

A KÉPREGÉNY TALÁLKOZÁSA A STREET ARTTAL A BANDE DESSINÉE MÉDIAVÁROSAIBAN. PÉLDÁK BRÜSSZELBŐL ÉS GENFBŐL

Maksa Gyula

egyetemi docens

Pécsi Tudományegyetem, Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék

Képregénytudományi Kutatócsoport

ORCID 0000-0001-5733-0033

Murányi Kata

egyetemi adjunktus

Pécsi Tudományegyetem, Politikatudományi és Nemzetközi Tanulmányok Tanszék

Képregénytudományi Kutatócsoport

ORCID 0009-0005-3009-8154

Dol:

10.15170/PSK.2025.06.02.01

Beküldve: 2025.05.11.

Elfogadva: 2025.07.01.

Publikálva: 2025.08.21.

Hivatkozás:

Maksa, Gy. & Murányi, K. (2025):

A képregény találkozása a street arttal a bande dessinée médiavárosáiban. Példák Brüsszelből és Genfből. *Pólusok*, 6(2), 2–20.

Egyéb információk:

-

A folyóiratban megjelenő írások a Creative Commons Nevezd meg – Nem Kereskedelmi – ShareAlike 4.0 nemzetközi licenc alatt kezeltek.

 CC BY-NC-SA 4.0

Absztrakt

A populáris geopolitikai vizsgálódások körébe tartozó képregénymédia történetileg dinamikus identitásformálódását egyes földrajzi-kulturális változatokban a mediális hibridizációk megjelenése kíséri, amelyek street art alkotásokban is megnyilvánulhatnak. Tanulmányunkban ezeket a képregényalapú hibrid közegeket és azok használatát vizsgáljuk médiaelméleti szempontból a frankofón *bande dessinée* két különböző médiavárosának kontextusában. Brüsszelben és Genfben a képregény intézményesülése részben eltérő módon zajlott, de mindkét városban jelentős szerepet kapott az utcai művészethez kapcsolódó hibrid média. Brüsszelben ezt a szerepet főként a képregényfalfestmények töltik be, amelyek kanonizáló funkcióval bírnak, és turisztikai tevékenységet is generálnak. Genf esetében pedig a politikai kommunikációhoz, állampolgári neveléshez és civil szervezetek kampányaihoz kapcsolódó képregényplakátok és képregénystílusú utcatáblák fontossága figyelemre méltó.

Kulcsszavak: *képregény, képregényplakát, street art, médiaváros, Genf, Brüsszel, populáris geopolitika*

Bevezetés – Médiaelméleti háttér

A média identitása, kulturális variációi és hibridizációi

A képregénykutatás intézményesítésére vonatkozó ajánlásokat követve a képregényt tekinthetjük grafikus irodalomnak, művészetnek és médiának. Az első esetben Rodolphe Töpffer példáját követjük, aki irodalom- és retorikatanár volt Genfben, és akit a képregény „feltalálójának” tartanak (Kunzle, 2007; Groensteen és Peeters, 1994). Töpffer saját műveit és albumait „*littérature en estampes*”-ként, azaz

nyomatokból álló irodalomként kezelte, amely kép-szöveg narratívák reprodukcióira épült, így a képregényt grafikus irodalomként értelmezte (Töpffer, 1994).

A 20. század folyamán a képregényeket „parairodalomként” is vizsgálták, vagyis az irodalom szűkebb értelemben vett „magas” intézményrendszerének peremén elhelyezkedő műfajként. Ha azonban nem az intézményesülésre, hanem a kifejezőmódra helyezzük a hangsúlyt, a képregényt akár „rajzolt irodalomként” is felfoghatjuk, ahogyan azt Harry Morgan (2003) javasolja.

Az elmúlt évtizedekben – különösen a grafikus regények könyvesbolti sikereit követően – az irodalmi intézményrendszer egy jelentős része nyitottá vált a képregények iránt. Számos országban a képregények már az irodalomoktatás és az irodalmi folyóiratok részét képezik. Napjainkban a lassú újságírás (*slow journalism*) jellemzőit hordozó grafikus újságírásnak (Le Masurier, 2020) köszönhetően a képregényes riport is egyre inkább a sajtóműfajok közé sorolódik.

Ezzel párhuzamosan a képregények a művészeti intézményrendszerben is helyet kaptak mint a „kilencedik művészet”, amely sajátos kifejezőmódot és jelentésalkotási folyamatokat foglal magában. Ez megmutatkozik például a képregényre specializált múzeumokban és galériákban, valamint az olyan általánosabb profilú intézményekben, amelyek megnyitották kapuikat a képregények előtt. Az irodalmi és művészeti megközelítés összefonódásának egyik jó példája Riad Sattouf munkássága, aki életrajzi ihletésű grafikus regényeket és képregényes riportokat is készített, amit jól tükrözött 2018-as életműkiállítása a párizsi Pompidou Központban.

Ugyanakkor a képregénykutatók jelentős része nem elsősorban irodalom- vagy művészetkritikus, hanem médiatudományi háttérrel rendelkezik. Ez nem véletlen, hiszen a képregény mint populáris kultúra társadalmi erőforrás, egyben önálló média is, ami indokolja ekként való vizsgálatát (Dacheux, 2009). A képregények előállításának, terjesztésének és közvetítésének médiaintézményei jól azonosíthatók, akár csak azok a médiatermékek (képregények), amelyeket ezek az intézmények létrehoznak, valamint a képregény mint médium közönsége, felhasználási módjai és társadalmi gyakorlatai is (Maigret és Stefanelli, 2012).

Akár médiaként, akár művészetként vagy irodalomként vizsgáljuk a képregényt, fontos figyelembe venni, hogy történeti és kulturális változatokban létezik. Paul Ricoeur, André Gaudreault és Philippe Marion nyomán azt mondhatjuk, hogy történetileg dinamikus identitással rendelkezik: fennállása óta folyamatos változásban van, nem marad teljesen ugyanaz, de nem is alakul át teljesen mássá (Gaudreault és Marion, 2000). Fejlődése során különböző irodalmi, művészeti és médiakultúrákban, különböző közegekkel találkoztatva eltérő műfajokban formálódott, például a regénnyel, a nyomtatott sajtóval, a filmmel, a plakáttal, a televízióval vagy a videóbloggerrel hibridizálódott.

A japán manga (és a koreai manhwa), valamint az intézményesülés és ipari jelentőség szempontjából Európában vezető frankofón *bande dessinée* és az észak-amerikai comics mellett számos más változat is kialakult, amelyek földrajzi-

kulturális variációi önmagukban sem egységesek. Emellett számos kapcsolat létezik közöttük, és a képregény kulturális változatainak dinamikus identitásai gyakran nem különülnek el élesen egymástól. A képregényt mint médiumot tehát a földrajzi-kulturális terek, mediális elrendezések és időbeli-történeti változatok sokfélesége jellemzi.

A képregénymédia identitásformálódásában ma két általános tendencia figyelhető meg. Egyrészt a digitalizáció, a digitális képregények, a webképregények, valamint a digitális médiával és az internettel való találkozás döntően alakítják a képregény mint média identitását. Ennek hatására számos képregényalapú hibrid mű született, az Instagram-képregényektől kezdve a videojátékszerű alkotásokon át a kiterjesztett valóság technikáit alkalmazó képregényekig (a frankofón digitális képregényről, a *bande dessinée numérique*-ről bővebben lásd: Lukács és Maksa, 2022). A hagyományos képregények különböző földrajzi-kulturális változatokban léteznek, amelyek gyakran jelentősen eltérnek műfaj, közönség és grafikai stílus tekintetében – és ez a digitális képregényekre is igaz. Az észak-amerikai webképregény, a koreai *webtoon* és a frankofón *bande dessinée numérique* használati módjai szintén jelentős különbségeket mutatnak, miközben mindegyikre jellemző a belső sokféleség is (Palucci és Baudry, 2016).

Egy másik figyelemre méltó tendencia a kortárs képregénykultúrákban a képregények személyes találkozások terébe helyezése – galériákban, múzeumokban, képregényes eseményeken, fesztiválokon vagy akár az utcai művészetben. A kulturális sokszínűséget gyakran mediális hibridizáció is kíséri. A következőkben azt vizsgáljuk, hogy Brüsszel és Genf mint (képregény)média-városok kontextusában hogyan hibridizálódik a képregény, különösen a frankofón *bande dessinée* (BD) az utcákon, és milyen képregényalapú hibrid közegek jelentek meg és váltak helyi szinten fontossá az elmúlt évtizedekben. Brüsszel esetében a képregényfalfestményekre és az azokhoz kapcsolódó útikönyvekre fókuszálunk, míg Genf esetében a képregényplakátokat és a képregénystílusú utcatáblákat vizsgáljuk.

Médiavárosok – „képregényvárosok”?

A média geopolitikája, a populáris geopolitika és a transzkulturális kommunikáció térrel, hatalommal és médiával kapcsolatos megközelítései kiemelten foglalkoznak a kulturális iparágakat és mediakultúrákat alakító globális trendekkel. Ezek közé tartozik a „határok átlépése”, a transzlokális szerveződés, a hálózatépítés, a transzkulturális áramlások és a kulturális hibridizációs folyamatok, amelyek a média globalizációját jellemzik. Ugyanakkor ezek a megközelítések figyelmet fordítanak azokra a hatalmi térsűrűsödésekre is, amelyek gazdasági és kulturális értelemben egyaránt megnyilvánulnak. A médiavárosokat ilyen sűrűsödéseknek tekinthetjük, amelyeket egyrészt a globalizáció transzkulturális áramlataival foglalkozó kutatások (Hepp, 2006), másrészt a média geopolitikája (Boulanger, 2014) is vizsgál. Általánosságban véve két, egymással összefüggő értelemben beszélhetünk

médiavárosokról. A populáris geopolitikához kapcsolódva megjelenik egy olyan városkutatás, amely érzékeny a nyilvánosság, az új kommunikációs technológiák és a média kérdéseire. További megközelítés a kritikai városkutatáshoz köthető új demokratikus szemlélet, amelyben kiemelkednek az alulról jövő kultúra értelmezései (bottom up), ahol a fogyasztók különböző rétegekkel lépnek interakcióba, és médiatartalmat hoznak létre. A demokratikus nyilvánosság és a köztér viszonyának újragondolásába ágyazódik bele a street art műfaja, amelynek számos megnyilvánulási formája ismert, legyen szó plakátokról, poszterekről, matricákról, vagy nagy felületeket beborító murálokról (Murányi, 2023).

Egyrészt ezek a települések a médiatermelésre és a médiagazdasági tevékenységre szakosodtak, a hagyományos filmipari központoktól kezdve a Közel-Kelet újabb médiavárosain át - amelyek közül néhányban több száz média-, informatikai és távközlési vállalat működik. Másrészt azokra a globális városokra gondolhatunk, amelyek - bár nem feltétlenül a legnagyobb népességűek - pénzügyi és szellemi, kulturális központok, gyakran média-, informatikai és reklámcégeknek adnak otthont, a fejlesztés és kísérletezés helyszínei, egyetemi központok, népszerű migrációs célpontok, amelyeket a magasan képzett munkaerő koncentrációjából profitáló médiagazdaságok és -kultúrák jellemzik. Ezekben a városokban a kulturálisan sokszínű környezet és a magas színvonalú képzési lehetőségek inspirálják a tartalomgyártás alkotóit, valamint a közönséget és a médiafelhasználókat. A globális médiavárosok némelyike egyben „képregényváros” is, abban az értelemben, hogy a képregény-intézmények kifinomultságát és magas területi koncentrációját, valamint a helyi képregénykultúra sokszínűségét és a helyi képregénykultúra kollektív identitást formáló erejét mutatja.

Ami a frankofón bande dessinée-t illeti, Párizs kétségtelenül példaértékű, de Brüsszel és Genf, amelyek képregényvárosoknak tekinthetők, szintén mutatnak néhányat a globális médiavárosok jellemzőiből. Párizs és Brüsszel nemcsak a képregénykiadás, hanem a terjesztés központjai is, számos szakosodott könyvesboltjukkal. A kiadók és üzletek mellett Brüsszel képregényvárosnak számít képregénymúzeuma és archívuma (Centre Belge de la Bande Dessinée), képregényes falfestményei, a Brüsszeli Iskola jellegzetes grafikai stílusa és a képregényszakemberek koncentrációja miatt is. Genf többek között kiváló közgyűjteményei, a polgárok mindennapi életét átható képregénykultúra (a genfi képregényes plakátok hagyománya, a képregényes kommunikációs kampányok) és a kreatív képregényes szakemberek intenzív jelenléte miatt tekinthető képregényvárosnak.

A frankofón képregények képzeletbeli térképén kisebb városok is szerepelnek, amelyek távolról sem globális médiavárosok, képregényvárosi jellegük inkább a szűkebb értelemben vett médiavároshoz hasonlít. Angoulême, egy nyugat-franciaországi kisváros, a legfontosabb frankofón képregényfesztivál helyszíne, és a Cité internationale de la bande dessinée et de l'image francia képregénymúzeum jelentős gyűjteményének ad otthont. Grenoble ad otthont a Glénat-nak, a francia

mangakiadás egyik úttörőjének és főszereplőjének, a legnépszerűbb kortárs sorozatok közül soknak a kiadója. A valloniai Louvain-la-Neuve egyetemi városként nemcsak a képregénykutatás egyik fő központja, hanem az európai bande dessinée fontos városa is, köszönhetően a képregényekkel kapcsolatos különféle rendezvényeknek és a 2009-ben alapított, a Tintin és más sorozatok alkotójának szentelt Musée Hergé-nek. Európán kívül Montréal hagyományosan a képregények városa a frankofón bande dessinée számára, és újabban például Abidjan, Kinshasa és Yaoundé is rendelkezik képregényvárosi jellemzőkkel (Cassiau-Haurie, 2013).

Brüsszel

A belga bande dessinée

Mint láttuk, több várost is megemlíthetünk, ha a képregény frankofón kulturális változatairól gondolkodunk. A turizmus szempontjából azonban a legszembetűnőbb Brüsszel és a belga képregény összetett kapcsolata (<https://www.visit.brussels/en/visitors/plan-your-trip/comic-strip-trail>). Japán mellett talán Belgium az az ország, ahol a képregények intézményesülése a legerősebb és legkiterjedtebb a világon. A belga intézményrendszer huszadik századi sikeréhez számos tényező járult hozzá. Az egyik a képregényalbumok tömeges gyártása a nyomdaipari nagyvállalatok által. A nagy kiadók kezdeményezésére a huszadik század közepén rendszeressé vált az albumok kiadása, és a könyves hordozó segítette megőrizni a képregényeket, amelyek így később kulturális örökséggé váltak. Egy másik fontos elem, a katolikus egyház és a katolikus értelmiségiek támogatása. A belga képregények 1930-as évekbeli fellendülése, amely nagyrészt a katolikus sajtóra koncentrálódott, a múlt század első felében Európában népszerűvé vált észak-amerikai képregényekre adott helyi, majd szélesebb körű frankofón válaszként értelmezhető. A belga magas irodalom iskolai elfogadása szinte egy időben zajlott a népszerű irodalmi műfajok, például a bande dessinée emancipációjával, amelyet egyre inkább sajátjának tekintettek (Lits 2001). Valószínűleg számos más tényező, kiváló karikaturisták munkája és a képregények iránt fogékony közönség együttese kellett ahhoz, hogy a BD-média a kollektív identitás egyik fő alakítójává váljon Belgiumban.

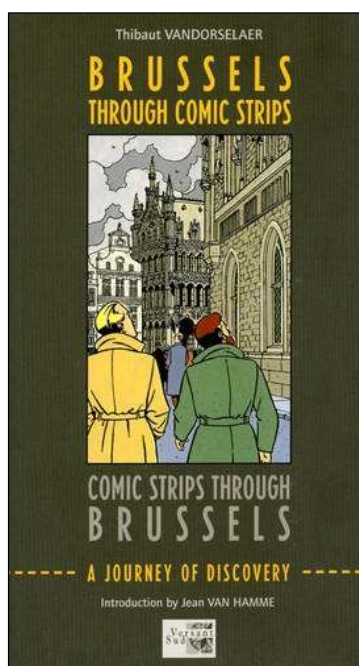
Napjainkban a jelentős alkotók munkássága különösen kiterjedt tudományos kutatások és az 1989-ben alapított Belga Képregényközpont, a Centre belge de la Bande Dessinée (CBBD) révén is jelen van, amely egy nagy képregénymúzeumnak is otthont ad, és évente több mint 200 000 látogatót fogad. Főként az ezredforduló után jelentős turisztikai aktivitás, élénk idegenforgalmi tevékenység szerveződött a falfestmények, szobrok, domborművek, a művészek szülőházai és síremlékei, és különösen a múzeumok körül. A fent említett brüsszeli CBBD mellett említést érdemel a Louvain-la-Neuve-i Hergé Múzeum, amely 2009-ben nyílt meg, a *Tintin* első kiadásának 80. évfordulója alkalmából.

Kulturális útikönyvek és képregényes falfestmények

Thibaut Vandorselaer az ezredforduló utáni évtizedben megjelent, Brüsszről, a belga fővárosról szóló kulturális útikönyvei felhívhatják a figyelmünket arra, hogy a város és a képregény egymás médiumává válva hogyan hordozzák és formálják egymást (Vandorselaer, 2004, 2007). E kiadványok tanulmányozását az teszi aktuálissá, hogy számos brüsszeli turisztikai és kulturális weboldal még manapság is ajánlja az általuk javasolt helyeket és útvonalakat, immár az azóta készült művekkel kibővítve (<https://www.bruxelles.be/parcours-bd>; <https://www.parcoursbd.brussels/en/>; Coupez 2023).

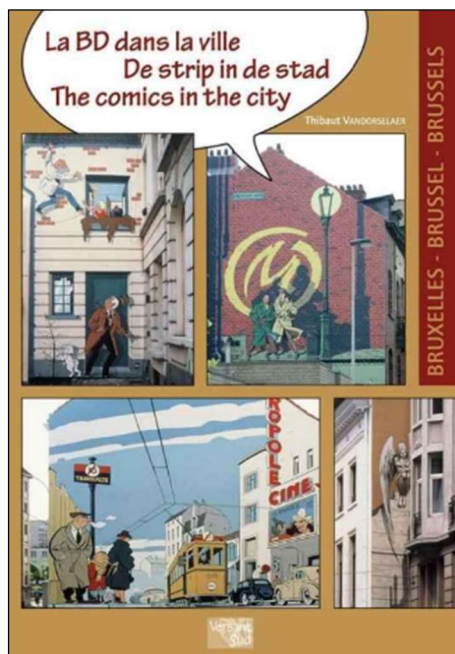
Thibaut Vandorselaer, a képregények iránt szenvedélyesen érdeklődő turisztikai szakértő útikönyvet írt Bruges-ről és Damme-ről, valamint Párizsról is. Ezek kizárólag egyirányú ábrázolásokról szólnak, ahogyan a címük is sugallja: *Bruges és Damme a képregényen keresztül* és *Párizs, a képregényben újrarájzolt főváros*. A szerző legelső, 2004-ben megjelent képregénykalauza, a *Bruxelles dans la BD. La BD dans Bruxelles* (*Brüsszel a képregényben. A képregény Brüsszelben*) a fent említett könyvekkel ellentétben és a város sajátosságai miatt jobban figyelembe tudja venni a kétirányú közvetítést. Brüsszel ugyanis – ahogy Jean Van Hamme írja az útikönyv előszavában – „a képregény inspirációs forrásává vált” (Van Hamme, 2004: 5). De hogyan vált Brüsszel a képregény hordozójává?

1. ábra: Címlap



Forrás: Vandorselaer, 2004.

2. ábra: Borítóoldal



Forrás: Vandorselaer, 2004.

Brüsszelben jelentős bande dessinée-kiadók, szaküzletek, fesztiválok, kiállítások vannak. A klasszikussá vált BD-művészek közül sokan a városban alkottak, tanultak, éltek. Nem véletlenül beszélnek a „brüsszeli iskoláról”, amelynek a képregénytörténetben talán legnagyobb eredménye a letisztultságot mutató, ugyanakkor innovatív elbeszéléstechnikai lehetőségeket kínáló ligne claire grafikai stílus kifejlesztése és elterjesztése.

A város-bande dessinée kapcsolat szempontjából talán még érdekesebb, hogy az elmúlt mintegy három évtizedben több tucat képregényfigurát ábrázoló falfestményt helyeztek el Brüsszelben, először főként a belvárosban, később pedig a főváros peremén és más belga településeken. A brüsszeli akciókra jellemző, hogy a falfestményeket a Belga Képregényközpont és maga a város jelölte. A kiválasztási szempontok között szerepelt a belgaság, a Brüsszelhez való kötődés, az országos vagy nemzetközi hírnév és a képregénytörténeti jelentőség. (Az ezredfordulót követően megnőtt a falakon a frankofón, de nem belga művészek alkotásainak száma, és a kiválasztási folyamat a francia-belga kánon felé mozdult el).

Thibaut Vandorselaer 2004-es brüsszeli útikönyve olyan brüsszeli sétákra invitál (vagy elkísér, vagy felidéz - mindhárom tipikus használata az útikönyvnek különböző időbeli kontextusokban), amelyek a képregényekben ábrázolt brüsszeli helyszíneket és a képregényes falfestményeket egyaránt magukba foglalják. Egyrészt a brüsszeli helyszínek és Brüsszel reprezentációját képregényeken keresztül hozza létre. A

képregény-Brüsszel olyan mozaik, amely különböző grafikai stílusokban és történetekben különböző módon ábrázolt helyszínekből áll. Másrészt olyan falfestményekről készült fényképek mutat az útikönyv, amelyek hordozóivá válnak a városi térben fiktív képregényes világokra utaló ábrázolásoknak.

Thibaut Vandorselaer 2007-ben megjelent második, háromnyelvű kiadványa, a *La BD dans la ville (A képregény a városban)* most már csak ezekkel a falfestményekkel foglalkozik. Ez az útikönyv egyben kiállítás-katalógus jellegű kalauz is a képregényes falfestményekhez és szobrokhoz, amelyek - legalábbis ebben a kiadványban - a város gyűjteményévé válnak. Természetesen a részben fotografiai közvetítés itt sem elhanyagolható, hiszen a fényképek keretezése nagyrészt megfosztja ezeket a képregényes falfestményeket a környezetüktől, a „peritextustól”, vagyis a város épített és megélt környezetétől - például a járókelők, az útvonalat követő képregényes turisták vagy a földön fekvő hajléktalanok hiányoznak a képekről. A kiadvány azonban tartalmazza a művek adatait, rövid, nagyrészt tematikus leírását, valamint pontos címeket és térképi ábrázolásokat, amelyek segítik a művek „visszakeresését”. A közelmúlt turisztikai honlapjainak tapasztalatait figyelembe véve azt mondhatjuk, hogy Thibaut Vandorselaer brüsszeli kiadványai egyfajta lokalitástermelés (Appadurai, 1996) kiindulópontjai lehettek, egyúttal a helyek és a képregények kanonizációjára tett javaslatok is. Egyszerre olvasatai a térnek és a bande dessinée hagyományának is.

3. ábra: Boule et Bill (Billy & Buddy) képregényes falfestmény kontextusban



Forrás: Saját felvétel.

Ezek a kulturális útikönyvek azonban nagyrészt megfelelnek azokról a kulturális folyamatokról, amelyek lehetővé teszik a lokalitásnak ezt a termelését. Ilyen például a frankofón globalizáció, pontosabban a „mondializáció”, amelynek egyik kulcsszereplője a Belgiumban készült népszerű képregény lehetett. Jan Baetens kulturális teoretikus arra figyelmeztet, hogy a huszadik század közepén készült belga frankofón képregények nagy klasszikusait többnyire az jellemzi, hogy nem utalnak kifejezetten belga történelmi és társadalmi témákra (Baetens, 2006). A brüsszeli képregény-freskók viszont „relokalizálják” a „mondializáltabb” belga képregényeket is.

Genf

Genf mint képregényváros

Genf az elmúlt évtizedekben képregényvárossá vált. Ezt nemcsak a könyvesboltokban vagy a genfi polgárok számára nyitott közgyűjteményekben, könyvtárakban és galériákban elérhető képregénykínálat gazdagsága tükrözi, hanem a genfi mindennapi életben a képregény stílusú plakátok, táblák és falfestmények átható utcai jelenléte, valamint a „kilencedik művészet” intézményi elismerése is. A képregényalkotóknak kiosztott genfi díjak, a helyi médiában nagy visszhangot kiváltó kiállítások és egyéb képregényes rendezvények, valamint a 2017 szeptemberében indult ESBD (École supérieure de bande dessinée et d'illustration de Genève) szakirányú felsőoktatási intézmény létrehozása mind ennek az elismerésnek a jelei. A genfi lakosok, döntéshozók, kulturális intézmények, politikai pártok, helyi vállalkozások és civil szervezetek is saját hagyományuknak tekintik a képregény közel két évszázados történetének és kortárs fejlődésének fontos helyi szereplőit. Bár a „genfi” szó utalhat a városra, helyesebb a „République et canton de Genève” kontextusában használni, mivel ez nem von le a szűkebb értelemben vett város közigazgatási határain túli települések, például Carouge jelentőségéből, amely maga is képregényvárosnak tekinthető.

Médiatörténet és kortárs médiakulturális kontextus

Genf képregényvárossá válása izgalmas médiatörténeti fejlemények eredménye. A genfi Rodolphe Töpffer (1799-1846) az egyik legismertebb XIX. századi korai képregényalkotó. A nemzetközi képregénytudomány frankofón és észak-amerikai hagyományában is vannak olyan meghatározó munkák, amelyek Rodolphe Töpffert tekintik a modern képregény „atyjának” vagy „feltalálójának” (például Kunzle, 2007; Groensteen és Peeters, 1994). Bár a képregénymédia születésének időpontja és körülményei vitathatók, egy dolog nagyon valószínűnek tűnik: Rodolphe Töpffer volt a képregény első elméletírója. Ez a rendkívül sokrétű életművel rendelkező alkotó, a Kálvin által alapított genfi akadémia (a mai Université de Genève elődje) retorika- és

irodalomtanára, a helyi politikai élet fáradhatatlan vitázója, a pedagógiát a turizmus-sal ötvöző tanár még arra is talált időt és energiát, hogy a képregényrajzolás mellett elmélkedjen erről a születőben lévő sajátos kifejezési formáról. A letisztult grafikai és elbeszélő stílus mellett érvelt - az utóbbi megvalósítására tett kísérletek később a holland Joost Swarte által ligne claire-nek nevezett stílusban mutatkoztak meg, például a belga Hergé munkáiban, akit már említettünk Brüsszel kapcsán.

A ligne claire a genfi képregényrajzoló és a közönség számára is fontossá vált, különösen a huszadik század utolsó negyedében, amikor Svájc és Genf gazdag plakáthagyományának kontextusában intézményesült egy olyan képregényalapú médiaaktivitás, amelyet a helyi közösség genfiként ismert el: a képregényplakát (affiche BD). A képregényplakátok elterjedését a Genfi Köztársaságban egyrészt az (állam)polgári nevelés (civic education) és társadalmi érzékenyítő szervezetek aktivizmusa segítette, másrészt a svájci politikai berendezkedésből következő gyakori népszavazások plakátigénye. A genfi képregényplakát legismertebb művésze Exem, azaz Emmanuel Excoffier, aki szintén ligne claire stílusban alkot. A genfi képregényplakát (amelyet ma már hivatalosan is a svájci kulturális örökség és „élő hagyományok” közé sorolnak) elterjedtségét mutatja, hogy az 1969-2010 közötti időszakból több mint ötven művész közel kétezer plakátja maradt fenn (Traditions vivantes, 2018). Bár Genf hagyományosan nem számít a képregénykiadás olyan jelentős központjának, mint Brüsszel és Párizs a frankofón világban, a plakát és a képregény e sajátos találkozása a társadalmi kommunikációs felhasználásokban és a mindennapi életben mégis a képregénytörténet fontos városává teszi.

A gyakran politikailag és társadalmilag érzékeny témákat érintő genfi képregény(plakát)-hagyomány szolgált alapul az egyik legnépszerűbb kortárs bande dessinée albumsorozat, a Titeuf (amelyet modernizált ligne claire stílusban rajzoltak), valamint alkotója, Zep (Philippe Chappuis) számára is. Zep, aki szintén genfi, képregényplakátokat és utcai képregénytáblákat is készített. A Titeuf című képregénysorozat főszereplője, a 10 éves kisfiú iskolája feltűnő hasonlóságot mutat egy valódi Carouge-i iskolával (Ecole primaire Jacques-Dalphin). Az iskola épülete körül Carouge városában több képregénytábla is található, amelyeket Zep rajzolt (állam)polgári nevelési célzattal. A Carouge önkormányzata számára készült képregénytáblák kommunikációs kampányok részeként környezetük mindennapi életét tükrözik. A táblákon olyan hétköznapi, potenciálisan konfliktusos helyzetek jelennek meg, amelyek feloldását vagy elkerülését célozzák. A szövegek játékosan, olykor ironikusan hívják fel a figyelmet olyan problémákra, mint a szemetelés, az éjjeli csendháborítás vagy a kutyaürülék kezelése. Az utcai képregénytábla kiváló eszköz a mindennapi jelenségek kiemelésére, távolságtartásra, értelmezési nézőpont kialakítására - a népszerű képregények műfaját idéző grafikai stílus és humor segítségével.

4., 5., 6. ábra: Zep utcai képregénytáblái Carouge-ban



Forrás: Saját felvétel.

Genf és Carouge megjelenése a képregényekben akár egy önálló tanulmány témája is lehetne. E tekintetben az egyik legizgalmasabb genfi képregényművész Tom Tirabosco, aki eltávolodott a *ligne claire* hagyományától, és a monotípiá technikáját alkalmazza – ez a festészet és a grafika határán mozgó eljárás. Emellett plakátokat is készít. Carouge című albuma a földrajzilag beazonosítható helyszíneket fantáziadús módon ábrázolja (Tirabosco, 2004). Tom Tirabosco, a Svájci Képregényszerzők Szakmai Szövetségének elnökeként, közreműködött a genfi École supérieure de bande dessinée et d'illustration alapításában is.

7. ábra: Carouge Tirabosco szemével és Carouge fényképe

Forrás: Tirabosco, 2004, saját felvétel.

8. ábra: Carouge Tirabosco szemével és Carouge fényképe

Forrás: Tirabosco, 2004, saját felvétel.

Képregényplakátok

A képregényplakát mint hibrid médium kiemelkedő szerepet játszik Genf helyi médiatörténetében és kortárs médiakultúrájában. Ez a szerep nagymértékben tükröződik a politikai kommunikáció gyakorlatában. A modellértékűnek tekintett svájci demokrácia egy „középutas”, „fél-direkt” politikai rendszer (Golay & Mix & Remix, 2008: 39), amelyben a polgárok képviselőket választanak, de széles körű lehetőségük van a közvetlen demokratikus részvételre is. Ez az elrendezés más követelményeket támaszt a politikai kommunikáció szereplőivel és médiumaival szemben, mint egy túlnyomórészt képviseleti rendszer (Windisch 1997, 2007).

Svájcban a polgárok évente négy-öt alkalommal közvetlenül is dönthetnek. Szavazhatnak úgynevezett „népi kezdeményezésről” (*initiative populaire*), vagy népszavazás (*référéndum*) útján határozhatnak már elfogadott törvények és rendeletek sorsáról. A népszavazásokat viták előzik meg, és ezek a viták bizonyos médiáknak és műfajoknak kedveznek.

A közvetlen demokrácia és a média találkozásának egyik legérdekesebb fejleménye a politikai képregényplakát, amely az elmúlt évtizedekben elsősorban Genfben terjedt el. A viszonylag gyakori népszavazásokhoz szükséges plakátok iránti igény is

hozzájárulhatott e sajátos hibrid média intézményesüléséhez. Vagy másképpen: a képregényplakát a képregénymédia egy sajátos kulturális változataként jött létre, amely a huszadik század utolsó harmadában a plakátkészítés hagyományaihoz fordult. Mindenesetre a képregényplakát kiemelt figyelmet kap a genfi kulturális szereplők részéről (Herbez, 1991).

A genfi képregényplakátok általában olyan ikonotextusok, amelyeket elsősorban a nyilvános térbe szánnak; ha magánterekben jelennek is meg, akkor is a közterület felé irányulnak. A plakát, akár csak a képregény, a szöveges és vizuális elemek kettősségét hordozza magában. E két eredeti közeghez hasonlóan a képregényplakát is besorolható az ikonotextusok közé, Michael Nerlich terminusát használva (Nerlich, 1990: 268). Ez a kifejezés szövegnek és képnek olyan jellegű egymás mellé helyezését jelöli, amelyben nincs hierarchikus viszony a két összetevő között. Az ikonotextusban a vizuális és szöveges elemek dialógusban állnak egymással. A képregényplakát esetében ez az összetettség többrétegű, mivel két olyan közegből ered, amelyek mindegyike egyesíti a szöveget és a képet. A képregényben a vizuális és a szöveges elemek elválaszthatatlanok, mivel kölcsönösen kiegészítik egymást. Az olvasó két kommunikációs csatornán keresztül kap információt: a szöveges elemek és a képek révén. Hasonlóan működik a plakát is – legyen szó politikai, kulturális vagy reklámcélú alkotásról –, amely egyszerre igyekszik vizuálisan és szövegesen meggyőzni a befogadót. Bár a plakátok és a képregények között vannak közös vonások, médiaként jelentős különbségek is fellelhetők közöttük, például technikai eszközeiket, terjesztésüket vagy hordozóik természetét tekintve. Ezek a különböző paraméterek alakítják az üzenetet, valamint az észlelés módját is, hiszen egy média narrativitása annak mediativitásából fakad (Marion, 1997). A plakát és a képregény képes egy új, önálló narratív kapacitással és saját mediativitással rendelkező médiaként összeolvadni, amely a két forrásmédia jellegzetességeinek ötvözete.

A képregényplakát olyan plakát tehát, amely a „képregényszerűség” jegyeit hordozza magán – például azáltal, hogy párhuzamos vagy egymást követő eseményeket képregényre jellemző módon „egyidejűként” ábrázol, illetve képregényművészeti grafikai stílust vagy műfajt idéz meg. A képregényszerűség felismeréséhez szükség van egy médiakulturális előfeltételre is: a befogadónak fel kell ismernie a képregényszerű megjelenítést – legyen szó a tabuláris elrendezésről, a narratív képről vagy a *ligne claire* grafikai stílusról. Ez utóbbi Exem (Emmanuel Excoffier) munkásságához köthető, akit a képregényes plakátok kapcsán gyakran említenek, és akinek stílusa a brüsszeli *bande dessinée* iskolához kapcsolódik.

A képregényplakátok többnyire olyan médiaszövegek, amelyek mobilizáló funkcióval rendelkeznek. A képregénymédia áthelyezése figyelemfelkeltő eszközként szolgál – ezt gyakran a képregényalbum-borítókat idéző kompozíciókkal érik el –, miközben a kép és a befogadó közötti kapcsolatra építve szimpátiát is igyekeznek kelteni. Exem számára a *ligne claire* egyszerre jelenti a grafikai stílus átláthatóságát (árnyékok hiánya, kevés színvariáció, de élénk színek és határozott vonalak),

valamint a gondolatok világos és egyértelmű kifejezését (Exem, idézi: Herbez, 1996: 77). A „vonal tisztaságának” ezen értelmezése összekapcsolható a népszavazások igen/nem logikája által diktált véleménykifejezés szükségletével. Az eredmény egy polemikus ikonotextus, amely éppen színességével és legalább látszólagos átláthatóságával kelti fel a figyelmet a közterületen. Másrészt a képregényszerűségből fakadó részletgazdagság is hozzájárulhat ahhoz, hogy a néző tovább időzzön el egy plakát előtt. Ezt például úgy érik el, hogy az egymás után vagy párhuzamosan zajló eseményeket úgy helyezik el a plakát terében, mintha egy képregényoldalon lennének.

Exem egyik 1988 szeptemberében megjelent munkáját mérőföldkőnek tekintik (Exem, 1988; Herbez, 1996: 8; 2005: 47-50; Exem munkái az interneten: ccsa.admin.ch). Ennek oka valószínűleg az, hogy ez a plakát a hatékony civil politizálás jelképévé válhatott. A Genfi-tóba benyúló Paquis fürdő lebontását végül megakadályozta az a népszavazás, amelyhez ez a plakát is kampányeszközként szolgált, noha szinte valamennyi politikai párt a bontás mellett érvelt. Exem ezen a plakáton a *ligne claire* stílust a két világháború közötti genfi plakátművészet elemeivel ötvözi, utalva ezzel arra az időszakra, amikor a fürdő épült. A képen egy óriáspolip emelkedik ki a vízből, és elpusztít egy épületet, amelyet a genfiak könnyen felismerhetnek a Paquis fürdőként. Ezt egyértelművé teszi a felirat is: „NEM a Paquis fürdő lebontására.” A polip ikonográfiája a múlt század első felének politikai plakátművészetére emlékeztet, amikor gyakori volt, hogy politikai erőket szörnyekkel személyesítettek meg, és hatalmukat mindent behálózó, mindent elérő csápokkal ábrázolták. A plakát feliratának tipográfiája is a múltba nyúló utalás: az 1930-as éveket idézi, mivel a genfi plakátművész, Noël Fontanet munkásságát idéző betűtípusban jelenik meg.

9. ábra: NEM a Paquis fürdő lebontására



Forrás: Exem, 1988.

10. ábra: Exem plakátja Genf utcán

Forrás: Exem, 1988, saját felvétel.

Az a Genf, amely az elmúlt négy évtized politikai képregényplakátjain, különösen Exem munkásságában reprezentált, elsősorban a pusztítás és a privatizáció fenyegetése alatt álló közterületek és közszolgáltatások ábrázolásában mutatkozik meg. Ebben a kontextusban Exem polipja később is feltűnik Genf utcáin: például a Wilson-palota szállodává alakítása elleni plakáton, majd pedig a bérlők nehéz helyzetére utalva az arctalan tőkét személyesíti meg – hasonlóan azokhoz az eljárásokhoz, amelyek során a genfi képregényplakátokon egyes helyeken patkányként, máshol zombiként ábrázolják a fenyegető erőket. (Későbbi megjelenései során a polip olykor eltér az eredeti, fojtogató, pusztító szörny ábrázolásától.)

Jean-Jacques Giroud egyik találó példájában egy 1930-as évekbeli, kommunista-ellenes Fontanet-plakátot hasonlít össze Exem Munkáspártnak készült plakátpárosával. Mindkét alkotás egy olyan jövőképpel szembesíti a nézőt, amelyet a készítő baloldali vagy szélsőbaloldali erőkhöz társítanak – csupán ellentétes előjellel (Giroud, 1996). A kompozíciós és vizuális retorikai technikák más esetekben is hasonlóságot mutatnak, például ha Fontanet azon plakátjait vizsgáljuk, amelyek a női választójog ellen mozgósítottak (ezek és más művei elérhetők a Svájci Plakátgyűjtemény honlapján: <http://ccsa.admin.ch>), vagy azt az 1937-es plakátot, amely a szabadkőműves mozgalom betiltását célzó népszavazási kezdeményezés mellett kampányolt (bár a kezdeményezést végül elutasították a szavazáson).

A „félközvetlen” demokrácia kedvez a véleménynyilvánító műfajok virágzásának. Svájc esetében ezt jól példázzák a mozgósító plakátok. Genfben, a helyi médiakultúra hagyományaira építve, a plakát összeolvadt a képregénnyel. Ugyanakkor különösen Exem munkássága mutatja, hogy a genfi képregényplakátművészeket nem

csupán népszavazások kapcsán bízzák meg, hanem rendszeresen részt vesznek más kampányokban is – például nemzetközi szervezetek vagy helyi civil szervezetek kommunikációs kampányaiban. Erre jó példa, hogy a Genfi Protestáns Szociális Központ (*Centre Social Protestant*) öt kampányát is nagyrészt képregényplakátokra építette (Herbez, 2005).

Következtetések

Az elmúlt évtizedekben a grafikus irodalomként, művészetként és médiaként értett képregény különböző médiákkal és műfajokkal (például regény, nyomtatott sajtó, mozi, plakát, televízió, videóblogger stb.) ötvöződött a populáris kultúrában. A képregénymédia identitásformáló szerepének két fő trendje figyelhető meg napjainkban: a digitalizáció mellett egyre inkább előtérbe kerül a képregények személyes találkozások terében való helyezése, például galériákban, múzeumokban, képregényes eseményeken, fesztiválokon, vagy éppen a városi kreativitást megmutató street art formájában.

Egyes globális médiavárosok egyben „képregényvárosok” is, vagyis a képregényekhez kapcsolódó tevékenységek magas térbeli koncentrációja figyelhető meg bennük. Például képregényintézmények, a helyi képregénykultúra sokszínűsége révén, amely akár a kollektív identitás formálásának eszközeként is szolgálhat. Brüsszel és Genf egyaránt tekinthető képregényvárosoknak és médiavárosoknak, mivel jelentős képregénykultúrával rendelkeznek: szakosodott kiadók, könyvesboltok, üzletek, múzeumok, archívumok és oktatási intézmények hálózata működik bennük. Emellett hatásuk érezhető a városi művészet bizonyos területein, a turizmusban és a politikai döntéshozatalban is.

Brüsszel esetében a belga képregénykultúra egyik legszembevetőbb aspektusa az utcai falfestmények és az ezekhez kapcsolódó turizmus. A falfestmények létrehozásakor a kiválasztási szempontok között szerepel többek között a városhoz való kapcsolódás, az alkotó országos vagy nemzetközi hírneve, valamint a képregénytörténeti jelentőség. A belga képregények sikeréhez számos tényező járult hozzá, például az észak-amerikai képregények népszerűségére adott hatékony frankofón populáris kulturális válasz a 20. század közepén. Emellett a képregényipar intézményi rendszere, például a CBBD (*Centre Belge de la Bande Dessinée*) Brüsszelben és a Hergé Múzeum Louvain-la-Neuve-ben, szintén hozzájárult a belga képregények elismertségéhez. Az ezredforduló után jelentős turisztikai tevékenység szerveződött a képregényfalfestmények, szobrok, domborművek, valamint e múzeumok köré. A brüsszeli iskola talán legnagyobb képregénytörténeti érdeme a *ligne claire* grafikai stílus kialakítása és elterjesztése. Ez a stílus Genfben is jelentős szerepet kapott, különösen a svájci képregényes plakáthagyomány kontextusában, amely a (állam)polgári neveléshez (például Zep Carouge-i képregényes táblái), az aktivizmushoz, a népszavazásokhoz, a politikai kommunikációhoz (például Exem

plakátjai), a helyi szellemi-kulturális örökséghez, végső soron a helyi közösségi identitás alakításához kapcsolódik. Jelentőségét mutatja az is, hogy 1969 és 2010 között több mint 2000 képregényplakát készült, több mint 50 művész közreműködésével.

Irodalomjegyzék

- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Baetens, J., (2006). *Hergé écrivain*. Flammarion, Paris.
- Boulanger, P., (2014). *Géopolitique des médias*. Armand Colin, Paris.
- Cassiau-Haurie, C., (2013). *Dictionnaire de la bande dessinée d'Afrique francophone*. L'Harmattan, Paris.
- Coupez, P., (2023). *Le parcours BD de Bruxelles, une promenade au fil des fresques murales*, Generationvoyage.fr, 2015. augusztus 16. (frissítve: 2023. augusztus 2.)<https://generationvoyage.fr/parcours-bd-bruxelles>, utolsó hozzáférés 2025.08.20.
- Dacheux, É., (2009). *Introduction générale*. Hermès 54 (La Bande Dessinée. Art reconnu, média méconnu), 11–17.
- Exem, (1988). *Non à la destruction des bains des Pâquis* / exem 88, C. Humbert-Droz, Genève.
https://www.posters.nb.admin.ch/discovery/fulldisplay?docid=alma991000451029703978&context=L&vid=41SNL_53_INST:posters&lang=en&adaptor=Local%20Search%20Engine&qury=any,contains,exem%20paquis
- Gaudreault, A. & Marion, P., (2000). Un média naît toujours deux fois, *S&R*, avril 2000, 21-36.
- Giroud, J.-C., (1996). L'étrange similitudes ou l'affiche BD à la lumière de l'histoire, in: Herbez, A. (szerk.) *Affiche BD. Vingt-cinq ans de création genevoise*. Slatkine, Genève, 87-92.
- Golay, V., Mix & Remix, (2008). *Institutions politiques suisses*. LEP, Le Mont-sur-Lausanne.
- Groensteen, T. & Peeters, B., (1994). *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*. Hermann, Paris.
- Hepp, A. (2006). *Transkulturelle Kommunikation*. UVK, Konstanz.
- Herbez, A. (1991). Affiche politique. La BD entre en scène. *Dossiers Publics (Périodique de documentation genevoise)*, 77, 34-42.
- Herbez, A. (1996). *Affiche BD. Vingt-cinq ans de création genevoise*. Slatkine, Genève.
- Herbez, A. (2005). *Exem à tout vent*. AGPI – Vertige Graphic, Genève – Paris.
- Kunzle, D. (2007). *Father of the Comic Strip. Rodolphe Töpffer*. University Press of Mississippi, Jackson.
- Le Masurier, M. (2020). *Slow Journalism*. Routledge, London – New York.
- Lits, M. (2001). *Littérature et société*. DUC, Louvain-la-Neuve.
- Lukács, L. K. & Maksa, Gy., (2022). Comics Media in the Digital Age: The Case of the “Machines à Bulles” Exhibition. *ME.dok* 17/2, 5-14.
- Maigret, É. & Stefanelli, M. (2012). *La bande dessinée: une médiaculture*. Armand Colin – INA, Paris.
- Marion, P. (1997). *Narratologie médiatique et médiagenie des récits*. *Recherches en Communication* 7, 61–87.
- Morgan, H., (2003). *Principes des littératures dessinées*. Éditions de l'An 2., Angoulême.
- Murányi, K. (2023). Lusophone Identity in the Urban Context: Creative City Practices Through Examples Of Lisbon, São Paulo And Goa. In Gant, M., Rocha Relvas, S.& Edwards, S. (szerk) *Memory, Transition, and Transnationalism in Iberia*. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 198-236.

- Nerlich, M., (1990). Qu'est-ce un iconotexte?, in: Montandon, A. (szerk.), *Iconotextes*, CRCD Ophrys, Paris, 255-302.
- Paolucci, P. & Baudry, J. (2016). La bande dessinée numérique vue d'ailleurs, in: Robert, P. (szerk.) *Bande dessinée et numérique*. CNRS, 59-77.
- Tirabosco, T. (2004). *Carouge*. Ville de Carouge, Carouge (Genève).
- Töpffer, R., [1845] (1994). Essai de physiognomonie, in: Groensteen, T. & Peeters, B.(szerk.) *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*. Hermann, Paris, 185-225.
- Vandorselaer, T. (2004). *Bruxelles dans la BD – La BD dans Bruxelles*. Versant Sud, Louvain-la-Neuve.
- Vandorselaer, T. (2007). *La BD dans la ville. De strip in de stad. The comics in the city*. Versant Sud, Louvain-la-Neuve.
- Van Hamme, J. (2004). Préface, in: Vandorselaer, T. (szerk.) *Bruxelles dans la BD – La BD dans Bruxelles*. Versant Sud, Louvain-la-Neuve, 4-5.
- Windisch, U. (1997.) Médias et communication politique en démocratie directe, in: Allan, P., Škaloud, J. (szerk.) *The making of democracy*. Czech Political Science Association, Prague, 41-56.
- Windisch, U. (2007). *Le modèle suisse. La démocratie directe et le savoir-faire intercommunautaire au quotidien*. L'Age d'Homme, Lausanne.

Honlapok

- The website of the of the City of Brussels: <https://www.bruxelles.be/parcours-bd>, utolsó hozzáférés 2025.08.20.
- The website of the Comic book route of the City of Brussels <https://www.parcoursbd.brussels/en>, utolsó hozzáférés 2025.08.20.
- The website of the Visit Brussels (Comic strip trail). <https://www.visit.brussels/en/visitors/plan-your-trip/comic-strip-trail>, utolsó hozzáférés 2025.08.20.
- Catalogue of the Association Swiss Poster Collections (SPC): ccsa.admin.ch; https://www.posters.nb.admin.ch/discovery/collectionDiscovery?vid=41SNL_53_INST:posters&lang=en, utolsó hozzáférés 2025.08.20.
- Carouge vu par Tom Tirabosco, 1998–2003. http://www.1227.ch/Pervenches/Dossiers/TomTirabosco/TT_00.htm, utolsó hozzáférés 2025.08.20.
- Traditions vivantes, 2018. L'illustration, la bande dessinée et l'affiche genevoises, Les traditions vivantes en Suisse. <https://www.lebendige-traditionen.ch/tradition/fr/home/traditions/illustration--la-bande-dessinee-et-laffiche-genevoises.html>, utolsó hozzáférés 2025.08.20.

COMICS MEETS STREET ART IN THE MEDIA CITIES OF THE BANDE DESSINÉE. EXAMPLES FROM BRUSSELS AND GENEVA**Abstract**

Comic media exists in historical and geocultural variations, and can be added to the research focus of popular geopolitics. The historically dynamic identity formation of comic media in some geocultural versions is accompanied by the emergence of mediatic hybridisations that manifest themselves in a street art activity. In this article, we examine these comics-based hybrid media and their use from a media theoretical perspective in the context of two different media cities of the Francophone bande dessinée. In Brussels and Geneva, the institutionalisation of comics has been partially different, but both cities have seen a significant role in hybrid media related to street art. In Brussels, this is the case with comic murals, which have a canonising function and also generate tourist activity. In the case of Geneva, the importance of comic posters and comic-style street signs linked to political communication, civic education, and campaigns by NGOs is striking.

Keywords: bande dessinée, Brussels, comic poster, street art, media city, Geneva, popular geopolitics