

VINCZE FERENC

MÉDIUMOK KEVEREDÉSE A DOKUMENTARISTA KÉPREGÉNYBEN

Történelem és egyéni életsorsok ábrázolása

Hanneriina Moisseinen *Kannas* című graphic noveljében



Az archív felvételek különböző módokon épülnek a narrációba, beékelődnek a ceruzával rajzolt történetvezetésbe. Funkciójuk kettős: egyrészt folyamatosan árnyalják és jelölik a történeti kontextust, másrészt jelzik a háború és a menekülés elbeszélése, továbbá a két egyéni életsors narrációja közötti különbséget.

Nemzetközi viszonylatban az utóbbi tíz-tizenöt évben egyre látványosabbá vált a képregényes szcénában a dokumentarista tendencia felerősödése. Természetesen már korábban is felfigyelhettünk olyan alkotásokra, melyek ennek a jelenségnek a térnyerését mutatják, kezdve Art Spiegelman *Maus*-ától egészen Joe Sacco különböző krízis- vagy háborús övezeteket megjelenítő és problematizáló alkotásaiig. Részben a múlt egyes – gyakran elfojtott, kevésbé tematizált és sokszor traumatikus – eseményeit, részben a jelen aktuális társadalmi/társadalompolitikai történéseit megjelenítő dokumentarista alkotások közös jellemzője, hogy bizonyos problémacsoportokat aktualizálni és problematizálni szeretnének, mintegy megindítani vagy felerősíteni a róluk szóló diskurzust. Ahogyan Thomas Koebner a dokumentarista tévéjátékok esetén ezek tágabb műfaji közegét a hírek, híradások, riportok vagy interjúk közegében jelöli ki,¹ úgy lehet hasonló módon a dokumentarista képregény kontextusát is felmutatni. Részben erre a tendenciára és műfaji kontextusra utal Maksa Gyula is, aki 2017-es kötetében úgy fogalmaz, hogy az „utóbbi pár évben érzékelhetően fontosabbakká váltak a társadalmi-politikai kontextusokra reflektáló, az autentifikáló befogadói stratégiára fokozottan építő képregények: a képregényriport és az önéletrajzolás. Mindkettő, de különösen az utóbbi összefügg annak a *graphic novel* műfajnak a sikerével, amely az amerikai egyesült államokbeli képregényben

Will Eisner és Art Spiegelman munkássága nyomán terjedt el.² A képregényes újságírás és az önéletrajzolás jelentik tehát részben azt a műfaji közeget, melyben a képregényes dokumentarizmusnak helyet találhatunk, és mindehhez szorosan kapcsolódnak azok a – pusztán a történelmet ábrázoló gesztuson túllépő, az elbeszélés és történetmesélés megalkotottságára reflektáló – munkák, melyek a narrációt érintő konstrukció reflektáltságával sok esetben szintén kilépnek a fikció teréből.

A dokumentarista képregényes tendencia általános jellemzői közé sorolhatók azok a szerkesztési, kompozíciós gyakorlatok, melyek a megalkotottság tényét előtérbe helyezik, és így egyértelművé teszik az olvasó számára, hogy a múlt, a történelem vagy bármely esemény elbeszélése valamifajta közvetítettségben tud megtörténni. Emellett lényeges műfaji elemként tarthatjuk számon a különböző médiumok keverését, itt elsősorban a fénykép az, melynek jelenléte és funkciója kiemelt jelentőséggel bír. Azonban nemcsak médiumok, hanem sok esetben különböző műfajok keveredéséről is beszélhetünk, ilyenformán a dokumentarista képregények gyakorta olyan hibrid alkotásoknak is tekinthetők, melyek a különböző médiumok/formátumok és nem utolsósorban ezen médiumokon belüli műfajok keveredéseként is azonosíthatók. A közvetítés fentebb említett reflektáltságán kívül lényeges kiemelni még azokat az autentifikáló gyakorlatokat (többek között idézetek, hivatkozások beiktatása, az elbeszélőnek, az adatközlőnek, a rögzítés eszközeinek ábrázolását), melyek visszatérően jelzik az olvasónak a keletkezés körülményeit, az elbeszélés konstruktív voltát, tehát mindezek révén kísérlet történik egy bizonyos fokú objektivizációra. Mindennek egyik kiemelkedő példája Nora Krug *Heimat* [Haza] című graphic novelje,³ mely a mediális hibridizáció mellett a családi és kollektív múlt elbeszélhetőségének dilemmáit is előtérbe állítja. Az Egyesült Államokban élő szerző 2018-ban megjelent kötete autobiografikus, dokumentarista alkotás, melyben az 1977-ben Karlsruheban született Nora Krug családjának a nemzetiszocialista időszakban betöltött szerepével, a német identitással, a kollektív bűnösség elvével kísérlet meg számot vetni. Az *Ein deutsches Familienalbum* [Egy német családi album] alcímet viselő alkotás a graphic novel formátumát használva sajátos, egyedi műfajt hoz létre, vagy másképp fogalmazva, szétfeszíti a képregény határait. A felhasznált fényképek, naplóbejegyzések, dokumentumok (igazolványok, iskolai dolgozatok stb.) megjelenítése, a képregényes elbeszélésmód használata, máskor pedig a fényképalbum imitálása, vagy éppen a hajdani emlékkönyveket idéző beragasztások és melléje írt megjegyzések végeredményben besorolhatatlanná teszik a kötet műfaját. Így a kötet nem csupán a múltat, a családtörténet és a német történelem traumatikus eseményeit dokumentálja, egyúttal az ezzel való szembenézés folyamatát és gyakorlatát is rögzíti.

Ez a dokumentarista képregényes tendencia az, mely a kontextusát jelentheti a finn Hanneriina Moisseinen *Kannas* című grafikus regényének.⁴ A graphic novel formátumát használó képregény a finn történelem egy kiemelt eseményének, továbbá a személyes múlt elbeszélhetőségének lehetőségeit viszi színre, s jelen tanulmányban ezen alkotás poétikai és tartalmi rétegeit kísérlem meg felfejteni.

Kannas

■ A *Kannas* című grafikus regény 2016-os megjelentetése előtt a finn Hanneriina Moisseinen (1978, Joensuu, Finnország) immár több képregényes

munkával jelentkezett, melyek már jelezték munkásságát illetően a dokumentarizmus iránti érdeklődést. Első képregénye Markku Nieminennel közös szerzőséggel *Sen synty ja muita Vienan hävyttömiä ja hulvattomia starinoita*⁵ címmel jelent meg, és a szerzőtárs felgyűjtötte Fehér-tenger környéki karjalai mesék, történeteket írásos változata mellett ezek egy részének képregényes adaptációit is tartalmazza. Emellett a kötethez tartozik egy CD-melléklet is, melyen tíz mesét karjalai finn nyelvjárásban olvasnak fel, és így a hangzó anyag kiegészíti az írott és a ceruzával rajzolt tartalmat. Mindez azért is fontos, mivel a szerző második kötete is felmutatja részben az archiválás, rögzítés ezen hangzó változatát, hiszen a *Setit ja partituurit – Häpeällisiä tarinoita*⁶ című képregénygyűjtemény több történetet foglal magában, melyekhez az alkotó előbb háttérinterjúkat készített. Ezekben az interjúkban különböző személyek meséltek az általuk megélt – később gyakran traumatikussá váló – szegényhez kapcsolódó élményeiről, melyeket aztán Moisseinen különböző technikákkal festett vagy rajzolt meg. Harmadik – finnül és angolul megjelenő – képregénye *Isä/Father*⁷ címet viseli, és az apafigura eltűnését, e trauma családon belüli feldolgozhatóságát, ennek folyamatát kísérli meg megragadni. Ez a szintén ceruzával rajzolt képregény az önéletrajziség felől is értelmezhető, és e harmadik képregénnyel kiegészülve Moisseinen munkássága jól érzékelhetően kísérletezik egyrészt a képregényes rögzítés és archiválás gyakorlataival, másrészt láthatóvá válik ezen munkák a történelem és a társadalmi kérdések iránti érzékenysége.

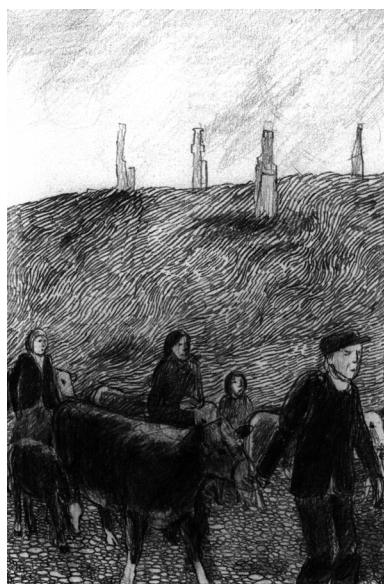
Jelen tanulmány tárgyát képező *Kannas*nak már a címe jelöltté és sejthetővé teszi a fentebb említett, a szerző munkásságát meghatározó tendencia folytatását. A cím finnül azt a karjalai földszorost jelenti, mely a történeti Karélia részeként a Ladoga-tó és a Balti-tenger (Finn-öböl) között húzódik, és hajdan Finnországhoz tartozott, ma Oroszország része. Ezek a történeti tények egyúttal azt is jelentik, mint Barta Géza fogalmaz, hogy a „Karéliáról folytatott diskurzusok mind a mai napig megkerülhetlenné teszik az orosz és a finn nézőpontok, illetve a történelmi, a kulturális és az emlékezetpolitikai szemléletmódok összevetését.”⁸ Mindez azért is fontos a képregény értelmezését illetően, mivel Moisseinen alkotása alapvetően éppen az 1944-es eseményeket, tehát a szovjet hadsereg a területre való benyomulását, továbbá a régió lakosságának evakuálását ábrázolja. Beszédese a Barta említette két nézőpontra az ütköztetése és az, mit is ért az orosz és a finn szempont Karélia alatt: már „a terület részletesebb magyarázat nélküli megnevezésében is eltérő álláspontok rajzolódnak ki: a »Karélia« fogalom Oroszország felől a Karél Köztársaságot (Finnország felől: Kelet- vagy Orosz-Karélia) jelenti, mely változó neveken, de hasonló területi egységként a Szovjetunió részét képezte. Finnországban pedig a két finn karéliei régió (Észak- és Dél-Karélia) mellett a Karjalai-földszoros és a Ladoga-tó környéki, a második világháborúban végleg »elvesztett«, ma Oroszországhoz tartozó területeket értik „Karélia” alatt, megkülönböztetve azt Kelet-Karéliától.”⁹ Amikor tehát Moisseinen képregénye címébe emeli a földszorost, akkor ez a gesztus azonnal jelzi is, hogy alkotása belép a fentebb említett emlékezetpolitikai diskurzusba. Ehhez a diskurzushoz szorosan kapcsolódik az a kulturális vonatkozás is, mely Karéliát, ezen belül pedig a földszorost a nemzeti és kulturális identitás lényeges elemeként kezeli, hiszen amint a már idézett Barta utal rá, a „romantikus Karélia-kép kialakulásához a kiépülő finn iskolarendszerben rendszeresített, Finnországról szóló Topelius-tankönyv is sokat segített: a *Boken om vårt land* („Könyv országunkról”) szerint Karélia (a Finn-öböl és a Ladoga-tó között elterü-

lő terület, az akkor még alig ismert Kelet-Karélia nélkül) olyan hely, ahol a vad természettel és az ősi versekkel lehet találkozni.”¹⁰ Ez a képzet egészül ki a finn nemzeti eposz, a *Kalevala* jelentette népszerűséggel, melyhez az énekeket a *Kalevalát* összeállító Elias Lönnrot¹¹ az 1830-as évek elején részben Karéliában gyűjtötte fel,¹² és ahogy ennek jelentőségére Väinö Kaukonen is utal, a „Kalevala elengedhetetlen feltétele volt a karjalai népköltészet megléte, amelyet évszázadok folyamán magasra fejlesztettek az azt művelő énekmondók.”¹³

A régióhoz, tehát a földszoroshoz kapcsolódó diskurzus rövid felfejtése azért tűnik fontosnak és megkerülhetetlennek, mivel olyan jelentéstartalmak és a nemzeti, regionális identitást meghatározó hagyományrétegek tapadnak hozzá, melyek a képregényben való explicit megidézésük nélkül is előtérbe kerülhetnek finn kulturális közegben, míg ezenkívül nem feltétlenül egyértelműek. Mindemellett – úgy vélem – az sem véletlen, hogy Moisseinen a közösségi és egyéni történetet szembesítő és egymással összekapcsoló alkotása két olyan főszereplőt állít a középpontba, akiknek foglalkozása részben visszavezethető magára a karjalai népnévre,¹⁴ tehát egy tehénpásztor(lány) és egy katona azok, akiknek a felvillantott sorsán keresztül az olvasó nyomon követheti a Karjalai-földszoros területéről menekülő¹⁵ történetét.

Maria Shemeikka, a pásztorlány az utolsó pillanatig kitart tehenei mellett, s mikor már a menekülők előzőnlík a falubeli és környéki utakat (lásd 1. ábra), ő még mindig megkísérli rendben tartani, etetni, legeltetni a rá bízott teheneket. A menekülőkhöz való csatlakozását nehezíti az is, hogy az egyik tehén éppen elleni fog, s az áldatlan állapotok között világra jött borjú minden bizonnyal nem bírná ki az utazást. Maria hétköznapjait bemutató rész mellett – ezzel váltakozva – követhetjük nyomon Auvo Oksala finn közkatona sorsát, akinek katonai egysége egy szovjet tűzérési támadás következtében odavész, csupán őt sikerül kimentenie egy egészségügyi szakasznak bajtársai holtteste alól. A támadás és bajtársainak halála következtében Auvo Oksala olyannyira traumatizálódott, hogy a közeli tábori kórházba való szállítása után egyszerűen nem emlékszik semmire, még saját nevére sem, és az első adandó alkalommal – inkább ösztönösen, mint tudatosan – elmenekül, dezertál.

Mindkét főszereplő bemutatása alapvetően a menekülésre fókuszál, és a képregény egyszerűen ábrázolja így a civil lakosság és a katonák élethelyzetét. A két történetészál Auvo Oksala dezertálása után kapcsolódik részben össze, s ezt a találkozást mindkettőjük sorsában egy-egy ezt előkészítő, szimbolikusan tekinthető jelenet előzi meg. A menekülő, pontosabban a lány faluja környékén tévelygő katona – mintegy kettejük találkozását megelőlegezendő – egy eltévedt és szabadon kószáló tehénnel találkozik, amit egy katonai rohamcsapattal megfejt, hogy éhen ne haljon (lásd 2. ábra). Ezt követően a szabadon kószáló tehenet Maria a saját csordájával együtt hazatereli, s mind-



1. ábra: A teheneikkel menekülő emberek
(Részlet a *Kannas* c. képregényből)

eközben egy elesett katonára bukkan az erdőben, akinek lábbelijét lehúzza. A katona csizmájának lehúzását visszaemlékezésként meséli el a képregény.



2. ábra: Auvo Oksala, a dezertáló katona megfeji az eltévedt tehenet (Részlet a *Kannas* c. képregényből)

Ehhez egyúttal egy nézőpontváltás is kapcsolódik, melynek köszönhetően az olvasó elbizonytalanodhat kissé, vajon az egyik tehené nézőpontját követhetjük-e nyomon, vagy Maria emlékezetében rögzült traumatikus esemény felidézése történik meg a lány által. A képregény narrációs technikája – ami főként Maria és Auvo történetszálait illeti – alapvetően egy hagyományos oldalelrendezést használ, azaz a B5-ös formátumú kötet oldalain ezen történetrészek mesélésekor hat darab panelt láthatunk, három sorban két-két képkockát, s ez az elrendezés kiválóan segíti a cselekményes részek jelenetező elbeszélését. A fentebb említett nézőpontváltást egy ilyen oldal előzi meg, a két utolsó panelen egy elheverő tehenet láthatunk, fejével a szemlélő/olvasó felé tekintve, majd ezt követően az istálló egy ablakát látjuk, a teljes kép sötét, csupán az ablak világít. Lényeges megemlíteni, hogy ezek a panelek egy páratlan, tehát a kötetben jobbra elhelyezkedő oldalon vannak, így a következő oldalon lévő egyetlen nagy kép, mely a tehené egy szemét ábrázolja, csupán a lapozás után pillantható meg – így a képregény kihasználja a médium olvasástechnikájában rejlő – meghökkentést, az olvasás pillanatnyi megakasztását szolgáló – funkciót. Ezt követően ismét 3 x 2 pannellel dolgozó oldalakat láthatunk, azonban a négyzetes képkockák a történetmesélés előrehaladtát jelentő részéi egy a panelen belüli körben kerülnek megjelenítésre – így mintha a tehené válna a csizma lehúzását elmesélő jelenet elbeszélőjévé. Mindez azért kiemelendő, mivel a lánynak – miközben megkísérli lehúzni a halott katona lábáról a csizmát – előbb a kezében marad a férfi lába csizmástól, feltehetőleg az egy bomba- vagy aknatámadás következtében leszádkadt. Az ezt elbeszélő rész aztán ismét egy teljes oldalas képpel zárul, melyen egy tehené hátsó felét látjuk, mögötte a lányt, pontosabban a kezeit, amint feji a tehenet, és a lábait, melyeken felismerjük a katonáról lehúzott csizmát.

E két megelőlegező jelenet után kerül sor este Maria és Auvo találkozására, s míg Auvo a táborigyógyintézetben kihallgatása során semmire sem emlékezett, a saját nevére sem, addig a lány felismeri a szomszédos faluból származó férfit, nevén szólítja. Kettejük találkozása – mint említettem korábban – egyúttal a háborúban részt vevő civil és katonai lakosság sorsának találkoztatása is, s az egyedi emberi sorsokon keresztül a földszoros területén élő egész közösség háborúhoz kapcsolódó tapasztalatát is színre viszi a képregény. Míg Maria apja megérkezése után és az időközben megszülető borjú lelövése után menekülésre kényszerül, addig Auvót mint dezertáló katonát elfogják, haditörvényszék elé állítják, s csak akkor kerülheti el a következményeket, amennyiben önként visszatér a tűzérési támadás után jelentősen megfogyatkozott egységéhez.

■ A két főszereplő sorsának alakulása és a cselekmény 1944-es történeti kontextusa ellenére még aligha tekinthetnénk Hanneriina Moisseinen grafikus regényét dokumentaristának, mindehhez a képregény további részeit és gyakorlatait is az elemzés terébe kell vonnunk. Itt elsősorban a graphic novel mediális hibriditását szükséges felmutatnunk, mivel ez jelentős mértékben alakítja és konstruálja a munka dokumentarista jellegét.

Amennyiben a *Kannas* mediális összetettségéről ejtünk szót, annyiban elsőként a különböző és használt médiumok jelenlétét szükséges rögzítenünk. A fentebb bemutatott két történetiszálát – tehát a tehénpásztorlány és a dezertáló katona történetét – ceruzarajzzal, képregényes formában ábrázolja Moisseinen. Emellett a graphic novelben elejétől kezdve jelen van a fénykép médiuma, számos archív fénykép kerül a ceruzarajzzal elmesélt történetiszálak közé, melyek részben a földszorosról menekülő lakosság útját, körülményeit rögzítik, részben pedig a régiót védő finn hadsereg tevékenységét (a menekülők segítése, az elesett katonák elszállítása, temetése,¹⁶ a visszavonulás pillanatai stb.) dokumentálják. A rajzolt képekből, továbbá szövegből építkező képregény és a fotók mellett a harmadik médium a hang. Ennek megjelenítése kétféleképpen történik. Egyrészt a különböző szereplők énekelnek népdalokat, esetleg a rádióból hangzik el valamilyen tájékoztatás, melyeket részben szöveges formában olvashatunk, vagy szintén egyes szereplők játszanak hangszeren, melyet a rajzolt képregényrész szóbuborékban, kotta formájában mutat meg, másrészt a kötethez készült egy közel 45 perces hangfájl *Kannas Soundtrack*¹⁷ címmel, melyre különböző hanghatások, korabeli rádióadások, énekek kerültek.

Az archív fényképanyag alapvetően a SA-kuva (<http://sa-kuva.fi/>) fényképarchívumból származik, mely a téli háború (1939–1940), a folytatólagos háború (1941–1944) és a lappföldi háború (1944–1945) kapcsán tartalmaz képanyagokat és filmfelvételeket. A graphic novel egyértelműen jelzi a forrásjelölések során (a legutolsó oldalon) az archív felvételek eredetét, továbbá itt jelzi a különböző szöveges vagy audioformában felhasznált dalok, rádiós szövegrészletek származási helyét is.

Mind a fénykép-, mind a hanganyag szerves részét képezik az első pillanattól kezdve a képregénynek. Az archív felvételek különböző módokon épülnek a narrációba, beékelődnek a ceruzával rajzolt történetvezetésbe. Funkciójuk ketts: egyrészt folyamatosan árnyalják és jelölik a történeti kontextust, másrészt jelzik a háború és a menekülés elbeszélése, továbbá a két egyéni életsors narrációja közötti különbséget. Míg az előbbi a „megtörténtet”, a „történelemet” kívánja elmesélni, addig az utóbbi sokkal inkább a fikció felől értelmezhető. A képek elrendezésének módja egyetlen esettől eltekintve nem követi a hagyományos, több panelből álló képregényes oldalszerkesztés gyakorlatát. A nyitóoldalon a képregény legtöbbször használt oldalbeosztásával (3 sor/2 panel) láthatunk hat fényképet, melyek mindegyike éppen búcsút vevő vagy úton lévő embereket ábrázol. Ez az oldal – fényképek felhasználásával – jelzi a képregényes elbeszélés módját, azonban ezt követően a fotók többé nem kerülnek ilyen jellegű elrendezésbe, innentől kezdve vagy teljes oldalon, vagy oldalpáron szerepelnek. Ennek a gyakorlatnak a képregény befogadása során hangsúlyossá válik a funkciója, hiszen minduntalan megállítja, megakasztja az olvasást, s egyúttal visszatérően figyelmeztet a történelmi tényyszerűsége. Ezzel egyidejűleg ezek az archív képek

a hitelesítés funkcióját is ellátják, hiszen éppen ezeknek köszönhetően dokumentálódik a földszorosról, Karéliából menekülő emberek közösségi története.

Az archív felvételek elrendezésének, tehát a rajzolt képregény és a felhasznált képanyag kompozíciójának adódik egy másik olvasata is. Minthogy a rajzolt és fényképzett anyag mennyisége a kötet egészét tekintve arányos, a fényképek megtekintésének és a képregény olvasásának módja egymást alakítja. Ha az utóbbi felől tekintjük, akkor a képeket (legyenek azok egy teljes oldalon vagy oldalpáron megmutatva) mint önálló paneleket értelmezhetjük a képregény olvasásának logikája alapján, ha azonban a fényképek befogadása – és ilyen jellegű közlése – felől tekintünk minderre, akkor sokkal inkább egyfajta (fénykép)album-poétika s annak logikája érvényesül. Az előbbi esetén a fényképek beépülnek a két életsors elbeszélésének linearitásába, mintegy a cselekmény részeként, háttereként, kontextusaként válnak értelmezhetővé. Az utóbbi esetén a fényképalbum nézésének logikája érvényesül, pillanatképeket láthatunk, melyek élethelyzeteket, az emberek arcán tükröződő érzelmeket közvetítenek, körülményeket tárnak elénk (lásd. 3. ábra), s a háborús helyzetben történő menekülés jelenti az egyetlen olyan szempontrendszer, mely ezeket a pillanatképeket összekapcsolja.



3. ábra: Teljes oldalon közölt archív felvétel a vagonokban menekülő lakosságról (Részlet a *Kannas* c. képregényből)

Nagy Anna *Dupla expó* című kötetében a kortárs irodalom és a fotográfia viszonyát vizsgálva állapítja meg Márton László *Árnyas fűtca* című regénye kapcsán, hogy a szövegben „lappangó fényképalbum ilyen értelemben nem a benne helyet kapó arcok és a hozzájuk tartozó történések panoptikuma lesz, hanem egymásra néző, egymásra vetülő tekintetek folyamatos elmozdulásban lévő játéka”.¹⁸ A graphic novelben nem is annyira lappangó, hanem sok esetben elég expliciten jelen lévő fényképalbum-logika egyúttal azt is jelenti, hogy a „valóság és a képzelet, a történelmi tapasztalat és az emlékezet, a személyes és a közösségi emlékezet közötti határok átjárása”¹⁹ történik meg a médiumok váltásának köszönhetően, továbbá ez a váltás, mely egyértelműen mutat rá a narrátor konstrukciós eljárására, „újra és újra megakadályozza, hogy az elbeszél világ bármelyik eleme is túl hosszú ideig egyedül érvényesnek látszódjék.”²⁰ Ennyiben e két ol-

vasási mód és a két poétikai gyakorlat keverése a kötet egészét tekintve azt is állítja, hogy egyrészt egy történelmi esemény dokumentálása nem lehetséges az egyéni és személyes életsorsok felmutatása nélkül, másrészt pedig egyértelműen felmutatja ennek közvetített és – ha máshol nem, hát az elrendezésben, konstrukcióban megjelenő – fikciós jellegét is.

Elsősorban a képanyag révén történő dokumentálást, hitelesítést részben kiegészíti a már említett hangzó anyagnak jelenléte is. Azért csak részben, mert a hangfájl olyan részleteket is tartalmaz, melyen egy-egy népdal zenével kísért énekét vagy főként a képregény első oldalain bemutatott háborús helyzet illusz-

rálásaként fegyverropogást, máskor a csorda terelése közbeni tehénbögést hallhatunk. A népdalok közölt szövege és hangzóanyaga a karéliai folklór megjelenítését is szolgálja, így ezek a részletek a karéliai kulturális közeg árnyalásában is hangsúlyosan szerepet vállalnak. Az emellett szerepeltetett korabeli archív rádiós elhangzó felvételeknek a le is írt, a rajzolt képeken a rádióból megszólaló részletei viszont sokkal inkább az archív képanyag dokumentáló és hitelesítő gyakorlatában vesznek részt, hiszen ezeken a részleteken a rádiós riportkészítő és/vagy bemondó a lakosság evakuálásának körülményeit, éppen aktuális eseményeit narrálja. Így a hang médiuma – a meghallgatható hangfájlnak köszönhetően – egyszerre vesz részt a graphic novel hangulatának létrehozásában és egyúttal a történelmi események, a kontextus árnyalt bemutatásában, dokumentálásában és hitelesítésében.

A dokumentarista képregény multimediális jellege

■ Maria és Auvo történetét így a kép- és hangzóanyag kontextualizálja és árnyalja, s a fotográfia és a hang bevonásával a képregény dokumentarista alkotássá válik. Az alapvetően a képregény médiuma jelentette elbeszélői keretet a további médiumok bevonása részben szétfeszíti, s itt elsősorban a képanyag közlésmódjára lehet gondolni. A képek beékelése, beillesztése nem csupán a dokumentarizmus gyakorlata felől értelmezhető, hiszen a kötet harmadik harmadában előfordul, hogy több oldalon keresztül is egymás után olyan fényképeket láthatunk, melyek különböző élethelyzeteket, gyerekeket tartó asszonyokat, vagy éppen egy vagonba teheneket felkényszerítő férfiakat láthatunk. Ezen részeknél egyszerre olvasható a kötet képregényként, ha követjük az állóképek narratív sorozatának logikáját, és olvasható fényképalbumként is, melynek lapozgatása során komplexebb képet kaphatunk a földszorosról menekülők életéről. Ennyiben a dokumentarista gyakorlat, amint a korábban említett Nora Krug képregényének elbeszélői és különféle médiumokat keverő praxisa, végeredményben szétfeszíti a kötet kapcsán használt képregény mediális és műfaji definícióját, s a multimediális jelleg folyamatos határátlépésre kényszerítő jelenléte újbóli meghatározásokra készítheti a kötet befogadját.

Ez a meghatározhatatlanság és műfaji elbizonytalanítás egészül ki a kötet végén egy további, az olvasót mindenképpen megdöbbenítő jelenettel. A vagonokba felszálló menekülők után üresen maradó pályaudvar képe és a menekülést, a Finnországba való áttelepülés folyamatát narráló rádióbemondó hangja után a következő képen immár 2017-ben a helsinki pályaudvart látjuk, majd a várost és lakóépületeket. Az egyik lakásban egy idős asszonyt pillanthatunk meg, aki keresztlámpa a szobán, és egy polc melletti, falra akasztott képet néz. A képen egy tehéncsorda megy éppen hazafelé, s az asszony a képet megfogva és elmozdítva, a kép mögötti falhoz beszélve, a teheneket kezdi hívni fejéshez. Az idős asszonyban Mariát ismerhetjük fel, aki immár Helsinkiben él, s feltételezhetjük, emlékezetzavarban szenved. Ugyanakkor a mozdulat, ahogy a teheneket ábrázoló kép mögé néz, az egész kötetre érvényes gesztussá válik. A fényképek és a hanganyagok segítették a történet dokumentarista elbeszélését, és a képek, a dokuanyag mögé való tekintés során – a rajzolt képregény, tehát a fikciós szál elbeszélése révén – kerülhettünk olvasóként igazán közel a karjalai földszorosról elmenekült finn lakosság történetéhez.

■ JEGYZETEK

1. Thomas Koebner: *Zur Typologie des dokumentarischen Fernsehspiels*. In: Heinz Ludwig Arnold – Stephan Reinhardt (hrsg.): *Dokumentarliteratur*. Edition Text + Kritik, München, 1973. 80.
2. Maksa Gyula: *Képregények kultúraközi áramlatokban*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2017. 17. Ugyan Maksa ebben a kötetben elsősorban műfajként utal a graphic novelre, azonban későbbi kötetében már pontosít: „A graphic novel különböző kulturális és mediális kontextusokban formátumként, műfaj(csoport)ként vagy médiumként jelenik meg. Kissé leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy míg az észak-amerikai comics hagyománya inkább formátumnak és marketinges eszköznek tartja a graphic novel (mint ahogyan például a comic bokkot is), addig Európában többen is hajlamosabbak műfaj(csoport)ként, olykor médiumként kezelni a grafikus regényeket.” Maksa Gyula: *Képregénytudomány*. Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Budapest, 2024. 135. Mindezt azért tartom fontosnak jelezni, mivel jómagam alapvetően képregény médiumának egy kiemelt formátumaként tekintek a *graphic novelre*.
3. Nora Krug: *Heimat. Ein deutsches Familienalbum*. Penguin Verlag, München, 2018.
4. Hanneriina Moisseinen: *Kannas*. Kreegah Bundolo, 2016. Elemzésemben a német fordítást használtam: Hanneriina Moisseinen: *Kannas* (Stefan Moster ford.). Avant-Verlag, Berlin 2023.
5. Hanneriina Moisseinen – Markku Nieminen: *Sen synty ja muita Vienan hävyttömiä ja hulvattomia starinoita*. Arktinen banaani, Helsinki, 2005.
6. Hanneriina Moisseinen: *Setit ja partituurit – Häpeällisiä tarinoita*. Huuda Huuda, Helsinki, 2010.
7. Hanneriina Moisseinen: *Isä/Father*. Huuda Huuda, Helsinki, 2013.
8. Barta Géza: *Köztes-Európa és a posztszovjet tér kontaktzónájában: karéliei terek és térképzetek*. In: Kőszegi Margit et al. (szerk.): *Etnikai földrajzi kutatások a posztszovjet térségben*. Eötvös Loránd Tudományegyetem, Természettudományi Kar, Budapest, 2018. 135.
9. Uo.
10. Uo. 140.
11. Itt érdemes röviden megemlíteni, hogy a finn képregényes szcénában a *Kalevala* képregényes feldolgozásai mellett Ville Ranta (1978) képregényrajzoló munkájaként 2008-ban jelent meg egy életrajzi graphic novel, mely Elias Lönnrot életét és munkásságát mutatja be, s Ranta *Kajaani* című képregénye nem a mitizálásra, a legendaképzésre helyezi a hangsúlyt, sokkal inkább az esendő embert állítja a középpontba. Vö. Ville Ranta: *Kajaani*. Asema, Oulu, 2008.
12. Barta: i. m. 140.
13. Väinö Kaukkonen: *A Kalevala és alapjai*. A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei 1954/1–4. 32–33.
14. Vö. „A karjalai nép és nyelv megnevezése kapcsolatban áll a mai finn és karj. *karja* 'marha, nyáj, csorda' szóval (vö. *karjalainen*, *karjakko* 'pásztor'). Ez vagy egy germán (**charja*) vagy egy balti (vö. ópor. **karja*) eredetű szóra megy vissza, ennek valószínűleg 'embercsoport, katonacsoport' jelentése vonódhatott át népnévvé“. Maticsák Sándor, *Karjalai*, chrome-extension://efaidn bmnnnibpcjpcglclefindmkaj/https://finnugor.arts.unideb.hu/tavoktatás2020/maticsak_sandor/balti_finn_nyelveszet/01_karjalaiak.pdf (2026. 01. 15.)
15. Vö. „Finnország az ún. téli háborúban (1939–1940) nagy áldozatok árán megőrizte függetlenségét, de területi engedményekre kényszerült (Karjalai-földszoros, a Ladogató nyugati partvidéke stb.). Az átengedett területekről a lakosság teljes egészében Finnországba menekült. Ennek a több mint 400 ezer embernek a befogadása és letelepítése óriási feladatot jelentett a befogadók számára. Az ún. folytatólagos háborúban 1941–1944 között Finnország ugyan visszaszerezte az elveszített területeket, sőt Kelet-Karjala jó részét is elfoglalta, de a háború végén erről le kellett mondania.” Bereczki András: *Ütközőzónában. Párhuzamok és különbségek a balti finn népek történelmében*. Kisebbségkutatás 2001/1. 99.
16. Itt érdemes felhívni arra a figyelmet, hogy a tábori kórházban zajló jeleneteket az archív fényképek sokasága dokumentálja, és a ceruzarajzzal készített képregényes részek sokszor szinte másolják ezeket a fényképeket. Itt érzékelhető a leginkább, hogy az archivált anyag miként hat a rajzolt részekre.
17. A hangfájl az alábbi linken érhető el: <https://soundcloud.com/kannas-soundtrack>.
18. Nagy Anna: *Dupla expó. Fotógráfia a kortárs magyar irodalomban*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2021. 259.
19. Uo. 257.
20. Uo.