

DOMSA ZSÓFIA

Norwegian University of Science and Technology – NTNU

Fényképek és rajzok figyelemterelő szerepe egy norvég önéletrajzi képregényben

Absztrakt

A képregényekben szereplő fényképek évtizedek óta a képregénykutatás homlokterében állnak. A fényképek rajzolt közeghez képest eltérő medialitása és a valósággal való szorosabb viszonya kihat arra, ahogy a fotókat magukba foglaló képregények egészét értelmezzük. Tanulmányomban azt vizsgálom, ahogy a norvég Steffen Kverneland *En frivillig død* [Önkéntes halál, 2018] önéletrajzi képregényében megjelenő családi fényképek a grafikus narratíva eszközeként az ábrázolt helyzetek mentális beágyazottsági szintjeinek növelését eredményezik. Kverneland memoárjának központjában az öngyilkosságot elkövető apa portréja áll. A képregény a családi fotóalbum keretét használja, amelyben a képek átjárást biztosítanak a diegetikus és extradiegetikus világ, a jelenbeli narráló én és a múltat megtapasztaló én gondolatvilága, a történetmesélés személyes és közösségi szintje között. A fényképek a valóság egy szeletét rögzítik, ám az elbeszélés hitelességét igazán azzal bizonyítják, hogy árajzolt változataikkal együtt az emberi emlékezet képlékenységet ábrázoló mű dinamikus elemeivé válnak. A fénykép-rajz transzformáció miatt kialakuló szalienca három példáján keresztül mutatom be, hogy a szöveges elemek, fényképek és rajzolt változataik hogyan terelik az olvasó figyelmét a képek elsődleges funkciójáról az öngyilkosság gondolati háttérének és a hozzátartozók gyász munkájának szociokognitív összetettségére. Tanulmányom távolabbi célja, hogy hozzájáruljon a magyar képregénykutatáshoz azáltal, hogy felhívja a figyelmet erre a kiemelkedő norvég grafikus regényre, amely az északi országok gazdag képregényirodalmát kiválóan reprezentálja.

Kulcsszavak: grafikus regény, önéletrajzi képregény, szociokognitív komplexitás, figyelemterelés, fénykép

A képregény olyan „elbeszélő vizuális médium, állóképek (rajzok, festmények, digitális képek, fotók) narratív sorozata, ahol a képek általában – de nem szükségszerűen – szöveget is tartalmaznak” (Dunai 2013b, 109). Az eredetileg tömegkulturális

termékek tekintett médium idővel innovatív elbeszélői formának bizonyult, így az elmúlt évtizedekben egyre nagyobb tudományos figyelmet kapott a nemzetközi (Chute 2008; El Refaie 2012) és a hazai irodalomkutatásban is (Maksa 2019). A képregények rendkívül széles skáláján kiemelkednek azok a művek, amelyek a képregény alkotójának személyes élményeit dolgozzák fel. A képregény sajátos formanyelve különösen alkalmasnak mutatkozik arra, hogy olyan tabusított vagy traumatikus élményeket tárjon fel, amelyek nemcsak a képregényalkotó életére hatnak ki, hanem egy nagyobb közösség számára is jelentőséggel bírnak. Az általában önálló kötetben vagy kötetekben, album formájában kiadott grafikus memoárok, Gillian Whitlock kifejezésével *autographics* művek (2006, 966), különböznek az irodalmi énelbeszélésektől és az illusztrált szerzői portrékötetektől (Watson 2011, 124). A befogadóban ugyanis a képregényalkotó sajátos grafikai stílusa, a *graphiation* (Marion 1993, 151–160) alapján alakul ki összetett benyomás a szerzőről. A legfontosabb magyar kiadásban is megjelent önéletrajzi művek közül Art Spiegelman *Maus* (2023) című képregénye a Holocaust transzgenerációs traumáját dolgozza fel, Marjane Satrapi *Persepolis* (2019) című többkötetes művében pedig az iráni diktatúra tárul fel előttünk az író személyes beszámolójának tükrében. A nemzetközi képregénykutatásban Alison Bechdel *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006) című, a homofília és identitáskeresés tabuját feltáró grafikus regénye kapott kiemelt figyelmet. A sort még számos olyan műcímmel lehetne folytatni, amelyek esetében a kritikai elismeréshez és a tudományos érdeklődéshez a könyvek tematikája és művészi kivitelezésének egyedisége egyaránt hozzájárul.

A napjaink autobiografikus regényei kapcsán sokszor emlegetett önéletrajzi paktum (Lejeune 2005) az önéletrajzi képregények esetén is érvényesül. Ennek értelmében a befogadás során abból indulunk ki, hogy a történet főszereplője ugyanaz a személy, mint a szerző és az elbeszélő. Ezt a beállítódást erősíti az empátia is, amit az önéletrajzi művek olvasásakor az olvasó a szerző által megélt valóságos események miatt érez (Keen 2016). Egyfelől feltételezzük, hogy a képregény lapjain igaz történettel találkozunk, másfelől az album kézzel rajzolt oldalait megfigyelve az a benyomásunk, hogy a valóság egy szubjektív módon átszerkesztett és a képregény készítőjének szemszögéből, a keze által interpretált változata tárul fel előttünk (Gardner 2011; El Refaie 2012, 11–48). Ennek a szubjektivitást sugalló képi világnak is lehetnek azonban olyan elemei, amelyek az elbeszélő történetet közvetlenebbül rögzítik a valósághoz, mint a rajzok. Különösen az önéletrajzi képregények lapjain megjelenő családi fényképek játszhatnak ilyen, a realitáshoz kötődő szerepet. A fényképek ablakot nyitnak a képregény rajzolt világán kívüli világra (Olsza 2019), ugyanakkor éppen ezeknek a fényképeknek rajzolt változatai hívhatják fel a figyelmet a valóságos élmények és a valóságos élmények elbeszélése közti különbségre (Pedri 2012, 252). A fényképek képregénybeli használata számtalan formában történhet (Demus 2022). Tanulmányomban azt vizsgálom,

ahogy a norvég Steffen Kverneland *En frivillig død* [Önkéntes halál, 2018] önéletrajzi képregényében megjelenő családi fényképek a grafikus narratíva eszközeként az ábrázolt helyzetek mentális beágyazottsági szintjeinek növelését eredményezik. A mentális beágyazódás itt arra vonatkozik, hogy miként teszi lehetővé az irodalmi mű az elbeszélő gondolataira, érzelmeire és szándékaira való ráhangolódást. Kverneland memoárjának központjában az öngyilkosságot elkövető apa portréja áll. A képregény a családi fotóalbum keretét használja, amelyben a képek átjárást biztosítanak a diegetikus és extradiegetikus világ, a jelenbeli narráló én és a múltat megtapasztaló én gondolatvilága, a történetmesélés személyes és közösségi szintje között. A fényképek a valóság egy szeletét rögzítik, ám az elbeszélés hitelességét igazán azzal bizonyítják, hogy átrajzolt változataikkal együtt az emberi emlékezet képlékenységet ábrázoló mű dinamikus elemeivé válnak. A fénykép-rajz transzformáció miatt kialakuló szaliencia három példáján keresztül mutatom be, hogy a szöveges elemek, fényképek és rajzolt változataik hogyan terelik az olvasó figyelmét a képek elsődleges funkciójáról az öngyilkosság gondolati háttérének és a hozzátartozók gyász munkájának szociokognitív komplexitására.

1. Önéletrajzi képregények és a fényképek használata

Az önéletrajzi képregényt a képregénykutatás ma már a médium kulcsfontosságú ágának tekinti (Kukkonen 2013, 55). A kiemelt figyelem oka a kortárs szépirodalom önfeltáruló, az autofikciót és az autobiográfiát vegyítő általános trendje, valamint a felvetett személyes témák társadalmi fontossága. Az önéletrajzi képregény mint irodalomtípus a képregényes narratív eszközök használatával különösen képes arra, hogy megragadja az egyén komplexitását, közvetítse az elbeszélte élmények szubjektív jellegét, egyediségét és hitelességét, mindeközben a saját megszerkesztettségét, a történetmesélés módját is tükrözze az olvasó számára (Dunai 2013b). Az önéletrajzi képregények ennek az önreflexív narratív jellegnek köszönhetően az irodalomkutatás és az irodalomoktatás számára is inspiráló területet jelentenek.

Az önéletrajzi képregények recepciótörténete valóságos sikertörténet. A médium a 60-as évek végén az Egyesült Államokban a népszerű, mégis réteggözönségnek szóló humoros vagy szuperhősökről szóló képregények ellenkultúrájaként indult, a kétezres években viszont már kiemelt presztízzsel rendelkezett az angol nyelvű könyvpiacra (Kukkonen 2013, 56–57). Az önéletrajzi regények *graphic novel*, azaz grafikus képregény megnevezése jelzi, hogy egyedi alkotásként, önálló kötetként kerülnek terjesztésre. Jellemzően tabukat feszegető módon személyes vagy társadalmi témákat dolgoznak fel (Whitlock 2006, 966; Chute 2008, 459), politikai és etikai kérdésekre reflektálnak, ezáltal szélesebb közönséghez szólnak. Az angolszász, belga, frankofon terület mellett a skandináv országokban is önálló művészeti ággként tekintenek a képregényekre. Magyarországon annak ellenére, hogy a médium nincs

jelentősen reprezentálva a könyvpiacra, a képregénykutatás követi a nemzetközi kutatási trendeket, így az önéletrajzi képregényekről is több mélyreható tanulmány született magyar nyelven (Dunai 2013a, 2013b; Maksa 2005). A magyar nyelvű, illetve Magyarországhoz kapcsolódó önéletrajzi képregények Szép Eszter kutatásának köszönhetően kaptak kiemelt tudományos figyelmet (2016, 2017).

Mind a nemzetközi, mind a hazai tudományos munkák kérdésfelvetései alapján látszik, hogy a képregénykutatás egyik legfontosabb témája a multimodalitás vizsgálata. Ebben a tekintetben a képregényekben szereplő fényképek elemzése kiemelt helyen szerepel (Cook 2008; Pedri 2015; Demus 2019 és 2022). Bár már az 1880-as évektől, a fényképezés kezdeteitől megfigyelhető a fényképek megjelenése a képregényekben, igazán a 2000-es évek után született grafikus regényekben szembeötlő az a változatosság és kísérletező kedv, ahogy a képregények rajzolóit megihlették a fényképek használatában rejlő lehetőségek (Pedri 2015, 2). A képregényekben a fényképek számos megjelenítésével találkozhatunk, emlékezetből rajzolt fényképmásolatoktól, fotórealista rajzokon át az eredeti fényképeket közlő képregény oldalakig. Ezek a megoldások más-más megértési folyamatot implikálnak.

A tudományos vizsgálódások alaptétele általában, hogy a fényképek nem elsősorban dokumentarista vagy referenciális céllal kerülnek a képregények közegébe, tehát nem a történet hitelességét hivatottak igazolni, hanem „egyfajta hidat képeznek” (Cook 2012, 137)¹ a képregények fikciós világa és a minket körülvevő valóság között. A fényképeknek így nem referenciális szerepük, hanem „a narratívát alakító funkciójuk fontos, amely elmosza a határt a dokumentarizmus és az esztétikum között” (Pedri 2015, 8).² Tanulmányomban, csatlakozva a fenti állításokhoz, abból a többek között Julia Watson által képviselt szemléletből indulok ki, amely a befogadói empátiára alapozva fenntartja a fényképek vizuális bizonyítékként való értelmezését, ám azokat az emlékezet, képzelet és reflexió által megmunkált önéletrajzi elbeszélés produktív elemének tekinti (2008, 51). Ezt az összefüggést a Lisa Zunshine által definiált szociokognitív komplexitás fogalmával közelítem meg, amely „egy másik mentális állapotba ágyazott mentális ábrázolást” jelent (2011, 119).³ Zunshine a mentális beágyazódás különböző szintjeit az alábbi példával magyarázza:

“I am sad” is less sociocognitively complex than “He knew she was sad,” which in turn is less complex than “Surprisingly, he knew that she was sad,” because “surprisingly” implies someone else’s mind – perhaps the

1. “a sort of bridge principle” (saját ford.)

2. “a narrative, story-based (and not a referential, reality-based) function that blurs boundaries separating the documentary and the aesthetic” (saját ford.)

3. “a mental state of one character who is aware of the mental state of another character” (saját ford.)

narrator's? – contemplating a mental state of one character who is aware of the mental state of another character. (2011, 119)

Zunshine a kognitív pszichológiai kutatásokra hivatkozva állítja, hogy azért olvassunk szépirodalmi műveket és memoárokat, mert általában igaz, hogy „mohón” érdekelnek bennünket az emberek gondolatai és érzései, a megfigyelhető viselkedésük mögötti megfigyelhetetlen mentális állapotok (2011). Elmeolvasási kíváncsiságunkat a grafikus regények azzal képesek kielégíteni, hogy a szociokognitív komplexitást vizuális és verbális eszközök kombinációjával növelik (Zunshine 2011, 133). Érvelésem szerint a Steffen Kverneland képregényében megjelenő fényképek az olvasói figyelem irányítása révén a mélyebb beágyazódás ábrázolását teszik lehetővé.

2. A fényképek szalienciája az önéletrajzi képregényekben

A képregények multimodalitásának vizsgálatánál az egyik alapvető kérdés, hogy mi befolyásolja a képregény elemeinek szembetűnőségét, mi irányítja az olvasók figyelmét. Kézenfekvő a válasz, hogy a képregényben szereplő elemek szalienciája nagy mértékben a képi megjelenés formai jellemzőitől, az elemek előtérbe vagy háttérbe helyezésétől, méretüktől, színüktől és tónusuktól, a perspektívától, az átfedésektől és az ismétlődésektől függ (Kress és Van Leeuwen 2006, 212–214). Teresa Bridgeman ugyanakkor a formai elemek együttesének értelemképző működésére is felhívja a figyelmet, és amellett érvel, hogy bizonyos formák ismétlése, illetve azok transzformációja a képregények olyan figyelemirányító eszközei, amelyek a befogadó számára követhetővé teszik a történetet és egyértelműen kijelölik, hogy kinek a tapasztalatait és érzéseit közvetíti az elbeszélés (2004, 5–6). Ez összhangban áll a posztklasszikus narratológia alapvető állításával arról, hogy az elbeszélte történetet a közvetített emberi érzelmek alapján igyekszünk megérteni (Fludernik 1996, 26). Erre vonatkozik továbbá a kognitív poétika elmélete is, amely szerint a fikciós művek befogadása során akaratlanul is intenzívebben éljük meg az érzelmeket és érzeteket (Keen 2006). Mindkét szemlélettel összeegyeztethető Murray Smith megfigyelése, aki úgy érvel, hogy a képregények olvasásakor a befogadó ráhangolódik a történet szereplőinek világára (Smith 1995, 83). A ráhangolódás (*alignment*) során kialakul a befogadóban egy ismeret arról, hogy a szereplők hogyan cselekszenek, mit éreznek és mit gondolnak. Az *alignment* hasonló ugyan a prózai szövegek fókuszálásához, mégsem teljesen azonos vele (Mikkonen 2017, 103). A vizuális közeg miatt a ráhangolódás térben és mentálisan egyaránt megtörténik, mivel a képregényolvasó egyfelől követi a főszereplők térbeli mozgását, másrészt az ő szemükön keresztül képes látni a világot, és a főszereplő számára lényeges elemekre irányítani a figyelmét. Az önéletrajzi képregényekben szereplő fényképek a közegtől eltérő

modalitásuk miatt formailag szaliensek, ugyanakkor a szociokognitív komplexitást fokozzák, így az elbeszélő tudatára és érzelmeire való ráhangolódást, a befogadó elmeolvasó szemtanúként való bevonását erősítik.

A fényképek vizsgálatáról szóló szakirodalom gyakran támaszkodik Roland Barthes fotográfiáról írt esszéire. Azt a jelenséget, ahogy egy fénykép érzéki hatást vált ki a szemlélőből, Barthes *Világoskamra* című művében a *punctum* kifejezéssel határozza meg és a fénykép értelmező tanulmányozását, a *studiumot* megbolygató, véletlenszerű „szűrő” elemként írja le (Barthes 1985, 34). Barthes *punctum* fogalma intuitív és véletlenszerű jellegéből adódóan nem alkalmas arra, hogy egy fénykép által keltett benyomás tudományos definícióját adja, mégis érzékelteti a befogadó önkéntelen érzelmi bevonódását, a fényképek által keltett elmeolvasói kíváncsiságot.

A tanulmányom tárgyát képező memoárban döntően régi családi képek szerepelnek, így az elbeszélő tudatára történő ráhangolódás, a befogadó szemtanúként való bevonása a család privát szférájába való bebocsátást jelent. Marianne Hirsch szerint a családi képek „a visszahozhatatlan múlt materiális lenyomatai, erejük és fontos kulturális szerepük a családi élet alapvető rítusaiba való beágyazottságukból ered” (1997, 5).⁴ A fényképalbumok eredetileg egy család emlékeit hivatottak megőrizni, utóéletüket az albumról szóló dialógus jellemzi, amely a képeket a privát szférából a közösségbe emeli, és nem egyszerű magyarázatként vagy szupplementumként működik, hanem az albumot szervező elv fotográfiai és textuális feltárása (Langford 2001). Kverneland képregénye a családi fényképalbumáról szóló párbeszédbe vonja be az olvasót, és mélyen személyes kapcsolatokat tár fel. Az albumban szereplő fényképek elrendezését, átrajzolását is ennek a diszkurzusnak rendeli alá.

Az alábbiakban bemutatott példák a családi, amatőr fényképek és az átrajzolt változatok közti összefüggésre épülnek. Mindegyik esetben érvényesül a Teresa Bridgeman által transzformációnak nevezett elv, amely során a képregény egy eleme valamilyen változtatással megismétlődik (2004, 4). Bridgeman Peter Stockwell előtér-háttér elméletéből (2002, 18–19) kiindulva érvel amellelt, hogy a transzformáció következtében a változtatással ismételt elem magára irányítja a befogadó figyelmét. A bemutatott fénykép-rajz képcsoportok is az azonos vagy hasonló jegyek miatt válnak szalienssé. A transzformáció következtében a fényképek referencialitása viszonylagos lesz, és hitelesítő erejük a képregény narratívájának, az elbeszélő elmeolvasói tevékenységének rendelődik alá. A befogadó a képregényben megjelenő fényképeket nem csak megfigyeli (*studium*), hanem az érzéki hatást kiváltó (*punctum*) elemükre koncentrál és ezt a képregény narratívája szerint a képeket szemlélő elbeszélő tudatára hangolódva, a képek által kifejezett szociokognitív

4. “Photographs as the only material traces of an irrecoverable past, derive their power and their important cultural role from their embeddedness in the fundamental rites of family life.” (saját ford.)

komplexitás mélységeként értelmezi. A három példában a fényképek és a rajzok összjátéka az öngyilkosság által előidézett gyász, a hozzátartozó mentális állapotának beágyazottsági szintjeit érzékelteti. Az első képcsoport az elhunyt személlyel kapcsolatos ambivalenciát, a második az apa-fiú kapcsolat rétegeit, a harmadik a képregény egészét szervező elv, az emlékezet és képzelet összemosódását példázza. Mindhárom kompozíció úgy irányítja a befogadó figyelmét, hogy a fénykép eredeti hitelesítő jellege háttérbe szorul, helyette az emlékezet, képzelet és reflexió elve válik értelemalkotó magyarázattá.

3. Egy képregény az öngyilkosságról

Steffen Kverneland Norvégia egyik legkiválóbb képregényalkotója. Az 1990-es években vált ismertté „amputált klasszikusok” című irodalmi illusztrációs sorozatával, majd norvég művészportréival. A nemzetközi áttörést a *Munch* (2013) című biográfia hozta el számára. A 2000-es évektől a klasszikus átdolgozások mellett az önéletrajzi elbeszélések is egyre jelentősebb részét teszik ki Kverneland életművének. Önéletrajzi albumait sajátos stilisztikai sokféleség jellemzi, bennük a szerző a rajzművészet minden eszközét felhasználja a fekete-fehér skiccektől, a találóan gunyoros karikatúrákon és a részletgazdag, rémálomszerű expresszionista képeken át a pasztellszínekkel árnyalt, harmóniát sugárzó akvarellekig. Miközben a rajz és a szövegek segítségével a saját emberi és művészi identitását próbálja megérteni, könnyedén megidézi és az olvasó számára tömören be is mutatja a modern művészet izmusait. Önéletrajzi képregényei tele vannak öniróniával, humorral és érzékenységgel, így a befogadót az albumok virtuóz művészi kivitelezésén túl az elbeszélte történet őszintesége is magával ragadja.

Az *En frivillig død* [Önkéntes halál, 2018] Kverneland öngyilkosságban elhunyt apjának állít emléket. Az album 112 számozatlan oldalon, időben előre és hátra lépve, családi fényképek sorát megidézve és rajzban kommentálva alakít ki egy hitelesnek és árnyaltnak tűnő benyomást a szerző apjáról. A cím utalás arra a döntésre, hogy az apa – felesége és két fia iránti körültekintésből – éveken át halogatta, hogy véget vessen életének. Azért, hogy minél kisebb traumát okozzon családjának, kívárta, hogy mind Steffen, mind bátyja nagykorú legyen. Szintén rájuk való tekintettel választotta az öngyilkosság módját és helyét úgy, hogy ne a hozzátartozói találják meg; a munkahelyén parkolta le autóját és vezette a kipufogógázt az utasterbe. Az *En frivillig død* több mint harmincöt év távlatából tekint vissza nemcsak erre az eseményre, hanem a család életére, az apa tehetségére, humorára, ellentmondásos vonásaira és arra, ahogyan az apai örökség mind emberileg, mind művészilag meghatározóvá vált a képregényalkotó Steffen Kverneland számára.

Az *En frivillig død* elbeszélésének befogadásában mérvadó a gyász és a gyászfeldolgozás mint mentális és érzelmi keret. Még azok is, akik nem érintettek hasonló

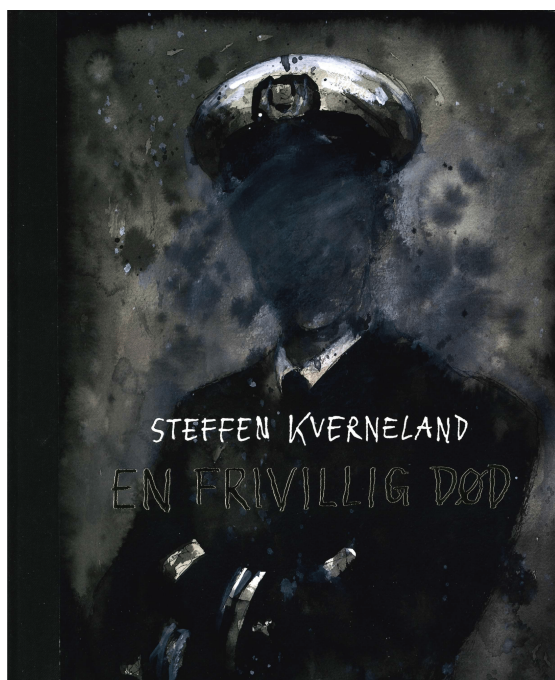
tragédiában, tisztában lehetnek vele, hogy az öngyilkosság okozta veszteség a hozzátartozók számára nehezebb gyászfolyamatot eredményez. Hiába marad hátra búcsúlevél vagy ismert a szuicid hajlam diagnózisa, a teljes magyarázat mégsem tárul fel, és nem is mentesíti a hátramaradottakat az ilyenkor gyakori önvád alól. Az *En frivillig død* elbeszélése is a traumatikus gyászfeldolgozás sémáját aktiválja a befogadóban, a figyelem középpontjába helyezve az apa sokszínű, ám ambivalens személyiségét és a határidőhöz kötött öngyilkosság tervét. Ennek a koncentrált figyelemnek köszönhetően a háttérben marad az az információ, hogy időközben a szerző anyja és bátyja is meghalt, így a közvetlen hozzátartozók közül már nincs, aki megcáfolná vagy módosítaná azt a képregény által felkínált narratívát, amely az apa alakjáról és öngyilkosságának körülményeiről a képregényt olvasva összeáll bennünk. A tanúk nélkül maradt történetben az elbeszélői emlékezet munkája teremti a diegetikus világot. A képregényben szereplő fényképek az emlékezet formáló erejének rendelődnek alá, így az olvasó is a narráló én perspektívájával azonosulva társít tudattartalmakat a fotográfiákhoz.

Kverneland az elbeszélést a családi fotóalbum képei köré szervezi.⁵ Hol egész oldalt betöltő képet látunk egy családi hajókirándulásról, hol a nyaralóból készült látkép fed le egy oldalpárt, hol egy-egy portré vagy családi csoportkép bukkan fel a rajzolt oldalak között. A képek gyakran rajzban megismétlődnek vagy egy másik oldalon megidéződnek és tömör mondatokba fogalmazott megjegyzésekkel egészülnek ki. Az egyes oldalak által felidézett események nem időrendben követik egymást, a kötet ilyen módon azt a benyomást kelti bennünk, mintha nem lineárisan, hanem előre-hátra lapozgatva haladnánk. Ezt az érzetet tovább erősíti, hogy az oldalakon nem szerepelnek évszámok vagy oldalszámok, amelyek megkönnyítenék a könyvben való eligazodást. Az elbeszélő történetnek mégis van íve, amely a gyászfeldolgozást mint az emlékezet munkáját örökíti meg. Ennek a folyamatnak nem az a célja, hogy a gyászoló túltegye magát a veszteségen és elfelejtse az elhunyt személyt, hanem hogy a róla szóló emlékeket élettörténetének részévé tegye, azaz bevonja a múltjáról és jövőjéről szóló narratív gondolkodásba (Goldie 2012, 56-75).

4. A paratextus vizsgálata

A kötet borítóján látható szürkés fekete tónusú akvarellrajz egy sötét egyenruhát és világos sapkát viselő férfi portréját mutatja (1. ábra). A férfi arca azonban elmosódik, mintha szétfolyt volna rajta a festék vagy valaki szándékosan satírozta volna ki. Egy képpel való találkozásakor figyelmünk először általában az emberi arcokra fókuszál (Sinha és mtsai. 2005). A képregény borítóján az elmosódó arc

5. Az elemzésben a „Steffen” névvel a főszereplőre utalok, a „Kverneland” név pedig ez elbeszélőre vonatkozik.



1. ábra. Kverneland 2018. Minden jog fenntartva. A szerző és a No Comprendo Press engedélyével.

látványa az olvasót a művel való első találkozáskor abba az irányba tereli, hogy a központba helyezett portré legfontosabb része, az ábrázolt személy arca marad rejtve. Ez a nyugtalanító elem kiegészül a szintén figyelemfelkeltő címmel, amely keménytáblába mélyesztett, aranszínű betűkkel csillog a borító közepén. A narratív és vizuális elemek – a címben szereplő halál szó, a kép tónusa és az elmosódott arc – együtt a gyász értelmezési keretét hozzák létre. Figyelmünk ugyanakkor arra a kérdésre irányul, hogy milyen beágyazott mentális állapot okozza az ábrázolt személy arcának rejtettségét. Az elhomályosult arc a ködbe vesző emlékek és a gyász fájdalma vagy szándékos rongálás kifejezése is lehet.

Egy portré megidézése, átalakítása és elrejtése mint retorikai és esztétikai gesztus Roland Barthes *Téli kert*-esszéjéből ismert (1985). Ezt az esszét Barthes elhunyt édesanyja egy gyerekkori képének szenteli. A *Világoskamra* című kötetben leírt fényképek közt ez az egyetlen, amelyet Barthes nem tesz közzé. Az ekfrázisnak is tekinthető esszé így a vizualitást tüntetőleg mellőzve, kizárólag a szavak révén tesz kísérletet arra, hogy a szeretett személy lényegét megragadja. Úgy avatja be az olvasót a soha el nem múló gyászba, hogy az édesanya portréját nem leplezi le. Az *En frivillig død* borítója Barthes retorikai gesztusához fogható, a képregény egésze viszont éppen a gyászban való elrejtettséget győzi le azzal, hogy rajzban és fényképeken életre kelti, az apa öngyilkosságát elbeszéléssé formálja.

Amennyiben megmaradunk a mű paratextusának megfigyelésénél, akkor a borí-



2. ábra. Kverneland 2018. Minden jog fenntartva. A szerző és a No Comprendo Press engedélyével.

tón látható festményt összevethetjük a hátoldallal (2. ábra). A könyv borítójának hátsó oldalán ugyanis egy fiatal tengerésztisztet ábrázoló fotográfia látható. A testtartás és az egyenruha fazonja alapján kijelenthetjük, hogy ez a fotográfia a borítón szereplő portré eredeti változata. A sárgás, kissé életlen felvétel minden bizonnyal egy fényképész műtermében készült, mivel alsó sarkában egy angol nyelvű pecsét jelzi, hogy minta, amelyet rendeléskor vissza kell adni. Dátum ugyan nem szerepel rajta, de a portrékép színei, a felirat betűtípusa és a kép technikai kivitelezése arra enged következtetni, hogy a felvétel a múlt század derekán készült. A fényképen szereplő fiatal tiszt arcán széles, barátságos mosoly ül. Nyitott tekintete és a beállított helyzet ellenére is lazának tűnő testtartása magabiztosságot sugároz. Ez a benyomás éppen a borító elején látható festmény által keltett komor asszociációk ellenkezője. A képregény paratextusa ezzel a főleg vizuális elemek révén kialakított ellentéttel mediális, szemantikai és érzelmi ambivalenciát teremt, ugyanakkor az elbeszélés ívét, az elbeszélő mentális állapotának változását is érzékelteti: a memoár

elején még egy homályos, nyugtalanító portré látható, az albumot létrehozó emlékeztetmunka lezárását már egy vidám fénykép jelenti. A manuálisan alkotott rajz helyére egy a gépi technika segítségével létrejött fotográfia kerül. A két ábrázolás közti feszültség ezzel a lezárással nem szűnik meg, az albummal való találkozás ugyanis arra tanít meg bennünket, hogy a fényképek újabb és újabb átalakuláson mennek keresztül, az emlékezet múltat formáló munkája sosem ér véget. A két borítókép által ábrázolt szociokognitív összetettség azt sugallja, hogy az elbeszélő gyászmunkája megkönnyebbüléssel zárul, de ez a két médium közti dichotómiát és az ábrázolt személy körüli ambivalenciát nem oldja fel.

A kötet belső címlapján az olvasó a hátoldali fénykép alapján készült festmény másik változatával találkozhat. Ezen az oldalon a fiatal férfi fényképének hű másolata látszik, amely mind színeiben, mind az arcvonások részleteiben visszaadja az imént tárgyalt fotográfiát. Ez a portré érzékelteti a festmény barátságos és magabiztos benyomását is, így a nyomasztó borítókép ellenpontjaként hat az olvasóra. A festmény realista stílusa alapján akkor is sejthető, hogy egy fénykép másolata, ha nem ismerjük a borító hátoldalán látható eredetét. Ugyan nehéz volna kijelenteni, hogy az olvasó az általam vázolt sorrendben találkozhat a kötet portréképeivel – tehát először a borító elő- és hátoldalát vizsgálja, s csak ezután lapoz a kötetbe – érvelésem szempontjából azonban a borítón szereplő arc nélküli portré és a borító belső oldalán látható, valóság-hű fényképidézet összevetése után is hasonló következtetésre juthatunk. Lisa Zunshine amellet érvel, hogy a grafikus regények borítói utalnak arra, hogy bennük a szociokognitív komplexitás milyen mélységeivel találkozhat az olvasó (2011, 126). Összességében az *En frivillig død* paratextusa, azaz a mű címe, egy régi fotó és annak alakváltozatai alapján az olvasó arra számítva veszi kezébe az albumot, hogy benne egy komplex gyászfolyamat szintjei tárulnak fel a hozzátartozó-elbeszélő mentális állapotának perspektívájából.

5. Az apa-fiú kapcsolat

A fénykép transzformációjának figyelemirányító szerepe és a mentális beágyazottsági szintek ábrázolása a következő példában az elbeszélő én időbeli visszatekintésének verbális kifejezésével bővül ki. A képregény első oldala szimmetrikusan egy alsó és egy felső mezőre válik ketté, mindkét mezőben egy-egy rajzzal (3. ábra). Az alsó képen egy felnőtt férfi portréja látható, ahogy egy fotelben ülve ölében egy párhónapos kisfiút tart. A fekete-fehér háttértől elválik, de nem üt el a sötétruhás középkorú férfi alakja. Sűrű, fekete haja van, szemüveget visel, arcát oldalról látjuk. Feje felett egy halványabb árnyalattal megfestett gondolatfelhőben hasonló testhelyzetben lévő férfi látható ölében egy kisgyerekekkel. A férfi figyelme a gyerekre irányul, arcán mosoly látszik. A gyerek arca azonban elmosódik, hasonlóan a könyvborítón látható portréhoz. Az oldal alsó részét betöltő kép profilból, a

felső félig szemből mutatja a két alakot. Az oldalon nem szerepel szövegdox, a szíkontrasztok és a gondolatfelhő mint klasszikus képregénymegoldás azonban egyértelművé teszi, hogy a bemutatott helyzet főszereplője az alsó mezőben ülő, ölében csecsemőt tartó, gondolataiba merülő férfi. Mivel a rajz az ő gondolataihoz enged hozzáférést, feltételezhető az is, hogy ez a képregényalkotó jelenkori önarcképe.



3. ábra. Kverneland 2018. Minden jog fenntartva. A szerző és a No Comprendo Press engedélyével.

Tovább lapozva, a következő oldal jobb alsó sarkában szerepel egy fénykép, amelyen szintén egy fotelben ülő, gyereket tartó középkorú férfi látható (4. ábra). A testhelyzet és az alakok hasonlósága alapján nyilvánvaló, hogy a kép és a rajzok egymással kapcsolatban állnak. A fényképen azonban a férfi félig elfordítja a fejét, oldalra pillant, tekintete gondterheltnek tűnik, az ölében ülő kislány viszont egyenesen a kamerába néz. A képhez szövegdox is tartozik: „Ez a kép 1973-ban készült, nyolc évvel az öngyilkosság előtt. Tíz éves vagyok rajta. Vajon akkor már eldöntötte?” (Kverneland 2019).⁶ A fénykép felismerhetően családi pillanatfelvétel, egy snapshot, amely megragad egy múltbeli pillanatot, és nem következtethető ki belőle, hogy ki által, milyen szándékkal készült. A fényképen szereplő két személy, a

6. „På dette bildet fra 1973, åtte år før selvmordet, er jeg ti år gammel. Hadde han allerede bestemt seg?” (saját ford.)

gyerek Steffen és apja tekintete és arckifejezése azonban megragadja figyelmünket. A férfi gondterheltségének oka lehet bármi olyan esemény, amelyről a fénykép nem tájékoztat. A fényképet a befogadó mégis a jelenkori elbeszélő kérdése és az első oldalon szereplő páros kép alapján értelmezi. A fénykép nem azzal a céllal készült, hogy az elbeszélést illusztrálja, a rajzban megismételt változatok és a narráció kontextusában mégis az öngyilkossággal kapcsolatos visszatekintő töprengés mentális beágyazódását ábrázolja. Hasonlóan a borítóképek ambivalenciájához, itt is mást fejez ki a fénykép és a rajz: a fényképen nyílt tekintetű kisfiú arca a rajzon elmosódik, a fényképen gondterheltnak tűnő apa képe a rajzon vidámságot sugall. Az eltérésre kézenfekvő magyarázat lehet az is, hogy a rajz egy másik fénykép alapján készült, ilyen azonban nem szerepel a képregényben, így az olvasó feltehetőleg elfogadja azt az elvet, hogy a rajz az alkotó tudata és a rajzolási folyamat által átköltött változat, így a két médium közötti eltéréseknek jelentésalkotó szerepe van.

A fénykép és a rajzok témájának variált ismétlése egyfelől vizuális szalienciát teremt, a fotóhoz fűzött rövid kommentár pedig a mentális beágyazódottságot növeli. A fénykép ugyanis azt az elmeolvasási tevékenységet ábrázolja, ahogy a jelenbeli narráló én visszatekint tízéves önmagára és apjára azt firtatva, hogy megörökíthetett-e a fénykép valamit az öngyilkosság tervéből. Ez a megoldás a szociokognitív komplexitást azzal fokozza, hogy egy analóg, azaz nem digitálisan készített, utómunkát lehetővé tévő, vagy kifejezetten a képregényhez illusztrációnak szánt fotóról van szó (ld. Demus 2019). A narráció sem arra kérdez rá, hogy Steffen tízéveskori énje sejtethetett-e valamit abból, amit az apja tervezett. A jelenkori elbeszélő kérdése arra irányul, hogy az apa eltökélte-e már ekkor magát, és ha igen, milyen mentális és érzelmi állapotot eredményezhetett nála ez a döntés abban a szituációban, amelyet a fénykép megörökít. Ennek a kérdésselvetésnek újabb beágyazottsági szintjét az első oldalon szereplő, jelenkori állapotot bemutató önarckép jelenti, amely szavak nélkül fejezi ki, hogy az emlékezet munkáját az apa-fiú kapcsolat jelenkori megtapasztalása indította el. Ez egyben metapoétikai utalás is arra, hogy a kötet, amelyet az olvasó a kezében tart, ennek az emlékezeti munkának az eredménye.

6. A fénykép és az emlékezet

A fénykép-rajz transzformációjának harmadik példájával a fénykép és rajz együttese révén az egyetlen képregényoldalon belül kialakuló értelemalkotási folyamatot érzékeltetem, bár az oldalon szereplő portrék itt is összefüggésbe hozhatók a könyvben előforduló visszatérő elemekkel. A szabályos elrendezésű oldal nagyjából a képregény közepén található. Négy egyforma méretű panelből áll, amelyből egy az apáról készült fénykép és kettő rajzban megismételt változat (5. ábra). A bal felső



4. ábra. Kverneland 2018. Minden jog fenntartva. A szerző és a No Comprendo Press engedélyével.

sarokban Kverneland karikatúra stílusban ábrázolt kamaszkori alakja látható testvéreivel együtt. A szövegdobozból kiderül, hogy a két fivér szándékosan krákogott és fújozott, amikor apjuk pipára gyújtott. A jobb felső panelben egy valóságghű rajz közlőr mutatja az apa kissé oldalra fordított arcát, ahogy szemét lesüti. A szövegbuborékban csak ennyi áll: „Jó, jó, nemsokára úgyis mindent abbahagyok” (Kverneland 2019).⁷ Bal oldalon alul az apa fényképes portréja jelenik meg, arcki-fejezése hasonlóan a rajzon ábrázolt változathoz komor, arca félig oldalra fordul, tekintetét a képen kívülre szegezi. A jobb alsó sarokban is az apa lesütött tekintetű portréja sejlik fel, de ezt a képet sűrű fekete füst borítja. A két alsó kép felirata egymás után „Szerintünk túl melodramatikus és gyerekes volt, hogy ezt mondta”, „Eszünkbe sem jutott, hogy szó szerint is értheti” (Kverneland 2019).⁸

Mire a befogadó az albumban ehhez az oldalhoz ér, már kialakulhatott benne egy benyomás a mű narratív világalkotási technikájáról, amelyben a fényképek és rajzok egymásra vonatkoztatva nyernek értelmet. David Herman a grafikus regények világalkotásáról megjegyzi, hogy „a történetvilágokat tehát olyan mentális modelleknek tekinthetjük, amelyek lehetővé teszik az értelmezők számára, hogy következtetéseket vonjanak le a narratív szövegben vagy diskurzusban explicit módon említett vagy implikált helyzetekre, szereplőkre és eseményekre vonatkozóan” (Herman 2010, 195).⁹ A befogadó számára ezért nem meglepő, hogy Kverneland képregényének ezen az oldalán a fénykép-rajz transzformáció több lépésben történik meg. A bal alul látható portré a 4. ábrán látható fényképhez hasonlóan

7. „Ja, ja, snart, ska' eg slutta med alt.” (saját ford.)

8. „Vi syntes han var melodramatisk og barnslig som kunne si noe sånt.” (saját ford.) „Det falt oss ikke inn at han kunne ha ment det bokstavelig.” (saját ford.)

9. „Storyworlds can thus be viewed as mental models enabling interpreters to frame inferences about the situations, characters, and occurrences either explicitly mentioned in or implied by a narrative text or discourse.” (saját ford.)

a gondterhelt arckifejezést mutatja. Az oldalra fordított tekintet, a száj körüli ráncok zárkózottságot sugároznak. Mintha az apának nem is lenne ínyére, hogy fényképezik. A fotóhoz fűzött szövegdoboz szerint ez a fénykép az apa családtól való fokozatos elszigetelődésének bizonyítéka. A jelenbeli elbeszélő én visszatekintve – hasonlóan a korábbi példához – olyan mentális tudattartalmat rendel az apa viselkedéséhez, amely az öngyilkosságra való felkészülést igazolja. Ha ugyanis a jelen idejű elbeszélő nézőpontja egyszer már kialakult, akkor ezt más panelek is felhasználják a mentális beágyazottság szintjének növelésére (Zunshine 2011, 130). A fénykép az apa öngyilkossági szándékához társított, láthatatlan tudatállapotnak a látható dokumentumaként tereli az olvasó figyelmét abba az irányba, hogy elfogadja a kép hitelesítő szerepét.

A bal oldalon látható profilrajzok a fénykép parafrázisai. A három különböző profilkép hasonló jegyei felhívják a kapcsolatra a figyelmet, lényeges eltérés azonban, hogy a rajzolt képeken az apa szeme le van csukva, ezzel a rajz azt a mentális elszigetelődési állapotot erősíti, amit a szaliencia elvén eredetileg a fényképnek tulajdonítunk. A jobb alsó sarokban látható fekete ködbe vagy füstbe vesző arckép egyezik azzal, amelyet a képregényben egy korábbi oldalon az öngyilkosság ábrázolásánál az olvasó láthatott. Mivel nem a hozzátartozók találták meg az apát, az öngyilkosság ábrázolásának minden részlete a rajzoló képzelet eredménye. A képzelet azonban olyan tapasztalatokból táplálkozik, amelyeket az emlékezet megőrzött. Mind a bemutatott képregényoldal, mind a kötet egésze azt a benyomást erősíti a befogadóban, hogy a családi fényképek összemosódnak a valóságban megélt élményekkel, olykor a helyükre is lépnek. Ebből a szempontból is fontos, hogy Kverneland a fiatalkori önmaga ábrázolására a karikatúra stílust használja. Ez a megoldás az önéletrajzi képregények egyik bevett módszere (Couser 2018, 351). A fénykép realizmusa ezzel a karikírozott szituációval összevetve még élesebben jelzi az ábrázolt szereplők erősen eltérő tudatállapotát. Ennek a jelenségnek az időbeli aspektusát David Herman Bechdel *Fun Home* című művében vizsgálja: „egy idősebb, elbeszélő én próbál megbirkózni azokkal az eseményekkel, amelyekben önmaga egy fiatalabb változata, a megtapasztaló én érintett, és ezáltal az elbeszélés jelen pillanatának nézőpontjából megkonstruálja azt a korábbi énjét, amelyik valójában átélte a kérdéses élményeket” (2010, 204).¹⁰ A fénykép ebben a folyamatban vesz részt, a megtörtént valóság egy szeletét emeli be a képregény elbeszélésébe.

Fontos ugyanakkor észrevenni, hogy a fénykép nem illusztrálja ezt a múltbeli eseményt. Az apa családtagok számára patetikusnak ható, az öngyilkosság miatt azonban utólag tragikus értelmezést nyerő válasza ugyanis a fénykép rajzolt változatához tartozó szövegbuborékba került. Ez a rajz ugyan valóságghű, mégis

10. “an older, narrating-I seeking to come to terms with events involving a younger version of himself or herself, the experiencing-I -and thereby constructing, from the vantage point of the present moment of narration, the earlier self as one that in fact had the experiences in question.” (kiemelés az eredetiben, saját ford.)

a képregényalkotó kézjegyét, így a tudatában utólag kialakult benyomást tükrözi. Az apa és a fiai közti kapcsolat emléke, valamint az öngyilkosság pillanatának elképzelt látványa a fényképhez kapcsolódik. A fénykép így közvetít a keretelbeszélés eltervezett öngyilkosságra vonatkozó, extradiegetikus szintje és a rajzok által megkonstruált diegetikus világ között.



5. ábra. Kverneland 2018. Minden jog fenntartva. A szerző és a No Comprendo Press engedélyével.

7. Összefoglalás

A fenti elemzésekben a fénykép figyelemterelő szerepét vizsgáltam abban a tekintetben, hogy hogyan járulnak hozzá a képregény szocikognitív komplexitásának mélyítéséhez. Steffen Kverneland képregényéből vett első példa az ábrázolt személlyel kapcsolatos ambivalenciát érzékeltette. A második példa a gyászmunkát meghatározó apa-fiú viszony ábrázolást vizsgálta. A harmadik példa a fénykép és a rajz transzformációi által kialakuló szalienciát a képzelet és emlékezet összekapcsolódásaként értelmezte, amely az egész mű világalkotását is meghatározza. A transzformáció következtében a fényképek referencialitása viszonylagos lesz, és hitelesítő erejük a képregény narratívájának, az elbeszélő elmeolvasói tevékenységének rendelődik alá. Kverneland a régi fényképeket használja arra, hogy az elbeszélés

jelen pillanatának nézőpontjából megteremtse az apja egy korábbi énjét, amely az öngyilkosságot eltervezte. Valójában nem tudja, hogy mikor indult ez a folyamat, így a fényképek modalitását az elmeolvasás szolgálatába állítja. A fényképek a befogadó számára lehetővé teszik az elbeszélő tudatára és érzelmeire való ráhangolódást, és szemtanúként való bevonását erősítik. Lisa Zunshine amellet érvel, hogy „mohó gondolatolvasókként, mind a fikciót, mind a memoárokat az emberek mentális állapotai miatt olvassuk” (2011, 133).¹¹ Kverneland képregénye azonban egy nehéz, soha el nem múló gyászfolyamat személyes tapasztalatába enged betekintést, és így nemcsak kíváncsiságunkat elégíti ki, hanem azt is megmutatja, hogy az esztétikai közvetítés képes a családi történetet a közösség számára is érvényes és elmélyült tapasztalattá formálni.

Salience of photos and drawings in a Norwegian autobiographical comic

Photographs in comics have been at the forefront of comics research for decades. The different mediality of photographs in relation to the drawn medium and their closer relationship with reality has an impact on the way we understand the graphic novel as a whole. In my study, I explore how family photographs in Norwegian author Steffen Kverneland’s autobiographical graphic novel *En frivillig død* [Voluntary Death, 2018] serve as a means of graphic narrative to heighten the mental embeddedness of the situations depicted. At the centre of Kverneland’s memoir is a portrait of the father who committed suicide. The comic uses the framework of a family photo album, in which the images provide a passage between the diegetic and extradiegetic worlds, between the narrative self in the present and the thought world of the self experiencing the past, between the personal and the communal levels of storytelling. Photographs capture a slice of reality, but what really proves the authenticity of the narrative is that, together with their redrawn versions, they become dynamic elements in a work that depicts the plasticity of human memory. Through three examples of salience arising from the photo-drawing transformation, I show how textual elements, photographs and their drawn versions divert the reader’s attention from the primary function of the images to the sociocognitive complexity of the thought background of suicide and the mourning work of the relatives. The more distant aim of my study is to contribute to Hungarian comics research by drawing attention to this outstanding Norwegian graphic novel, which is an excellent representation of the rich comics literature of the Nordic countries.

Keywords: graphic novel, autobiographical comic, socio-cognitive complexity, saliency, photography

11. „In other words, greedy mind-readers that we are, we read both fiction and memoir for people’s mental state” (saját ford.)

Hivatkozások

- Barthes, Roland. *Világoskamra: jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Európa Könyvkiadó, 1985.
- Bechdel, Alison. *Fun home: A family tragicomic*. Houghton Mifflin Harcourt, 2006.
- Bridgeman, Teresa. „Keeping an eye on things: attention, tracking and coherence-building”. *Belphegor* (2004).
- Chute, Hillary. „Comics as literature? Reading graphic narrative”. *Pmla* 123.2 (2008), 452–465. DOI: 10.1632/pmla.2008.123.2.452.
- Cook, Roy T. „Drawings of photographs in comics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70.1 (2012), 129–138. DOI: 10.1111/j.1540-6245.2011.01504.x.
- Couser, G Thomas. „Is there a body in this text? Embodiment in graphic somatography”. *a/b: Auto/Biography Studies* 33.2 (2018), 347–373. DOI: 10.1080/08989575.2018.1445585.
- Demus, Zsófia. „A fénykép szerepe a képregényben – a fotóképregény változatai”. Dissz. Pécs, PTE, 2022.
- Demus, Zsófia. „Rethinking photography in comics”. *Current trends in hungarian comics studies*. Szerk. Maksa Gyula; Vincze Ferenc. Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, 2019, 137–149.
- Dunai, Tamás. „Képregény: kép és regény?”: *Studia Litteraria* 52.1-2 (2013), 109–119. DOI: 10.37415/studia/2013/52/4022.
- Dunai, Tamás. „Újraalkotott emlékek. A képregényes önéletírások jellegzetességei”. *Műút* 37 (2013), 44–47.
- El Refaie, Elisabeth. *Autobiographical comics. Life writing in pictures*. Univ. Press of Mississippi, 2012.
- Fludernik, Monika. *Towards a 'natural' narratology*. Routledge, 2002.
- Gardner, Jared. „Storylines”. *SubStance* 40.1 (2011), 53–69. DOI: 10.1353/sub.2011.0008.
- Goldie, Peter. *The mess inside. Narrative, emotion, and the mind*. Oxford University Press, 2012.
- Herman, David. „Multimodal storytelling and identity construction in graphic narratives”. *Telling stories. Language, narrative, and social life* (2010), 195–208. DOI: 10.1353/book.13062.
- Hirsch, Marianne. *Family frames. Photography, narrative, and postmemory*. Harvard University Press, 1997.

Keen, Suzanne. „A theory of narrative empathy”. *Narrative* 14.3 (2006), 207–236. DOI: 10.1353/nar.2006.0015.

Keen, Suzanne. „Life writing and the empathetic circle”. *Concentric: Literary and Cultural Studies* 42.2 (2016), 9–26. DOI: 10.6240/concentric.lit.2016.42.2.02.

Kress, Gunther & Van Leeuwen, Theo. *Reading images. The grammar of visual design*. Routledge, 2006.

Kukkonen, Karin. *Studying comics and graphic novels*. John Wiley & Sons, 2013.

Kverneland, Steffen. *En frivillig død*. No Comprendo Press, 2018.

Langford, Martha. *Suspended conversations. The afterlife of memory in photographic albums*. McGill-Queen’s Press-MQUP, 2021.

Lejeune, Philippe. *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2: Le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil, 2015.

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

Maksa, Gyula. „Tasks and promising possibilities. Comics studies in hungarian”. *Current trends in hungarian comics studies*. Szerk. Maksa Gyula; Vincze Ferenc. Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, 2019, 11–24.

Marion, Philippe. „Traces en cases: travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée”. Dissz. UCL-Université Catholique de Louvain, 1991.

Mikkonen, Kai. *The narratology of comic art*. Taylor & Francis, 2017. DOI: 10.4324/9781315410135.

Olsza, Małgorzata. „Photography as a mirror in Alison Bechdel’s graphic memoir *Are You My Mother? A comic drama*”. *Image & Narrative* 20.3 (2019), 38–50.

Pedri, Nancy. „Cartooning ex-posing photography in graphic memoir”. *Literature & Aesthetics* 22.2 (2012).

Pedri, Nancy. „Thinking about photography in comics”. *Image & Narrative* 16.2 (2015), 1–13.

Sinha, Pawan és tsai. „Face recognition by humans. Nineteen results all computer vision researchers should know about”. *Proceedings of the IEEE* 94.11 (2006), 1948–1962.

Smith, Murray. *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. Oxford University Press, 2022.

Spiegelman, Art. *A teljes Maus*. Ford. Feig András. Budapest: Libri, 2023.

Stockwell, Peter. *Cognitive poetics. An introduction*. Routledge, 2019.

Szép, Eszter. „Képregényes eszköztárral az identitásról. Miriam Katin önéletrajzai”. *Filológiai Közöny* 62.3 (2016), 187–201.

Szép, Eszter. „Vizuális világalkotás önéletrajzi képregényben. Közelítések Oravecz Gergely Blosszájához”. *Képregényen innen és túl. Tendenciák a kortárs magyar képregényben és képregénykutatásban I.* Szerk. Vincze Ferenc. Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, 2017, 94–113.

Watson, Julia. „Autographic disclosures and genealogies of desire in Alison Bechdel’s “Fun Home””. *Biography* 31.1 (2008), 27–58. doi: 10.1353/bio.0.0006.

Whitlock, Gillian. „Autographics: The seeing “I” of the comics”. *MFS Modern Fiction Studies* 52.4 (2006), 965–979. doi: 10.1353/mfs.2007.0013.

Zunshine, Lisa. „What to expect when you pick up a graphic novel”. *SubStance* 40.1 (2011), 114–134. doi: 10.1353/sub.2011.0009.