

A *Symposion* képi fordulata

A *Symposion* folyóirat legutóbbi tematikus számai (Roncs, Bűn-Ártatlanság-Szag-Illet, Tolnai, Közép-Kelet-Európa közhelyei) több szempontból is radikálisan szakítottak a magyar folyóiratkultúra konvencióival. Az egyik legjelentősebb változtatás a folyóirat kétnyelvűvé válása, amely már önmagában is jelentős nyitás a magyar kulturális identitás történetében, és e váltásnak a szerkesztésre gyakorolt hatása külön vizsgálat tárgya lehetne. Ám a *Symposion* esetében ez a nyelvi fordulat egyúttal képi fordulattal is jár (a korábbi, még egynyelvű Pornográfia-Horror szám már részben ennek jegyében szerkesztődik): a szépirodalmi szövegekhez különböző kulturális háttérű, sokféle irányzatot képviselő képzőművészek készítenek illusztrációkat, helyesebben „vizualizációkat”, vizuális interpretációkat. Az igazi kihívást a kép és írás egyenrangúsága, „emancipációja” jelentheti az irodalmi közegben szocializálódott olvasó számára. A *Symposion* vizuális felületein ugyanis a képi információknak és impulzusoknak olyan gazdagságával, változatosságával találkozunk, amely nemcsak hogy vetekszik az irodalmi anyag sokszínűségével és színvonalával, de helyenként fölül is múlja azt. Ráadásul ez az expanzív vizuális terjeszkedés, „képrobbanás” nem hagyja érintetlenül a folyóirat megszokott formátumát sem: minden egyes lapszám más-más alakú és méretű, a Bűn-Ártatlanság például nem fér el egyetlen normál könyvespolcon sem. (Én az egyik komód tetején, egy ugyancsak túlméretezett, sehova máshova be nem illeszthető Leonardo da Vinci-albumon helyeztem el.) Ez az erőteljes vizuális tobzódás többek számára elbizonytalanító, nyugtalanító, olykor ellenérzéseket keltő; magam is több ilyen észrevétellel, kritikai megjegyzéssel találkoztam a lapról folyó beszélgetésekben még a folyóirat törekvéseivel amúgy rokonszenvező olvasók részéről is.

A kép expanziója okozta zavar valószínűleg mélyen összefügg az alfabetikus civilizáció öntudatával és a reprezentáció rendjével, amely a betűírást eleve fejlettebbnek tekinti a képírásnál, s amely oppozícióba állítja a megmutatást és a megnevezést, az ikont és a nevet. Foucault például így ír a betűírásra való áttérés „zseniális húzásának” civilizációs előnyeiről az európai tudásrendek kialakulásával foglalkozó, *A szavak és a dolgok* című alapművében: „Az alfabetikus írással az emberek története tényleg teljesen megváltozik. (...) Míg a szimbolikus írás igyekezvén magukat a reprezentációkat a térben reprezentálni, követi a hasonlóságok zavaros törvényét a reflexív gondolkodás formáiból kicsúsztatva a nyelvet, az alfabetikus írás, lemondva a reprezentáció fölvázolásáról átteszi a hangok elemzésébe azokat a szabályokat, amelyek magát az észet képviselik. ...

Ugyanazon grafikai jelek képesek fölbontani valamennyi új szót, és a feledés félelme nélkül továbbadni minden fölfedezést, mihelyt napvilágra hozták; ugyanazon ábécé használatával átírhatunk különféle nyelveket, és eljuttathatjuk valamely néphez egy másik nép gondolatait. Mivel ezen ábécé megtanulása nagyon könnyű elemei alacsony száma miatt, mindenki a gondolkodásra és a gondolatok elemzésére fordíthatja az időt, amit a többi népek a betűk megtanulására fecsérnek.” (Foucault 2000, 139.) Ebben a rövid passzusban is úgy jelenik meg a betűírás mint az ész manifesztációja, összhangban az európai gondolkodásban évszázadokon keresztül megfigyelhető felosztással, ahol az ész a nyelvi reprezentáció oldalán áll, míg a kép az érzékek és érzelmek térfelére kerül.

Napjainkban azonban, amikor könnyen hozzáférhetővé váltak és széles körben elterjedtek a különböző képalkotó eszközök, a számítógép, a digitális fényképezőgép, az internet és az okostelefon korszakában ez a felosztás ásatagnak és abszurdnak tűnik, jóllehet a képpel kapcsolatos félelmek nemhogy nem szűntek meg, hanem inkább tovább fokozódtak. A kilencvenes években a társadalomtudományokban megindult a W. J. T. Mitchell angol művészettörténész esszéje nyomán képi fordulatnak, pictorial turn-nek nevezett kutatási irányzat, mely nem csak a képalkotás, képhasználat, vizuális jelalkotás mai jelenségeivel foglalkozik, hanem történeti kontextusban is vizsgálja a képi kommunikáció alakulástörténetét a nyugati logocentrikus kultúrában, illetve más civilizációkban. Az egyik fontos érv a vizualitással kapcsolatos, nagy hagyományokkal rendelkező gyanakvással szemben az a sokszor hivatkozott tény a téma szakirodalmában, hogy a régi görög nyelvben ugyanaz a szó, a ‚graphein‘ jelölte az írás és a rajzolás tevékenységét, vagyis írás és kép viszonya koronként és kultúránként változhat még a betűvető népek esetében is. A ‚graphein‘ kettős jelentésére játszik rá a *Symposion* Bűn-Ártatlanság számához előszót író neves képregényművész, Saša Rakezić, alias Aleksandar Zograf a saját művésznevében, vagy például a *The Well of Prophecy* (*A prófécia kútja*) című munkájában, ahol a képregény hősét, a szerző fiktív barátját Graf Grafomannak hívják (Bodroža 2011, 36–37).

Mitchell úgy véli, hogy korunkban már nem elegendő jogaiba helyezni a társadalomtudományokban hagyományosan háttérbe szorított ikonológiai megközelítést, hanem „A legfontosabb ... annak belátása, hogy miközben a képi reprezentáció problémája mindig is élő volt, most már megkerülhetetlenül és soha nem látott erővel nehezedik rá a kultúra minden rétegére a legkifinomultabb filozófiai spekulációktól a tömegmédiá legközönségesebb termékeiig. Az elszigetelés hagyományos stratégiái többé már nem működnek, a vizuális kultúra globális kritikája pedig elkerülhetetlenül szükséges.” (Mitchell 2007)

Fölmerül persze a kérdés, hogy a *Symposion* esetében mit jelent a képi fordulat, hoz-e valami szemantikai-esztétikai többletet a szövegek „vizualizációja”, vagy mindez inkább csak valami eredeti és hatásos csomagolás, egy olyan korszerű „köntös”, mely vonzóbbá, trendibbé, „szexibbé” teheti a mind népszerűtlenebbé

váló, ráadásul térségünkben sokhelyütt még mindig kétségbeejtően elavult módszerekkel oktató irodalmi kultúrát a Facebook-nemzedék számára.

Ez a probléma talán a Tolnai Ottó 70. születésnapjára készített kiadványt lapozgatva vizsgálható a legeredményesebben. A Tolnai-szám ugyanis igazi posztmodern érzékenységgel megalkotott művészeti album, képeskönyv, ahol fiatal képzőművészek különböző Tolnai-művekből vett fragmentumokhoz és rövidebb versekhez készítettek vizualizációkat többnyire a képregény-médium változatos eszköztárának alkalmazásával. A szövegeket a főszerkesztő, Sirbik Attila válogatta, s ez a válogatás az eredményből ítélve már eleve abból az imaginatív szempontból történhetett a felkért képzőművészek stílusának, gondolkodásmódjának, motívumainak ismeretében, hogy az egyes alkotók melyik szövegrésszel tudnak majd jól kommunikálni, mi inspirálhatja őket. (A lapszámról kitűnő, részletes elemzést írt Kovács Krisztina [2010] az *Irodalmi Jelen* internetes portálon.) Kérdés, hogy ha bármely más író életművéhez nyúlnánk ezen a módon, és ugyanezekkel a képzőművészekkel dolgoznánk, vajon más lenne-e az összkép, vagy csak egy nagyon színes kaleidoszkóp kövecskéi rendeződnének újabb, bonyolult, gyönyörű, ámde (látszólag) jelentés nélküli mintázatba? Kétségtelen, hogy a fragmentáris szerkesztés, a véletlen esztétikája, a műfajok és nyelvek átjárhatósága egyáltalán nem idegen a Tolnai-poétikától, sőt éppen hogy a lényegéhez tartozik. Nem beszélve arról, hogy a Tolnai-művek nagyon gyakran éppen valamely képzőművészeti alkotás, festmény vagy szobor hatására születnek, hogy a Tolnai-szövegekben is ott hullámszik a vizuális elemek, utalások, allúziók, motívumok, interpretációk végtelen áradata, hogy Tolnai Ottó egyúttal az egyik legjobb, legfőlkészültebb, legtöbbet látó és láttató képzőművészeti írónk is, és végül, de nem utolsósorban arról, hogy maga is kísérletezik képzőművészettel: önarckép-sorozatát néhány hónapja állították ki a budapesti Múcsarnokban. Tolnai-kommentáromban én magam is arra a következtetésre jutottam, hogy Tolnai Ottó szöveg-univerzumának „ősrobbanásakor”, kezdetben vala a Kép:

„... költészete születésének, költővé válásának auto-poétikus elbeszélése során ő is képről beszél, egy képet ír le voltaképpen: »Emlékszem – egyik legélesebben metszett, legtisztább színekkel felkent kép, amit hordozok – 1966 márciusa Rovinjban.« Az emlékezés narratívája a »kínai doboz« avagy a »kép-a-képben« technikára épül, hiszen az emlékezés mentális folyamata maga is mozgóképszerű, filmszerű, és ez a mozgókép egy másik filmet idéz fel: a végtelen érzékelésének, képként való megmutatkozásának pillanatát. (...) Költészetének indulása a hatvanas években saját korának meghatározó strukturalista elméleteivel, tendenciáival ellentétben nem úgy írható le, vagy nem csak úgy érdemes leírni mint egy puszta nyelvi szervezett univerzumot, hiszen számára nem a nyelvi kifejezés problémája, lehetősége az elsődleges kérdés, ahogy a fontiekben is láthattuk, hanem az érzékelésnek a nyelv előtti síkja: a *képi percepció*. A kifejezés már adva van, mielőtt szavaink lennének róla, amit látunk, abban már valami (minden) kifejeződik számunkra.” (Mikola 2005, 19)

A Tolnai-szövegek vizuális interpretációinak projektje egy *Symposion*-számban abszolút autentikus gesztus, és könnyen lehet, hogy egy zártabb, nyelvilleg homogénebb közegben keletkezett, vizuálisan kevésbé fogékony vagy egyműfajú írói életmű esetében ez a kaleidoszkóp-esztétika nem is lenne működőképes.

Ám ha megnézzük a szövegek és képek konkrét viszonyát a lapszámban, azt tapasztaljuk, hogy bár a válogatás Tolnai szinte összes műfaját felöleli, játékba hozza, a lapokról mégsem a Tolnai-életmű jól ismert „költészeti kategóriái”, jellegzetes „megéledő” metaforái, mitológemái köszönnek vissza. Számomra nagy meglepetés volt, hogy a vizuális anyag összhatása első ránézésre mennyire idegen a szövegekről kialakított saját mentális képeimtől, leszámítva a rendkívül elegáns címlap légies azúr-szifonját. Túl azon, hogy a képzelet és a képi percepció egyénileg nagy változatosságokat mutathat, ez az „elkülönböződés” magából a szövegválogatásból is adódik. A huszonnégy szemelvényben túlsúlyba kerültek a prózai alkotások, pontosabban a prózák és a vers-szövegek narratív szekvenciái, ami a szelekció szempontjából amúgy teljesen logikus, hiszen ahogy a lapszám alcíme is mutatja, képregénykiadást tartunk a kezünkben, márpedig a képregény: narratív médium.

A hatás nagyon hasonló ahhoz, mint amikor irodalmi műveket filmesítenek meg. Utcai Dávidnak az *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben* című poémához készített vizualizációja az önreflexív narráció és a fiktív események egymásbaszövődéseit a filmes montázsok és áttűnések képregényben is megjeleníthető technikáival érzékelteti, szellemes képi „rímeket” hozva létre a szavakkal megalkotott és a megrajzolt képzeletbeli gengszterfilm között, miközben az elmosódó, tompa színek, szürkés árnyalatok, a „világítás” hiánya felidézi az olvasóban/nézőben az egész Ómama-ciklust belengő rejtélyt, az irracionális borzongató homályát.

A kép azonban ellenpontoszthatja is a szöveget vagy továbbmesélheti a magamódján. Az egyik legszuggesztívebb, legjobb alkotás ebből a szempontból Daniela Mamuzić vizualizációja a *Költő disznósírból* gyerekkor-témáihoz. Első pillantásra megdöbbenő, hogy Daniela Mamuzić képén a Tisza, a szerző gyerekkorának mitikus helyszíne, a folyékony, abszolút klorofill – betonszürke. Aztán megértjük, hogy a képzőművész áthelyezte a narráció nézőpontját, és az elbeszélőt nem annak saját szemszögéből, hanem az emlékfolyam egyik szereplőjének, a nagybeteg, ágyhoz kötött, csontsovány nőrokonnak a nézőpontjából láttatja, akinek alakját a szöveg emlékezőjének figurájához képest óriásira nagyítja, mintegy a szenvedés erősebb realitását állítva középpontba; márpedig ez az életből kifogyó, halálosan elkínzott nő félig leeresztett szemhéjai mögül aligha lát színeket...

Sirály Dóri pedig a *Kékítőgolyó* ötvenes évekbeli kisvárosi szereplőinek vitáját a mosásban összemert és színehagyott függöny eredeti vörös árnyalatáról játékos

iróniával a mába rántja át: a szöveg költői, metaforikus színmegnevezéseit a munkásmozgalmi vöröstől a budoárbíboron, szentrózsaszínen, hajnalpíron át a gutaliláig a szavak mellé rendelt színekkel, a Pantone© Matching System profi színkódjaival illusztrálja, és az olvasó/néző eltöprenghet, hogy számára például a felkelő nap-árnyalat azonos-e a Pantone© 171 C-vel, és hogy a precíz számítógépes színkezeléssel vajon manapság közelebb jutunk-e egy hasonló vita eldöntéséhez.

Képregény és novella konzseniális találkozása Stark Attila *Gastarbeiter story*-adaptációja. Stark Attila a novella fiktív levél-formáját (egy vajdasági vendégmunkás Németországból hazaküldött beszámolóját) tárgyi dokumentumként jeleníti meg, ahol a kitépett füzetlapra írt szabálytalan ceruzás szöveg a hibákkal, törlésekkel, vázlatos rajzokkal a kézírás személyességét imitálja, s egyúttal felidézzi a képregény-műfaj nyugat-európai történetének kezdeteit, Rodolphe Töpffer svájci esszéista és festő „esztétikai forradalmát” a 19. század első felében, aki eszményítette a firkát, mivel gyerekkorában lenyűgözték azok a reszketeg vonalak, mágikus nyomok, melyeket egy tintába mártott cserebogár hagyott maga után, ahogy végigmászott iskolásfüzetének lapján. A novella lecsupaszított, redukált, zaklatott nyelve és a képregény minimalista, néhány vonalból álló, primitívnek látszó, ám annál félreérthetlenebb rajzai, a konfúz, lépten-nyomon átfirkált kézírás a futószalag mellett végzett rengeteg munka és a végletes kiszolgáltatottság miatt „elrojtosodó” emberi lélek szívszorító lenyomata.

Ahogy a fenti példák is mutatják, a képben, képregényben kifejeződő „olvasatok” nagyon is komplexek lehetnek és éppúgy kialakíthatnak kritikai viszonyt a szöveghez, mint a textuális interpretációk. A verbális és nem-verbális narrációk tér-idő viszonyai egymáshoz képest mutathatnak szinkronitást, mint Utcai Dávid és Stark Attila munkái esetében, de elmozdulhatnak az absztrakció vagy a szubjektív értelmezés irányába is, mint Sirály Dóri és Daniela Mamuzić képein. A képregény olvasása/dekódolása még az egyébként jól ismert irodalmi művek adaptációi esetében is komoly erőfeszítést igényelhet, mivel - ellentétben a képregény előítéletes nyelvi konnotációival, ahol a műfaj megnevezése kizárólag a szórakoztató, könnyen fogyasztható és/vagy gyerekeknek szóló tömegkulturális termékeket jelöli – grammatikája és szemantikája éppoly kifinomult, változatos és intellektuálisan éppoly magas színvonalú lehet, mint a kulturálisan jóval nagyobb presztízsű filmművészeté.

A *Symposion* képi fordulatának másik lényegi sajátossága éppen a független, kísérleti, alternatív és/vagy underground képregény korántsem kizárólagos, de mégiscsak domináns jelenléte. Az egymástól is nagyon különböző lapszámok vizuális kontextusát és kohézióját a képzett grafikusok, tördelők és dizájnerek innovatív szakmai tudásán túl a világ hasonló jelenségeire és fejleményeire oly

fogékony szerbiai underground képregény-mozgalom kísérleteinek tapasztalata, sajátos látványvilága és gondolkodásmódja határozza meg. Vagyis a *Symposion* lapjain a fiatal mainstream kortárs irodalom nem csak a fiatal mainstream festészetnek és grafikának ad találkozt, hanem az undergroundnak is, sőt leginkább talán épp az underground felől jönnek azok az impulzusok és az a kreatív felhajtóerő, amely felforgatja, átalakítja és mozgásban tartja a folyóirat médiumát. A szerbiai underground képregény-művészet a Milošević-diktatúra, a gazdasági embargó okozta válság, a háború, a NATO-bombázások éveiben, évtizedeiben bontakozott ki szinte teljes izolációban „mélyen a föld alatt”. Radovan Popović, a belgrádi underground egyik meghatározó egyénisége (– Tolnai Ottó *arckép forradással* című korai kis versét az elvágott torok be nem hegedő sebének horrorfilmjévé nagyította a *Symposion* Tolnai-számában –) e művészeti mozgalom létrejöttének körülményeit az 1920-as, 1930-as évek orosz irodalmi avantgardjának válságkorszakához hasonlította a *The Invisible Comics* című, a szerb alternatív képregény 1980 és 2010 közti történetét bemutató kiadvány előtanulmányában (Sekulić – Popović 2011, 19), és ebben akár egy rejtett, tudattalan allúziót is fölfedezhetünk: éppén a múlt század húszas éveiben érkeztek a Jugoszláv Királyságba azok a hazájukban dúló polgárháború elől menekülő orosz emigránsok, akiknek a neve elválaszthatatlanul egybeforrt a szerb képregény aranykorával a két világháború között.

Azt, hogy a képregény-művészetnek milyen erős gyökerei vannak a délszláv térség kultúrájában, egyebek mellett jól mutatja az a momentum is, hogy 1995-ben, vagyis még a háborús időkben Szabadkán a Képzőművészeti Találkozóon nagyszabású retrospektív kiállítást rendeztek a szerbiai képregény hatvan évéről, két évvel később pedig részben e kiállítás hozadékaként képregény-iskolát szerveztek érdeklődő fiatalok számára: „*A hazai képregény 60 éve Szerbiában*” címmel megrendezett kiállítás új fejezetet nyitott a hazai képregény történetében. Ez a kiállítás bizonyította ugyanis, hogy Szerbiában kialakulóban van a képregény-készítők új nemzedéke és munkájuk minősége semmiben sem marad el az előző nemzedékétől” – írja Saša Marijanušić az iskola katalógusának előszavában (Marijanušić – Šmit 1997, 3.) és bevezetőjéből kiérezni az iskola azon törekvését is, hogy ezen a módon neveljenek utánpótlást az alkotók népes táborának külföldre távozását igencsak megsínylő művészeti ágak. A főleg középiskolásoknak meghirdetett három hónapos intenzív kurzus növendéke volt Miroslav Lazendić (aki később az underground szcéna egyik legtehetségesebb alkotójává vált, és a *Symposion* mindegyik említett számában jelent meg munkája, ő a tervezője és a kivitelezője a Közép-Kelet-Európa közhelyei karton-borítójának,) és Damir Pavić, aki Septik néven is készíti szuggesztív anatómiai fantáziáit; az iskola egyik vezetője pedig Damir Smit volt, akinek munkái szintén megtalálhatók mind az underground fanzinok, mind pedig a *Symposion* lapjain.

A képregény médium melletti erős kulturális elköteleződés másik jellegzetes megnyilvánulása a *Novi autorski stip u Srbiji / New Authorial Comics in Serbia* című kétnyelvű antológia a *Striper magazin* 1999. szeptemberi kiadásában. Ennek előszava azokról az erőfeszítésekről tudósít, melyek többek között a már említett Radovan Popović szervezőtevékenységének és szerkesztői munkájának köszönhetően lehetővé tették a képregény alkotóinak és műhelyeinek kapcsolattartását, bemutatók, kiállítások rendezését a legnehezebb körülmények között is: a NATO-bombázások idején például on-line képregény-versenyt rendeztek. A *Striper magazin* folyamatosan kereste a kapcsolatot a külfölddel, főként az ex-jugoszláv és a kelet-európai országok alkotóival, műhelyeivel. Ahogy az előszó értékeli, mindezen erőfeszítések hatására, a katasztrofális állapotok ellenére is erősödött a „valaha oly népszerű” képregény Szerbiában, sikerült egy új, fiatalabb közönséget megnyerni a médiumnak.

A *Beograd Underground* című dokumentumfilm (Buzarra – Sarkic – Lopez S. 2011) tanúsága szerint pedig az alternatív képregény médiumának túlélése egyúttal az alkotók mentális túléléséért, és a személyes választás szabadságáért folytatott küzdelemmel is szorosan összekapcsolódott. A film bemutatja a szcénák egyik legkiemelkedőbb egyéniségének, Danilo Milošev Wostoknak az útját is a föld alá, a művészet láthatatlan terepébe. Ahogy a filmben fogalmaz, miután elvesztette a munkáját, a családját, minden értékbe vetett hitét, föltette a kérdést, elveszthet-e mindent az ember, vagy mégis marad valami? Így kezdett rajzolni, így vált számítógépeperátorból az egyik legismertebb és legelismertebb képregényművésszé, nem csak az ex-jugoszláv térségben, hanem Nyugaton is. Wostok sikeréhez minden bizonnyal hozzájárult grafikus novelláinak kiemelkedő intellektuális színvonala mind saját történeteiben, mind pedig az elsőrangú irodalmi adaptációkban (Kafka, Danyil Harms, Slobodan Tišma, stb.).

A szerbiai underground képregény egyik legfeltűnőbb, leggyakoribb témája mind a mai napig (az underground amerikai tradíciójából is származó drogszex-horror ellenkulturális toposzai mellett) a tudati folyamatok megjelenítése: a félelmek, rémálmok, apokaliptikus víziók, hallucinációk, mentális zavarok leképezése, felfokozott érzékenység a manipuláció különböző módszereire, a tömegmédiá hipnotikus hatására, a brutalitás fizikai megnyilvánulásai mellett a hétköznapi emberi interakciók rejtett agresszivitásának, kegyetlenségének, abszurditásának leleplezése. Konkrét politikai utalást csak elvétve találni, inkább a romlás egyetemessége, a mentális kapaszkodók hiánya, a dezorientáció, az identitás-vesztés, a düh, a szegény, a keserű ironia, az érzelmi konfúzió és mentális káosz sötét árnyai kavarnak ezeken a rajzokon, ezekben a történetekben; a kútba esett avagy a két tűz közé került ember kiúttalansága, a csapda, a tehetetlenség, a sokféle veszteség és a halálfélelem traumája. A *Symposion* témáira (horrorpornó, roncs, bűn, Kelet-Közép-Európa) íródó szövegek és az underground

mentális képei, érzékenysége, tapasztalatai ezekben a lapszámokban kölcsönösen fölerősítik egymást, és immár egy erőteljes, komplex, új minőséget hoznak létre.

A *Symposion*ban megjelenő képzőművészek közül leginkább Miroslav Lazendić képregényeiben figyelhető meg a globális politikai problémákra való fogékonyság, mely kivételes expresszivitással és absztrakciós képességgel párosul; formatervezése, színhasználata a konstruktivizmust idézi. A *Symposion*-vizualizációk esetében felszínre hozza és látványosan eltúlozza a szövegekben amúgy nem feltétlenül explicit módon jelenlévő iróniát. A „költő disznósírból” többretegű irodalmi metaforája nála a lehető legkonkrétabb: egy visszataszító, szétfolyó rémalak, aki könyvvel a kezében rémesen ágál – nyoma sem marad a zsrinak mint élő anyagnak a Tolnai-szövegben megtalálható pozitív konnotációiból, noha a költőszerep szörnyalakká váló lefokozásának, dekonstrukciójának a gesztusa jelen van persze a Tolnai-metaforában is. Ugyanakkor mindez idézőjelbe is tevődik: a rajz egy imitált könyvborító illusztrációja. A Közép-Kelet-Európa közhelyei fedőlapján látható grafika, a szovjet típusú címerek ikonográfiájának kifordítása a pajzs helyére applikált koponyával, a fogsor helyén a forradalom megannyi fáklyájával, és egyúttal a lángok elfojtására szolgáló tömlőkkel is, tömör és szellemes megfogalmazása a címerek vizuális közhelyeivel reprezentált diktatúrák igazi arcának. Ám itt is föllelhető egy csavar: Lazendić képe maga is „közhely”, az underground/alternatív szcéna egyik toposza, leitmotívja, egyik változata megtalálható például a neves horvát street-art és képregény-művész, Igor Hofbauer plakátján, egy másik pedig Dalibor Popović pop-art grafikáján, bár egyikük képe sem annyira részletgazdag és kidolgozott, mint a *Symposion* címlapjáié.

Az underground/alternatív/szerzői képregény sajátossága továbbá a műfaji önreflexivitás jelenléte, a képregény médiumának lehetőségeire való folyamatos rákérdezés, a képregénynek mint tömegkulturális szórakoztatóipari terméknek a kritikája. Az irányzat születésétől fogva jelenlévő gesztus például a híres amerikai képregény-figurák, a Mickey Mouse és társai obszcén és/vagy vulgáris jelenetekbe helyezése, a Batman és más, eredetileg pozitívnek szánt szuperhősök által hordozott agresszió láthatóvá tétele. A képregénynek ez az egymástól elválaszthatatlan kettőssége: az üzletileg elképesztően sikeres, látványos, invazív, hipnotikus manipulációs képessége versus föld alá szorított kritikai potenciálja; a kreativitás áruvá tétele versus a képzelet, az imagináció szabadsága magában hordozza mindazokat a kortüneteket, melyekről Mitchell is ír idézett esszéjében: „A jelenkori vizuális kultúra (azaz a reprezentáció nem diszkurzív rendszerei) hatalom/tudás kvóciense túl magas, túl mélyen beágyazódik az erőszak, az uralom és a vágy technológiáiba, és túlságosan is telítve van a neofasizmus és a globális kapitalizmus elemeivel ahhoz, hogy figyelmen kívül hagyjuk.” Ezen a ponton paradox módon szövetségre léphet a mainstream tudományos és művészeti

diskurzus az underground/alternatív képregénnyel mint folyamatosan önmagát is vallató tükörrel.

A *Symposion* felületein az underground lázadó, sokkoló attitűdje is jól megfér a magaskultúra narratíváival, olyan toleráns környezet teremődik, ahol a mediális tükröződések, a hibriditás, a párhuzamos világok képlékeny átjárói ellenállnak a hierarchikus szerveződéseknek, el- és kisajátító mechanizmusoknak, olyan képződmény, melynek, Mitchell-lel szólva, lényegesen optimálisabb a „hatalom/tudás kvóciense”, és amely képes újfajta kíváncsiságot ébreszteni, hogy úgy nézzük azt, amit már jól ismerünk, mintha még sohasem láttuk volna.

Az elemzett lapszámok:

Symposion 52/53. Pornó-erotika-horror-thriller 2007.

Főszerkesztő: Sirbik Attila, felelős szerkesztő Pressburger Csaba
Szerkesztőség: Bicskei Gabriella, Sutus Áron, Vereb Lóránt

Symposion 56/57. Bűn-ártatlanság-szag-illat 2009.

Fő- és felelős szerkesztő: Sirbik Attila, szerkesztő: Antal Géza, dizájn: Damir Rijovic
Originalov

Symposion 58. Roncs 2010.

Fő- és felelős szerkesztő: Sirbik Attila. Dizájn: Damir Rijovic Originalov, Ricz Géza, Sirbik Attila
Munkatársak: Orcsik Roland, Petra Bakos Jarrett, Daniela Mamuzić, Antal Géza, Ana Patarčić, Sutus Áron

Symposion 59. Tolnai Ottó – képregény kiadás 2010.

Fő- és felelős szerkesztő, arculat: Sirbik Attila, dizájn: Damir Rijovic Originalov

Symposion 60. Közép-Kelet-Európa közhelyei 2011.

Szerkesztőség: Sirbik Attila, Bencsik Orsolya, Orcsik Roland
Dizájn: Damir Rijovich Originalov, Sirbik Attila, Miroslav Lazendić, Daniela Mamuzić, Vidák Zsolt

Felhasznált irodalom:

Bodroža, Lazar (szerk.) (2011). *The Invisible Comics. Alternative comics in Serbia 1980–2010* (pp. 3–23). Belgrade: National Library of Serbia.

Buzarra, Muriel – Natasa Sarkic – Carlos Lopez S. (2011). *On the Quest for Beograd Underground*. A projektum trailere elérhető: www.beogradunderground.com/trailer

Foucault, Michel (2000). *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Ford.: Romhányi Török Gábor. Budapest: Osiris.

The Invisible Comics. Alternative comics in Serbia 1980–2010. Translated by Milan Petrović Tica, Tijana Tropin. Belgrade: National Library of Serbia, Belgrade, 2011.

Kovács Krisztina (2010). Képregényes szövegűjjászületésnap – A *Symposion* Tolnai-számáról. *Irodalmi Jelen*. Elérhető: www.irodalmijelen.hu/node/7245

- Marijanušić, Saša – Damir Šmit (1997). *Škola stripa-Képregényiskola*. (ford. Papp Erika.) Szabadka: Szabadegyetem.
- Mikola Gyöngyi (2005). *A Nagy Konstelláció. Kommentárok Tolnai Ottó poétikájához*. Szignatúra Könyvek. Pécs: Alexandra Kiadó.
- W. J. T. Mitchell: *A képi fordulat*. Hornyik Sándor fordítása. Balkon. Elérhető www.balkon.hu/2007/2007_11_12/01fordulat.html
- Sekulić, Aleksandra – Radovan Popović (2011). Introduction into invisibility. Translated by Vanja Savić. In: Lazar Bodroža (szerk.). *The Invisible Comics. Alternative comics in Serbia 1980–2010* (pp. 3–23). Belgrade: National Library of Serbia.