.

Marion, Philippe, éd. (2001) *Narratologie médiatique*. Louvain-la-Neuve: DUC.

McCloud, Scott (2002) *L'Art invisible. Comprendre la bande dessinée*. (5. kiad.) h.n.: Vertige Graphic.

Sváb József (1991) *Képregényiskola*. Nyíregyháza: Akvarell.

Peeters, Benoît (1998) *Lire la bande dessinée*. Paris: Flammarion.

Peeters, Benoît (2004) A képregény. Egy sajátos nyelv. *Enigma,* 40. sz., 90–95.

Vanderstichelen, Florence (1999) Des usages pour vous enchanter. In Antoine, Frédéric & Berhin, Michel & Buchel, Bernard & Collard, Yves & de Theux, Paul & Guyot, Jean-Claude & Hanot, Muriel & Vanderstichelen, Florence & Verniers, Patrick (éds) *MédiActeurs. Tout savoir sur la télé*. Bruxelles: Media Animation/Médialogue, 24.

Verhaegen, Philippe (1990) Aspects communicationnels de la transmission des connaissances: le cas de la vulgarisation scientifique. *Recherches Sociologiques*, 1990/3, 323–351.