

Annona Nova XIII.

A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve



Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar
Kerényi Károly Szakkollégium
Pécs, 2022

Szakmai lektorok:
Barabás Gábor, Bene Adrián, Csöngé Tamás,
Nagy Árpád Miklós, Sediánszky Nóra

A kiadvány a *Nemzeti Tehetség Program* támogatásával jött létre
NTP-SZKOLL – 21-0014



Kiadó: Kerényi Károly Szakkollégium
Felelős kiadó: Kovács István

Szerkesztők: Ónya Balázs, Fenyő Dániel

Olvasószerkesztők: Csabay István, Daradics Boglárka,
Lukács Laura Klára, Litkey Csongor

ISSN 2061-4926

© A szerzők, 2022
© A szerkesztők, 2022

Minden jog fenntartva.

Tartalomjegyzék

CSÖNGE TAMÁS	
Előszó	7
BORDÁS BERTALAN	
Holt ezredes és Viktória királynő leveleinek nyomában – egy nemzetközi nyomozás esélyei 1873-ban	15
CSABAY ISTVÁN	
Cesare Beccaria az utilitarizmus és a társadalmi szerződés metszéspontjában	29
DARADICS BOGLÁRKA	
Szociológiai szempontok vizsgálata Lukács György drámaelméleti szövegeiben	53
FENYŐ DÁNIEL	
Önértelmezés és ítélet – Esterházy Péter és a <i>Magyar Műhely</i> kapcsolata	67
LUKÁCS LAURA KLÁRA	
Virtuális narráció a Tintin-képregényekben	93
ÓNYA BALÁZS	
Lépések az igazság egy pluralista korrespondenciaelmélete felé	109

ROTTLER LILI	
A nemi erőszak popkulturális reprezentációja. Az <i>Ígéretes fiatal nő</i> (2020) a szexuális trauma tükrében	131
RUPPERT FANNI	
„Orphikus-bakchikus” lemez elemzése Hipponionból	149
TILLMANN VIRÁG	
A virtusok variabilitása és értelmezési szintjei Pietro Aretino kurtizán-dialógusában	165
VLASICS BÁLINT	
Egy magyar rabszolgalány sorsa. Adalékok Himfi Margit történetéhez	181
Rezümék	199
A Kerényi Károly Szakkollégium tagjai a 2021/2022-es tanévben	209
A Kerényi Károly Szakkollégium mentorai a 2021/2022-es tanévben	210

Virtuális narráció a Tintin-képregényekben*

Bevezetés

Az Hergé művésznéven alkotó Georges Prosper Remi a huszadik század egyik leghíresebb belga képregényrajzolója. Legismertebb műve a *Tintin kalandjai* képregénysorozat. Ennek első része, a *Les Aventures de Tintin au pays des Soviets* (Tintin a szovjetek földjén) a *Le Vingtième Siècle* című lap ifjúsági mellékletében, a *Le Petit Vingtième*-ben folytatásosan jelent meg, 1929. január 10-étől kezdve, majd 1930-ban albumformátumban is kiadták. A Tintin-képregényekre mindvégig jellemző maradt ez a kétszeres megjelenés: az albumok kiadása előtt, elsőként folytatásos képregényként láttak napvilágot egy-egy lapnál. Hergé más sorozatokat is rajzolt, mint a *Quick et Flupke*, illetve a *Jo, Zette et Jocko* képregények, ám legismertebb képregénysorozata a *Les Aventures de Tintin*, a részben magyarra is lefordított¹ *Tintin kalandjai* lett, amelyen egészen 1983-ban bekövetkezett haláláig dolgozott. A sorozat egyes részeiben Tintin, az ifjú riporter, utazásokra indul kutyájával Miluval és hű társával Haddock kapitánnyal, mindig egy-egy rejtélyes ügy után nyomozva. A sorozat visszatérő szereplői még Bianca Castafi-

* Az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-2-I kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

¹ A következőkben magyarul használom a képregénysorozat címét, az albumokra viszont az eredeti címükön hivatkozom, azokat az eseteket leszámítva, amikor magyar fordításból közlök szöveges idézetet.

ore operaénekesnő, aki folyton Gounod *Faustjának Ékszeráriáját* énekl, ezzel örületbe kergetve Haddock kapitányt, Tournesol professzor a kissé szórakozott tudós és feltaláló, valamint Dupond és Dupont felügyelők, akik szinte mindig rossz nyomon járnak.

Hergé képregényeiben a különböző médiatípusok reprezentációi folyamatosan jelen vannak. A *Tintin kalandjai* is gyakran szerepeltet különböző médiumokat, fotókat, újságcikkeket, rádiós vagy televíziós riportokat, ahogyan ezt már Pierre Sterckx² alaposan feltérképezte. Szerinte ez Hergé tudományos és technológiai újdonságok iránti érdeklődése felől magyarázható. Ezt az értelmezést támogatja az a tény, hogy a Tintin-képregényekben gyakran leképeződnek a rajzolásuk időpontjában aktuális, a közvéleményt lázban tartó természettudományos, illetve technológiai kérdések.³ Azonban a rajzoló tudományos-technológiai érdeklődésének megjelenítésén túl, bizonyos médiumoknak – a fotóknak, szövegeknek, filmeknek, tükröknek, újságcikkeknek és TV-riportoknak – az elbeszélés alakításában is fontos szerep jut. Tanulmányomban e különböző médiumok visszatükröző eszközként⁴ való felhasználásának egy-egy példáját elemzem az elbeszélésben betöltött funkciójuk szempontjából. Hergé életművének és a különböző médiumok és médiaműfajok – például a film, a fotó vagy az opera – kapcsolatának kritikai feldolgozottsága viszonylag kiterjedt, ám eddig kevéssé foglalkoztak e médiumoknak a ryani

² STERCKX, Pierre, *Tintin et les médias*, (Jambes: Le Hêtre Pourpre, 1997).

³ Ilyen események például a holdra szállás az *Objectif Lune* (1953) és az *On a marché sur la Lune* (1954) albumokban, vagy a színes televízió (a „Super-color-Tryphonar”) feltalálása a *Les Bijoux de la Castafiore* (1963) albumban. Hergé tudományhoz fűződő viszonyulásáról lásd: SPEE, Bernard, „De la Dépression à la Lune, ou comment Hergé s'en est « sorti » par la science”, in szerk. PORRET, Michel et al. *Tintin aujourd'hui: Images & imaginaires*, 193–212, (Chêne-Bourg: Georg, 2021).

⁴ RYAN, Marie-Laure, „A belemerülés allegóriái: virtuális narráció a posztmodern prózában”, ford. HORVÁTH Györgyi, in szerk. BENE Adrián és JABLONCZAY Tímea, *Narratív beágyazás és reflexivitás*, Narratívák 6., 209–241, (Budapest: Kijárát, 2007), 212.

keretelméleten belüli, visszatükröző eszközként való értelmezésével. Mivel a különféle visszatükrözők a Tintin-képregények fontos elbeszéléstechnikai eszközeinek tekinthetők, sorra veszem a hozzájuk kapcsolható narratív funkciókat, illetve olyan ritka esetekre is felhívom a figyelmet, amikor virtuális narráció jön létre a Tintin-képregényekben.

Metadiegezis, beágyazás és virtuális narráció

Az elsődleges diegezisbe beágyazott reprezentációk, metadiegetikus narratívák képesek az őket beágyazó kerettörténetre, vagy annak formai-stiláris jellemzőire reflektálni. A metadiegezis genette-i fogalmát⁵ a narratológia szakirodalmi hagyományai tovább taglalják és pontosítják, így használatos még emellett a metafikció fogalma is. A metafikció egy fikcionalitást tematizáló alakzat, azaz az elbeszélte történet kitaláltságát helyezi előtérbe.⁶ Mieke Bal három feltételt állapít meg, amelyeknek teljesülnie kell ahhoz, hogy narratív beágyazás jöjjön létre. 1. A beágyazott narratívának úgy kell beilleszkednie a beágyazó narratívába, hogy az átmenet közöttük biztosított legyen. 2. Ezen felül, a narratíváknak egymáshoz képest hierarchikusan kell elrendeződniük. Ez az alárendelés többféle, például rész-egész, vagy tartalmazó-tartalmazott viszonyon is alapulhat. 3. Végül elengedhetetlen, hogy a két egység ugyanahhoz az osztályhoz tartozzék, azaz a beágyazó és a beágyazott is narratíva legyen, mivel csak egynemű dolgok elemezhetők ugyanaból a perspektívából.⁷ A beágyazódásnak köszönhetően a keret-

⁵ GENETTE, Gérard, *Figures III*, (Párizs: Seuil, 1972), 243–251.

⁶ JABLONCZAY Tímea, „Önreflexív alakzatok a narratív diskurzusban”, in szerk. BENE Adrián és JABLONCZAY Tímea, *Narratív beágyazás és reflexivitás*, Narratívák 6., 7–35, (Budapest: Kijárat, 2007), 27.

⁷ BAL, Mieke, „Megjegyzések a narratív beágyazásról”, ford. JABLONCZAY Tímea, in szerk. BENE Adrián és JABLONCZAY Tímea, *Narratív beágyazás és reflexivitás*, Narratívák 6., 55–78, (Budapest: Kijárat, 2007), 58–59.

narratívából vagy az elsődleges diegetikus világból ablakszerűen több metanarratívára is rálátása nyílhat az olvasónak, ezeket pedig a narratológiai elméletek általában szintekre tagolt, vertikális elrendezésben tekintik át. Az, hogy az elsődleges és a másodlagos diegetikus világot egymáshoz, illetve az olvasó és a szerző extradiegetikus szintjéhez képest felfelé vagy lefelé rétegződve képzeljük-e el, vita tárgyát képezi. Tanulmányom Marie-Laure Ryan példáját fogja követni, aki szerint „egy fiktív világ magasabb szinten helyezkedik el annál a világnál, amelyben létrehozták, és a beágyazott fikció világa is magasabban van, mint az őt magába foglaló környezete”.⁸ Tehát Ryan az extradiegetikus szintet nulladik, majd a pozitív számok irányába indulva az elsődleges diegézis szintjét az első, a metanarratíva szintjét pedig a második szinten helyezi el. Ezen felül, fontos még azt is megjegyezni, hogy „[e]gy narratív univerzumban a beágyazott narratívák egymásra rétegződésével a fikcionalitás szintjei különböztethetők meg egymástól.”⁹ Vagyis, a narratív szintek rétegződésében az olvasó által a metanarratívához társított ontológiai státusz is rétegenként változik, azaz „[...] amikor egy reprezentáció egy másikba ágyazódik, akkor annak gyengébb a realitásértéke, mint az azt keretezőnek”.¹⁰

Beágyazott narratívák bevezetésére adnak lehetőséget a történet szintjén megjelenő médiumok is, amelyeket Marie-Laure Ryan visszatükröző eszközöknek nevez. A virtuális narráció az elsődleges diegetikus szinten fizikai valójában jelenlévő visszatükrözőn keresztül ágyazza be a virtuális világot a textuális aktuális világba. Az elbeszélő diskurzus ezeknek a tárgyaknak a szerepeltetésével és reprezentációik narrálásán keresztül „közvetlenül idéz fel állapotokat és eseményeket”.¹¹ Ezek az állapotok és események az el-

⁸ RYAN, „A belemerülés...”, 213.

⁹ JABLONCZAY, „Önreflexív alakzatok...”, 23.

¹⁰ McHALE, Brian, „Kínai-doboz világok”, ford. KUCSERKA Zsófia, in szerk. BENE Adrián és JABLONCZAY Tímea, *Narratív beágyazás és reflexivitás*, Narratívák 6., 181–208, (Budapest: Kijárat, 2007), 188.

¹¹ Uo., 212.

sődleges diegézisben vagy a textuális aktuális világban valósnak, tényszerűnek tekintett, de egy másodlagos narratív szinthez vagy virtuális szövegvilághoz tartozó, az első diegetikus szintről is fiktívnek tűnő dolgok egyaránt lehetnek. Fizikai visszatükröző eszköz hiányában a virtuális világ megidézése csak a virtuálisnak a narrációja marad a fiktív univerzumon belül, például az álmokról és látomásokról szóló beszámolók esetében: „Ebben az esetben a kizárólagos visszatükröző az élményt átélő szereplő elméje, és a virtuális világ áthelyezésének módja egy pszichés folyamat.”¹² Egyes visszatükrözők (fotók, újságcikkek, híradók) jellemzően a textuális aktuális világban fennálló tényeket jelenítik meg, így ezek reális vagy jelöletlen virtuális narráció útján kerülnek elmesélésre. Ha a visszatükröző eszközök által megmutatott események az elsődleges diegézis szintjéről nézve is fiktívnek tekinthetők, akkor a beágyazott reprezentációk tartalmának elbeszélésén keresztül az elbeszélésben magasabb narratív szintek is nyithatók. Amikor a visszatükröző eszköz által közvetített reprezentációról valamelyik szereplő narrátori szerepbe bújva beszélni kezd,¹³ a ryani elmélet szerint kétféleképpen járhat el. 1. Reális módban idézi fel az eseményeket, ha kijelentő módban, úgy fogalmazza meg elbeszélését, hogy az azt mutatja, a narrátor ugyanannak a diegetikus világnak a része, mint az általa elbeszélt tartalom, így minden, amit mond, az az ő textuális aktuális világában ténynek tekinthető. 2. A másik lehetőség pedig, hogy a narrátori szerepet felvett szereplő virtuális módban beszél, ha a metadiegetikus narratíva eseményeit az irrealitás jelölőivel látja el és a textuális aktuális világhoz képest idegen világhoz tartozónak állítja be.¹⁴ A virtuális módban zajló narráció hajlamos előbb-utóbb visszatérni reális módba azért, hogy biztosítsa az elsődleges szinten zajló elbeszélés előrehaladását.¹⁵

¹² RYAN, „A belemerülés...”, 214.

¹³ Uo., 235.

¹⁴ Uo., 210–211.

¹⁵ Uo., 216–218.

A képregény reprezentációs lehetőségei valamelyest különböznek a kizárólag szöveges elbeszélésekeitől, ennek oka, hogy a képregény képi (térbeli) és szöveges (időbeli) elemeket együttesen alkalmazó médium. Thierry Groensteen szerint a képregény az időt térré alakítja: ha az olvasó egymásutáni képekkel szembesül, akkor kulturális konvenciói révén időbeli folyamat részeként fogja értelmezni őket. A képek szimultán vannak jelen a képregényoldal terében, de a sorozatosságuk növeli a képek narratív potenciálját, elolvasásukra serkenti a nézőt, e tevékenységnek pedig időbeli vonzatai vannak.¹⁶ Ezen felül, a képregénymédium biztosítja annak lehetőségét, hogy a rajzoló az olvasó számára közvetlenül idézze a történetben felbukkanó képeket, amelyek a regényekben közvetett módon, hosszás leírások és virtuális narráció útján válhatnak hozzáférhetővé az olvasó számára: ahogyan Fresnault-Deruelle megállapítja, Hergé kifejezetten ragaszkodott az ilyen típusú idézett képek (*images „rapportées”*) beillesztéséhez.¹⁷ A visszatükröző eszközök jelenléte tehát nem mindig vezet virtuális narrációhoz: a közvetlen megmutatás lehetőséget ad rá, hogy a befogadó a szereplők vagy a narrátor narrációja nélkül férhessen hozzá a visszatükröző eszköz reprezentációjának tartalmaihoz.

Marie-Laure Ryan szerint a virtuális narrációra alkalmas visszatükröző eszközök két kategóriába sorolhatók: dinamikusnak nevezi azokat a visszatükrözőket, amelyeknek van időbeli dimenziója, és statikusnak, amelyek kizárólag térbeli kiterjedéssel bírnak. A különböző típusú képek az utóbbi kategóriába tartoznak, míg a szöveges és filmes (vagy akár képregényes) médiumok temporális kiterjedésüknek köszönhetően dinamikusak. Ezekkel szemben a statikus visszatükröző eszközök csak korlátozott elbe-

¹⁶ GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée et le temps*, (Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2022), 7–8.

¹⁷ FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *Hergéologie: Cohérence et cohésion du récit en image dans Les Aventures de Tintin*, 92–93, (Tours: Presses Universitaires François Rabelais, 2012), 89.

szelőpotenciállal bírnak, ám leírásuk mégis valamiféle „embriónikus narrációhoz” vezethet.¹⁸ Ebben az értelemben a szöveges összetevőt is tartalmazó visszatükröző eszközök, mint a *Coke en stock* újságcikkeket mutató képkockája,¹⁹ vagy a *Vol 714 pour Sydney* végi TV-híradó,²⁰ vagy a *Tintin en Amérique* végén olvasható rádióriport²¹ sokkal nagyobb narratív potenciált hordoznak, mint például *Az Unikornis titkában* szereplő, Haddock kapitány hősi felmenőjét ábrázoló festmény. A Marie-Laure Ryan által említett statikus visszatükröző eszközök közül több különböző fajta is szerepel az albumok valamelyikében, például festmények,²² egy Tintin által rajzolt fantomkép,²³ fotók²⁴ és tükrök.²⁵ A fentiek mellett számos dinamikus visszatükröző is szerepel az albumsorozatban: levelek,²⁶ sajtóhírek,²⁷ emlékiratok és jegyzetek,²⁸ mozifilmek,²⁹ TV-híradások.³⁰

18 RYAN, „A belemérülés...”, 216.

19 HERGÉ, *Coke en stock*, (Tournai: Casterman, 1986), 60.

20 HERGÉ, *Vol 714 pour Sydney*, (Tournai: Casterman, 1998), 60–62.

21 HERGÉ, *Tintin en Amérique*, (Tournai: Casterman, 1958), 62.

22 HERGÉ, *Tintin et les Picaros*, (Tournai: Casterman, 1976), 14.; *Les Bijoux de la Castafiore*, (Tournai: Casterman, 1980), 11.; *Le trésor de Rackham le Rouge*, (Tournai: Casterman, 1983), 53.; *Coke en stock*, 36.; *L'Île noir*, (Tournai: Casterman, 2007), 16.; *Az Unikornis titka* (ford.: LUCA Anna), (Budapest: Egmont, 2008), 6, 25.

23 HERGÉ, *Coke en stock*, 3.

24 Uo., *Le sceptre d'Ottokar*, (Tournai: Casterman, 2019), 3.

25 HERGÉ, *Le trésor...*, 10.

26 HERGÉ, *Tintin au Congo*, (Casterman, Tournai, 1960) 50.; *Le trésor...*, 11, 58.; *Coke en stock*, 3, 6.; *Le sceptre...*, 53.

27 HERGÉ, *Tintin en Amérique*, 41, 53.; *Tintin au Congo*, 53.; *Le trésor...*, 2.; *Coke en stock*, 11, 14, 60.; *L'Île noir*, 62.

28 HERGÉ, *Az Unikornis titka*, 14.; *Le sceptre...*, 60.

29 HERGÉ, *Tintin au Congo*, 26–27.; *Le Lotus bleu*, (Tournai: Casterman, 1982), 33.; *Coke en stock*, 1.

30 HERGÉ, *Tintin et les Picaros*, 46–48.; *L'Île noir*, 32–33, 48–49.; *Vol 714...*, 60–62.

Ablak a múltra:³¹ François de Hadoque lovag története

A következőkben a virtuális narráció két példáját elemzem a be-foglaló elbeszélésben ellátott funkcióik szempontjából. A virtuális narráció jelöletlen esetének tíz képregényoldalon átívelő példája olvasható *Az Unikornis titka* című, magyarul is megjelentetett Tintin-albumban.³² A virtuális narráció olyan eseményeket is reprezentálhat, amelyek ugyanahhoz a világhoz tartoznak, mint a visszatükröző tárgy. Ez történik itt is, amikor Haddock kapitány megtalálja a padláson egy felmenőjének emlékiratait, elolvassa, majd elbeszélői szerepbe lépve elmondja François de Hadoque tizenhetedik századi hajóskapitány Antillákon játszódó történetét, amelynek során Unikornis nevű hajóját elfoglalják Vörös Rackham kalózái, ám végül egy párbajban a lovag legyőzi a kalózkapitányt és felrobbantja az Unikornist, nehogy az a kalózok kezére kerüljön. Az emlékiratokban elbeszélt eseménysor a képregényhősök diegetikus világában zajlott le, de a szereplőkhöz képest időben távoli, múltbeli eseményeket mutat be. Ebben az esetben tehát a virtuális narráció ablakot nyit a diegézis múltjára, azaz nem új ontológiai szintet vezet be az elbeszélésbe, „hanem egy olyan majdnem-világot [*subworld*] jelenít meg, mely átmenetileg más, mint a textuális aktuális világnak az a helyszíne, mely a narráció fókuszában áll”.³³

Az eseményeket Tintin a fellelkesült és ittas Haddock színpa-dias gesztusokkal kísért előadásában hallgathatja meg, aki teljesen belemerül a történetbe, látja és láttatja annak eseményeit: „A ka-lózhajó közelít, és hirtelen, nézze csak! Árboca csúcsán új zászló jelenik meg. A vörös zászló!... A könyörtelenség zászlaja!”³⁴ Ter-mészetesen a felszólításnak Tintin kizárólag képzeletben tehet ele-

³¹ RYAN, „A belemerülés...”, 214.

³² HERGÉ, *Az Unikornis titka*, 14–26.

³³ RYAN, „A belemerülés...”, 215.

³⁴ HERGÉ, *Az Unikornis titka*, 17.

get, mert az album történetének jelen idejében már nem látható az említett vörös zászló, annak képét csak a visszatükröző eszköz, az emlékirat szövege idézi meg. Habár Tintin csak a kapitány előadásában követheti és képzelheti el a beékelt narratíva eseményeit, a képregény mediális tulajdonságai lehetővé teszik, hogy az olvasó tényleges bepillantást nyerjen a beékelt történet világába. Hergé a Tintint és a mesélő Haddockot megjelenítő, a történet idejének jelenére mutató képkockák közé olyan jeleneteket ékelt be, amelyek az Unikornis fedélzetén zajló kalóztámadást, azaz a történet jelenéhez képesti régmúlt eseményeit közvetlenül mutatják be az olvasónak. Így a narráció aktusát és a Hadoque történetét bemutató képkockák egyazon képregényoldal terében foglalnak helyet. Pascal Lefèvre megállapítása szerint az idősíkok ilyen együttes megjelenítése egy, a képregényre jellemző médiumspecifikus tulajdonságnak, az olvasási idő alakíthatóságának köszönhetően nem okoz értelmezési nehézséget a befogadó számára. Mivel a képregényolvasó az olvasási időt a saját igényeihez szabhatja, addig nézi a képregényoldalt amíg csak akarja, van ideje dekódolni a képkockákat, megkülönböztetni egymástól az idősíkokat, ellentétben például a filmmel, ahol a néző rendelkezésére álló idő előre meghatározott.³⁵ A virtuális narráció célja ebben az esetben az, hogy „behozza a múltat a jelenbe”³⁶ anélkül, hogy új ontológiai szintet vezetne be a történetbe, vagy, hogy a virtuális narráció által közvetített történet átvénné a hatalmat a befoglaló narratíva felett.

Ha a beágyazott reprezentációk funkcióinak és a beágyazó narratívához való viszonyuknak genette-i modelljét nézzük, a beágyazott narratívák magyarázó (*explicative*), meggyőző (*persuasive*) vagy eltérítő (*distraction*) és feltartó (*obstruction*) szerepben állhatnak az őket befoglaló elbeszélésben.³⁷ A de Hadoque lovag emlé-

³⁵ LEFÈVRE, Pascal, „Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences”, *SubStance* 40, 1. sz. (2011): 14–33, 24.

³⁶ RYAN, „A belemerülés...”, 216.

³⁷ GENETTE, *Figures III*, 242–243.

kirataiban leírtak tehát ok-okozati viszonyban állnak a befoglaló narratíva cselekményének alakulásával és magyarázó szerepet látnak el.³⁸ A virtuális elbeszélés során olyan összefüggésekre derül fény az emlékiratokban leírt események és az Unikornis titka után nyomozó Tintin története között, amelyek alapvető fontosságúak a cselekmény továbbhaladása szempontjából. A kalóztörténet megismerése teszi lehetővé Tintin (és az olvasó) számára, hogy tudomást szerezzen Vörös Rackham kincséről, amelynek a keresésére indulnak a szereplők a továbbiakban. Amikor magyarázó és cselekménydinamizáló feladatát beteljesíti, a virtuális narráció lezárul, és az elbeszélés visszatér reális módba:³⁹ a képregényszereplők abbahagyják a mesélést és a narráció visszavált a fő cselekményszálhoz, azaz Tintin és Haddock kapitány kalandjához.

Virtuális narráció és önreflexivitás a *Coke en stock* első képregényoldalán

A következőkben egy olyan, a Tintin-képregényekben ritkának számító esetet elemzek, amely a virtuális narráció reflexív alkalmazásának tekinthető. Marie-Laure Ryan szerint a virtuális narráció lehetőséget ad olyan alakzatok bevezetésére, amelyeken keresztül lehetséges a befoglaló narratíva tulajdonságaira reflektálni:

[...] amennyiben ezeket a médiumokat [a visszatükröző eszközöket] mimézisnek vagy reprezentációknak tekintjük, akkor metaforikusan tükreivé válnak egy hozzájuk képest külső világnak [az elsődleges diegetikus világnak]. És mivel az, amit a tükör mutat, nem más, mint egy virtuális kép, a tartalmuknak a leírása virtuális narrációvá válik.⁴⁰

³⁸ Uo., 242.

³⁹ RYAN, „A belemerülés...”, 216.

⁴⁰ Uo., 212.

A *Coke en stock* című Hergé-album első képkockáján látható visszatükröző eszköz megjelenít egy másodlagos szintű diegetikus világot, ezen keresztül pedig rámutat az elsődleges diegézis fiktív jellegére. Az első képkockán egy mozitermet látunk, amelyben éppen véget ér a vetített western-film. A mozi közönségének soraiban, a kép előterében felfedezhetjük a főszereplőket, Haddock kapitányt és Tintint. Az olvasó tehát nézi, ahogy az elsődleges diegetikus világ, azaz a képregény szereplői, az olvasóéhoz hasonlóan befogadói szerepből nézik a filmen megjelenő, általuk is fiktívnek tekintett, magasabb narratív szinthez tartozó történet végét. Ebben az esetben a narratív szintek közti határok jól elkülönülnek, hiszen az olvasót a képregényszereplők világától elválasztja a képregénykocka kerete, az azon belül megjelenő nézőtérben tartózkodó szereplőket pedig a mozivászon széle különíti el a filmbeli szereplők diegetikus világától. A mozivászon második narratív szintet nyit, amelynek eseményeit viszont nem közvetlen módon mutatja meg a képregény, a filmből ugyanis csak egyetlen állóképet láthatunk, illetve, ahogyan azt Marie-Laure Ryan is megállapítja, „egy kép önmagában még nem elég ahhoz, hogy biztosítsa az elbeszélés előrehaladását.”⁴¹ Az elsődleges diegézis világában a filmvásznon mint virtuális fókusz és visszatükröző jelen van. A vászon lehetővé teszi, hogy a reálisról virtuális módra váltsan az elbeszélés, így a film történetének elmesélése virtuális narráció útján valósul meg. Haddock kapitány lép a narrátor szerepébe: „...de a vége az aztán igazán valószerűtlen! Az öreg nagybácsi, aki húsz éve nem látta az unokaöccsét egyszer csak rágondol...az ajtó kinyílik, és tessék! ki van ott? ...Az unokaöcs!”⁴² A főhősök felidézik továbbá, hogy a film főszereplője rendkívül hasonlít az ő textuális aktuális vilá-

⁴¹ Uo., 214.

⁴² Saját fordítás. Eredetileg: „...mais la fin c'est vraiment trop invraisemblable ! Le vieil oncle qui n'a plus vu son neveu depuis vingt ans, qui se met à penser à lui... la porte s'ouvre et, coucou ! qui voilà ?... Le neveu !” HERGÉ, *Coke en stock*, 1.

guk, tehát a képregény egy szereplőjére, Alcazarra, akit a filmbeli unokaöcshöz hasonlóan ők sem láttak már hosszú ideje. Haddock kapitány párhuzamot is von a filmbeli események és a saját történetük egy lehetséges folytatása közt: „Na jó! gondolja, hogy pusztán csak azért, mert eszembe jutott, felbukkan itt az utcasarkon, csak így simán, bummm!?!...”⁴³ A képregényoldal aljára érve kiderül, hogy a szereplők számára irreálisnak tűnő, fiktív események valóban megismétlődnek az elsődleges diegetikus szinten is: Tintin és Haddock kapitány a rég nem látott Alcazarba botlanak. Így a virtuális módban megidézett események reális módban újra elmesélésre kerülnek azáltal, hogy az elsődleges narráció által bemutatott történetben is megtörténnek.

A beágyazott narratíva reflexív kijelentésnek minősül, hiszen kétféleképpen is hasonlít az elsődleges diegetikus világra: elsőként a filmben szereplő unokaöcs és Alcazar megjelenése közötti hasonlóság tűnik fel, majd a beágyazott elbeszélés cselekményének egy variációja is megismétlődik ez első narratív szinten. A párhuzamok segítségével a reflexív kijelentés felhívja magára a figyelmet, és jelzi, hogy az olvasó kétféleképpen is interpretálhatja azt. Ahogyan Bene Adrián írja, „a [reflexív] kijelentés két szinten telítődik jelentéssel: az elbeszélés többi kijelentésének szintjén és a reflexió metasztípjén”⁴⁴ – a kétféle olvasat előállítását az olvasó feladata. Az analógiás beágyazás ebben az esetben a kimondottra reflektál, a történet szintjére vonatkozik, így metafikcionális kommentárként értelmezhető, amely „az elbeszéltnak a megalkotottságát fedi fel.”⁴⁵ Felmerül a kérdés, hogy ez a reflexív alakzat tekinthető-e *mise en abyme*-nek, azaz kicsinyítő tükörnek. Lucien Dällenbach első

⁴³ Saját fordítás. Eredetileg: „Eh bien ! croyez-vous que, simplement par ce que j'ai pensé à lui, il va surgir au coin de la rue, comme ça, boum !?!...” HERGÉ, *Coke en stock*, 1.

⁴⁴ BENE Adrián, „Ismeretelméleti szkepszis, metalepszis, mise en abyme”, in szerk. BENE Adrián és JABLONCZAY Tímea, *Narratív beágyazás és reflexivitás*, Narratívák 6., 270–281, (Budapest: Kijárat, 2007), 274.

⁴⁵ JABLONCZAY, „Önreflexív alakzatok...”, 27.

meghatározása szerint *mise en abyme* minden beágyazott alakzat, amely hasonlósági viszonyt tart fenn azzal a művel, amely magába foglalja azt.⁴⁶ Ennek megfelelően a *Coke en stock* első oldala akár *mise en abyme*-nek is tekinthető, a dällenbachi definíció második, leszűkített változata szerint azonban csak azok a belső tükrök *mise en abyme*-ek, amelyek a mű egészét megkettőzik egyszerű, ismételt vagy látszólagos tükrözés útján.⁴⁷ A *Coke en Stock* első oldalán található virtuális elbeszélés viszont már a rövidege miatt sem képes a mű egészének tükrözésére: habár analógiás beágyazásról van szó, a beékelt narratíva nem feleltethető meg az egész album kicsinyített képének. Ez az eset éppen ezért nem felel meg a *mise en abyme* dällenbachi definíciójának, hiszen abban fontos kritérium a mű totalitásának tükrözése. A definíció Brian McHale által átdolgozott, megengedőbb változata sem teszi lehetővé, hogy *mise en abyme*-ként kategorizálhassuk a fenti alakzatot, mivel meghatározásának harmadik kritériuma, hogy az amire a beágyazott reprezentáció hasonlít, „az elsődleges világnak meghatározó és általános része kell, hogy legyen, kellőképpen meghatározó és általánosan jellemző ahhoz, hogy szinte azt mondjuk: a beékelt reprezentáció reprodukálja vagy duplikálja az elsődleges reprezentációt mint egészet.”⁴⁸ A virtuális elbeszélés cselekménye és az elsődleges diegézis viszonylag rövid és alacsony jelentőségű eseménysora között fennálló hasonlósági viszony eszerint a definíció szerint sem elégséges tehát ahhoz, hogy a befoglaló narratíva egészének reprezentációjaként értelmezzük és *mise en abyme*-nek tekintsük a *Coke en stock* első oldalán található virtuális elbeszélést.

Habár ez az alakzat nem kategorizálható *mise en abyme*-ként, azokra az elbeszéléstechnikai fogásokra viszont hasonlít, amelyeket Gérard Genette Alain Robbe-Grillet regényeinek elemzésekor

⁴⁶ DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, (Párizs: Seuil, 1977), 18.

⁴⁷ Uo., 52.

⁴⁸ MCHALE, „Kínai-doboz világok”, 199. (Kiemelés az eredetiben.)

azonosít és így kommentál: „A történet nem halad, hanem visszatekeredik önmagára és egy bonyolult tükörrendszerben párhuzamos vagy szimmetrikus változatokban sokszorozza meg magát [...]”.⁴⁹ A *Coke en stock* első képregényoldalán is ilyen „visszatekeredés” tanúja lehet az olvasó, amikor szemei előtt a Haddock kapitány elbeszéléséből megismert filmjelenet a narratíva első szintjére aktualizált verziója játszódik le. Benoît Peeters így értelmezi az albumkezdő képregényoldalt:

A képregény úgy akarja definiálni önmagát, mint valóságot, a fikció valószínűtlenségével szemben, amelynek a hősök éppen most lehettek tanúi. [...] Tehát, a valóság ugyanazok szerint a törvények szerint működik, mint a mozi, vagyis inkább, mivel minden egy fikciós művön belül történik, ami egy filmben lehetséges, az egy képregényben is az.⁵⁰

Ahogy Brian McHale megállapítja, a mozi a modern fikció számára a reprezentáció technikáinak forrásaként szolgált, míg a posztmodernben világon belüli világként, egy másik ontológiai szintként is megjelent.⁵¹

Ehhez hasonlóan Hergé képregényének forgatókönyves és kompozíciós megoldásait a filmes kifejezésmód közvetlenül is inspirálta, de előfordul, hogy a képregényeiben a filmvászon visz-

⁴⁹ Saját fordítás. Eredetileg: „L'action ne se déroule pas, elle s'enroule sur elle-même et se multiplie par variations symétriques ou parallèles dans un système complexe des miroirs [...]”. GENETTE, Gérard, *Figures I*, (Párizs: Seuil, 1966), 88.

⁵⁰ Saját fordítás. Eredetileg: „La bande dessinée cherche à se définir comme réalité, par opposition à l'in vraisemblance de la fiction à laquelle les héros viennent d'assister. [...] Les lois du réel sont donc les mêmes que celles du cinéma, ou plutôt, puisque tout se passe à l'intérieur d'une œuvre de fiction, ce qui est possible dans un film l'est également dans une bande dessinée.” PEETERS, Benoît, *Lire Tintin. Les bijoux ravis*, (Párizs: Les Impressions Nouvelles, 2007), 19.

⁵¹ MCHALE: „Kínai-doboz világok”, 204.

szatükröző eszközként virtuális világok megjelenítésére szolgál, ahogyan a *Coke en Stock* első oldalának példája is mutatja. Ebben az esetben nincs határátlépés a különböző ontológiai szintek között, nem a szereplők kerülnek át egyik világból a másikba, hanem a cselekmény bizonyos mozzanata ismétlődik meg két különböző narratív szinten, így a virtuális világ eseményei tükrözik és előrevetítik a textuális aktuális világ eseményeit. Amellett, hogy prolepszis funkciót lát el, az események két narratív szinten való megismétlése metafikcionális kommentárként a történet szintjén tematizálja és fedi fel a szöveg megalkotottságának tényét.

Összegzés

Az Hergé-képregényekben a visszatükröző eszközök jelenléte gyakori, és az általuk közvetített reprezentációk okot adhatnak reális és virtuális módban zajló elbeszélések beékelésére. A legtöbb esetben a Tintin-képregények visszatükrözői az elsődleges diegetikus világ eseményeit reprezentálják, így ezeknek a reális módban való elbeszélése gyakoribb, mint a virtuális beszédmód alkalmazása. Tanulmányomban részletesebben elemeztem két, a *Tintin kalandjai* című képregénysorozatból származó példát a visszatükröző eszközök által létrehozott reprezentációk virtuális módban való elmesélésére azért, hogy bemutassam a képregénymédium esetében hogyan működhet ez az elbeszéléstechnikai eszköz.

A virtuális narráció jelöletlen esetének példája *Az Unikornis titka* című képregényből származik. Haddock kapitány a narrátori szerepbe helyezkedő szereplő, felmenőjének emlékirata pedig a narratívát közvetítő visszatükröző eszköz. Itt a beékeltségek narratívának magyarázó funkciója van, ok-okozati viszonylatokat tár fel az elbeszélés jelene, és egy ahhoz képest korábbi, de azonos diegetikus világhoz tartozó eseménysor között. A beékeltségek és a befoglaló narratíva közti viszony e példának az esetében azért különleges, mert bár a történet idejében egymástól távol, alaposan elhatárolva

helyezkednek el, a beékelt narratíva Haddock kapitány elbeszélése során fokozatosan egyre nagyobb átfedésbe kerül, egyre szorosabb összefüggéseket mutat a befoglaló elbeszéléssel, amely magát a narráció aktusát hivatott megjeleníteni. A múltbeli történet számos ponton alakítja a történet jelenében zajló cselekményt; a két idősíki közti kapcsolat létrehozása pedig az emlékiratok segítségével, illetve a már említett festményen keresztül válik lehetségessé.

A virtuális narráció új ontológiai szintet is bevezető példaként a *Coke en stock* című album első képregényoldalát választottam. A beékelt narratíva itt jóval rövidebb, ennek oka, hogy a moziból éppen távozó képregényszereplők egy film cselekményének bizonyos részleteit mesélik el egymásnak, majd ugyanezen események az elsődleges diegézis szintjén velük is megtörténnék. Itt a beékelt elbeszélés funkciója a prolepszis és a metadiegetikus önreflexió: a szöveg azáltal tolja előtérbe a saját megalkotottságának tényét, hogy a virtuális narráció során bemutat egy, az elsődleges diegézisben létező szereplők perspektívájából fiktívnek tekintett eseménysort, majd miután visszavált az elbeszélés reális módba, a virtuális narráció eseményei megisméltődnek a diegézis első szintjén is.

E két példán keresztül láthatjuk, hogy a virtuális narráció elbeszéléstechnikai eszközként való felhasználása nem idegen a képregénymédiától. Az itt megvizsgált két virtuális elbeszélés funkciói tehát sokrétűek, esetükben egyaránt beszélhetünk metafikcionális önreflexióról, a befoglaló narratíva jövőjének előrevetítéséről, cselekményének beindításáról, holtpontról való továbbgördítéséről vagy épp ok-okozati viszonyok feltárásáról.