

A Bánság a grafikus regényben¹

Egy régió dokumentarista ábrázolásai

Az elmúlt húsz-harminc év kelet-európai irodalmaiban jól láthatók bizonyos régiók lenyomatai, melyek jelentős módon hozzájárultak ezen tájegységek reprezentációihoz. Ezen tájegységek közé többnyire olyan területek tartoznak, melyek alapvető jellegzetessége a multikulturalitás, a többnyelvűség, és így nem meglepő az a jelenség, miszerint egy-egy ilyen régió több irodalomban is karakteresen megjelenik. Ezek közé sorolhatjuk többek között a Vajdaságot (magyar és szerb nyelvű reprezentációk), Erdélyt és a Bánságot is (román, magyar és német nyelvű megjelenítések). Jelen tanulmány alapvetően ez utóbbi, tehát a Bánság reprezentációira fog fókuszálni, minthogy itt a szépirodalom mellett az utóbbi időben egy másik médium, a képregény – ezen belül is a grafikus regény – is jelentős szerepet vállalt a régió megjelenítését illetően.

A Bánság szépirodalmi megjelenítései mint kontextus

A szépirodalmi reprezentációkat illetően számos olyan regényt lehet megemlíteni, melyek a régiót, ennek kiemelt városát, Temesvárt a multikulturális közeg, a történelmi háttér (elsősorban az 1989-es romániai forradalom) és a társadalmi kontextus ábrázolása, továbbá a cselekményalakító tényezőként való bemutatása révén jelenítik meg. Itt említhetjük meg például Herta Müller *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (MÜLLER 1992; MÜLLER 2010), című regényét, melynek cselekménye még elsősorban a kommunista diktatúra alatt játszódik, azonban végkifejlete már megelőlegezi azokat a motívumokat, a határátlépést és az emigrációt, melyek a későbbi széppróza visszatérő jelenségeivé válnak. Ilyen például Cătălin Dorian Florescu debütökote, a *Wunderzeit* (FLORESCU 2001), mely a határátlépést problematizálja egy 15 éves én-elbeszélő nézőpontjából, aki a román–jugoszláv határon szüleivel várakozik, hogy örökre elhagyják szülőföldjüket. A szerző második regénye, *Der kurze Weg nach Hause* (FLORESCU 2002) közvetlenül a 2001-es elsőt

¹ A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

követi, és itt nem a száműzetés áll a középpontban, hanem a főhős emigrációt követő hazatérése Romániába, a Bánságba, pontosabban Temesvár városába. Az egykori szülőföld emlékeinek és a jelen élményeinek szembesülése kerül színre benne, a jelent és az elvárásokat pedig már hangsúlyosan befolyásolják az egyes szám első személyű elbeszélő mindennapi tapasztalatai választott hazájában, Svájcban. Ahogyan ez utóbbi regényben megjelenik a város szerepe az 1989-es forradalomban, úgy válik ez hangsúlyossá Tompa Andrea *A hóhér háza* című regényében (TOMPA 2010) is, melyben a bánsági városban zajló forradalmi események előre jelzik a fókuszban álló Kolozsváron történő eseményeket 1989-ben. És miközben az eddig említett művek hangsúlyosan a határátlépést, az emigrációt és a visszatérést állították a középpontba, addig például Radu Pavel Gheo *Disco Titanic* című regénye (GHEO 2016) Temesvár és a városon keresztül a Bánság kétezres évekbeli hétköznapijait viszi színre, és a cselekményben immár a forradalmi fordulat utáni politikai és társadalmi átrendeződés, a párhuzamos etnikai társadalmak kialakulása, egy hajdani multikulturalitás szemléltetése kerülnek előtérbe. A letűnt, korábban jellegzetesen multikulturális vidék bemutatása áll a fókuszban Esther Kinsky *Banatsko* című regényében is (KINSKY 2011; KINSKY 2013), mely felépítését és tematikáját tekintve feszegeti a regény műfaji határait, és a régió ábrázolása az elbeszélői idegen tekintetnek köszönhetően az útirajz-irodalom irányába mozdítja a szöveg műfajiságát. Ezzel az elmozdulással párhuzamosan nem csupán az útirajz-irodalom említhető meg: a szöveg a dokumentarizmus bizonyos jellegzetességeit is magán viseli, hiszen az önéletrajzi elemeket is felvonultató regény a csillagtúraszerű utazásokon keresztül mintegy a régió hajdani, lassan letűnőben lévő multikulturalitását is dokumentálja. Ez utóbbi szöveg azért is lényeges jelen tanulmány szempontjából, mert szerkezetét tekintve (a kötet számos fejezetcímét egy-egy Romániában, Magyarországon vagy Szerbiában lévő település neve adja, és tematikusan ezek felkeresése szervezi a cselekményt) lényegében összekapcsolható azon képregényes ábrázolásmódokkal, melyek nagyon hasonlóan dokumentálják a Bánság jelenét és természetszerűleg múltját is.

A dokumentarizmus és a zsurnalizmus a grafikus regényben

Amennyiben röviden rátekintünk elsősorban a régióábrázolás nézőpontjából az utóbbi két-három évtized képregényeire, főleg a grafikus regény, tehát a graphic novel formátumban megjelent munkákra, megállapíthatjuk, hogy a képregény médiumától sem idegenek a különböző régióreprezentációk, és természetszerűleg ezen megjelenítésekhez számos képregényes műfaj is kapcsolható. Kiemelten lehet említeni például Joe Sacco munkáit, melyek – többek között *Palestine: A Nation Occupied* (SACCO 1993), *Safe Area Goražde: The War in Eastern Bosnia 1992–1995* (SACCO 2000), *The Fixer: A Story from Sarajevo* (SACCO 2003) – sok

esetben egy-egy krízis- vagy háborús helyzetben lévő város vagy régió történetét mutatják be hangsúlyosan a képregényes újságírás (*comics journalism*) különböző műfajai (például szocioriport) felől. Miközben egy-egy élettörténet kerül többnyire ezen képregényekben a középpontba, ezek a munkák mintegy a bemutatott krízis vagy háborús helyzet körülményeit, hétköznapijait is dokumentálják; a szerző számos megszólaltatott szereplő, tehát interjú révén rögzíti az eseményeket vagy éppen a konfliktusok eredetét. Mindemellett a történetek bemutatásakor az interjúkészítő, vagyis a grafikus újságíró szerepe és helyzete is megjelenítésre kerül, ezzel pedig egyértelmű utalás történik a dokumentálás körülményeire is. Míg Sacco említett munkáit nem fikciós alkotásokként tarthatjuk számon, addig Marguerite Abouet és Clément Oubrerie *Aya de Yopougon* címet viselő, több részt is megérő sorozata elsősorban fikciós mű, azonban sok esetben olyan értelmezések is születtek az egyes részekről, melyek a szubszaharai Afrika, ezen belül is Elefántcsontpart régióját állítják előtérbe. Mint arra Maksa Gyula is rámutat, a képregény egyik intenciója, hogy a bevett sztereotípiáktól eltérően ábrázolja az afrikai közeget: „A szerzői és kiadói paratextusok egy része szerint az afrikaiakról a kortárs európai médiában bevett kliséktől mentesen szeretne szólni.” (MAKSA 2017, 45.) A dokumentarista, szociografikus vagy a képregényes újságírás határán mozgó képregények között tarthatjuk számon Art Spiegelman vagy éppen Marjane Satrapi munkáit is, és ehhez kapcsolódóan állapítja meg Felipe Muanis, hogy ezen képregények önreferencialitása nyomán érdemes kibővíteni a képregényes újságírás koncepcióját a dokumentarizmus irányába.² Továbbá ahogyan mindez a dokumentumirodalom vagy a dokumentumfilm esetén megfigyelhető, az önreferencialitás mellett ezen képregényekben is előtérbe kerülnek a rögzítésnek, az adatközlésnek a különböző formái, melyek egyúttal a hitelesítésnek, a történetépítés referencialitásának a dokumentarizmusra jellemző gyakorlataiként is számon tarthatók. Erre mutat rá a filmmel való összevetésben Muanis is:

A modern filmhez hasonlóan tehát a modern képregény is a realista világgal foglalkozik, és kifejezi szereplőinek és szerzőinek önreferencialitását, mely egyenesen

² Vö. „Viele selbstreferenzielle Comics der Gegenwart, etwa die von Joe Sacco, Marjane Satrapi, Art Spiegelmann und anderen, werden gängigerweise dem Journalismus zugeordnet. Möglicherweise – und dies wäre die hier zu entwickelnde These – lassen sich die Grundzüge dieser speziellen Comic-Art jedoch genauso in der Nähe des dokumentarischen Films verorten. Es geht also darum, das Konzept des *comic journalism* hin zum dokumentarischen Comic oder *comics-doc* zu erweitern.” (MUANIS 2014, 49.) [Napjaink számos önreferenciális képregényét, például Joe Sacco, Marjane Satrapi, Art Spiegelman és mások alkotásait általában az újságíráshoz sorolják. Lehetséges – és ez lenne az itt kifejtendő tézis –, e különleges képregényfajta alapvető vonásai azonban ugyanúgy a dokumentumfilmhez is közel állnak. A képregényes újságírás fogalmát tehát ki kell terjeszteni a dokumentarista vagy doku-képregényre.] [Az idegen nyelvű szövegrészletek magyar változatai itt és a későbbiekben a szerző fordításai.]

a dokumentarista jelleghez, a diszkurzív stratégiák evidenciává válásához, a diegézissel való szakításhoz és a fantasztikumtól való meneküléshez vezet. Itt tehát nem az 1970-es évek fantasztikus szuperhőseinek képregényes univerzumára összpontosítunk, amelyet szintén modern képregénynek neveztek, hanem az alternatív és underground képregényekre. Pontosan ez a műfaj az, amely a dokumentarista képregénynek nevezhető műfaj jellemzőit kialakítja. (MUANIS 2014, 50.)³

Tehát a dokumentarista képregény egyik jellegzetességeként említhetjük meg az önreferencialitást, de amint erre Pascal Lefèvre felhívja a figyelmünket, mindez nem feltétlenül a doku-képregény más képregényektől való elkülönítésére leginkább használható jellegzetesség, mivel minden képregény bizonyos mértékig önreflexívnek tekinthető.⁴ Mindez azért tűnik lényegesnek a régiókat is ábrázoló képregényeket illetően, mert látható módon a képregényes régiórepresentációk nem maradnak meg a fikció keretében, hanem a képregényes újságírás és a dokumentarista képregények műfajisága felé nyitnak és mozdulnak el. A korábban említett szépirodalmi példákból többnyire éppen az az önreflexivitás hiányzott (talán Esther Kinsky *Banatsko* című regénye kivétel), mely a képregények esetén egyrésztől lényeges jellegzetesség, másrésztől pedig elmozdítja az adott műveket a valóságyszerűség hangsúlyos megjelenítésének irányába.

Bánság-representációk: dokumentarista és zsurnaliszta jellegzetességek

A jelen tanulmány fókuszában álló mindkét képregény 2014-ben jelent meg, Anemarie Otten *Elternerde* (OTTEN 2014) című munkája Németországban, míg Petra Dobruská és Ileana Surducan *Dolky-n trei straie* (DOBRUSKÁ-SURDUCAN 2014) című képregénye Romániában. A két művet alapvetően a bemutatott régió kapcsolja össze, hiszen mindkettő a romániai Bánság történetét állítja előtérbe,

³Vö. „Ähnlich also wie im modernen Film behandelt auch der moderne Comic die realistische Welt und bringt die Selbstreferenzialität seiner Figuren und Autoren zum Ausdruck, was direkt zum dokumentarischen Charakter, zur Evidentialisierung der diskursiven Strategien, den Bruch mit der Diegese und die Flucht vor dem Fantastischen zur Folge hat. Im Fokus steht deshalb hier nicht das Comic-Universum der fantastischen Superhelden der 1970er Jahre, das ebenfalls als moderner Comic bezeichnet worden ist, sondern die alternativen und Underground-Comics. Gerade dieses Genre entwickelt Charakteristika dessen, was man als dokumentarischen Comic bezeichnen kann.”

⁴Vö. „Da wir gerade von den Eigenschaften von Comics sprechen: aufgrund ihrer gezeichneten und somit künstlichen Art lässt sich argumentieren, dass alle Comics bis zu einem gewissen Grad selbstreflexiv sind. Somit fällt diese Kategorie als Unterscheidungsmerkmal aus.“ (LEFÈVRE 2013, 35.)

továbbá mindkét graphic novel a régió multikulturális jellegét is körvonalazza. Míg Otten képregénye alapvetően főiskolai diplomamunkának készült, majd magánkiadásban jelent meg Münchenben, addig Dobruská és Surducán kötete a romániai cseh külképviselet *Relații ceho-române în bandă desenată* [Cseh–román kapcsolatok képregényben] címet viselő sorozatában látott napvilágot, mely a román és a cseh közös múlt bemutatását tűzte céljául. A német képregény központi narratíváját egy családtörténet szervezi, és ezen keresztül, ennek háttérében bukkann fel egyrészt Románia, ezen belül is a Bánság 1945 utáni története, másrészt a család és a régió történetén keresztül felvázolásra kerül az előbb említett időszakban egy romániai kisebbség, a bánsági svábok története. A román képregény elbeszélését a bánsági cseh falvak bemutatása strukturálja, hat falu története mutatkozik meg egyrészt az ottani lakosság elbeszélésében, másrészt az odautazó szerzőpáros jelenbeli tapasztalatai alapján.

A korábban említett regények részben az itt tárgyalt képregények kontextusát is jelentik, hiszen különböző műfajaik mellett a régió bizonyos történelmi eseményeit is rögzítik és dokumentálják. Annemarie Otten képregénye kapcsán – mely egy családtörténetet állít előtérbe a nagymama az unoka által rögzített elbeszélése alapján – röviden érdemes utalni még Johann Lippert regénytrilógiájára (LIPPET 2000; LIPPET 2005; LIPPET 2012; LIPPET 2017),⁵ mely akár családregegyként, akár fejlődésregényként is értelmezhető. A trilógiát és az *Elternerde* képregényt összeköti a családtörténet mögött álló etnikai közösség története is: a bánsági svábok második világháborús szerepének problematizálása, a deportálások, az 1970-es és 1980-as évekbeli emigráció, sőt a németországi integráció nehézségei is a közösség narratívájának szerves részévé válnak. Annemarie Otten 2014-ben megjelent *Elternerde* című művének elemzésekor tehát nem hagyhatjuk figyelmen kívül ezt a kontextust, hiszen a graphic novel látványosan ragadja meg ezt a fikcióból már ismert narratívát, miközben a dokumentálás gesztusát helyezi előtérbe.

A képregény keretes szerkezettel rendelkezik, és már a keret vizsgálata során kettősséget érzékelhetünk. Az öt nagy fejezetre osztott művet egy, a fejezetekbe nem illeszkedő, mindkét keretet jelző rész vezeti be. A cím után paratextusként dedikáció következik („Für meine Reiseoma und unsere Familie” [Utazó nagymamámnak és családukunknak]), majd egy kép, amely beállításában és elrendezésében esküvői fényképre emlékeztet: egy nő és egy férfi. A dedikáció és az esküvői fotográfia alapvetően egy családtörténetet sugall, amelyet azonban a következő oldalakon található vizuális és szöveges elemek részben felülírnak. Itt a Bánság az első világháború után országhatárokkal felosztott régiója jelenik meg, és ehhez a képhez egy homodiegetikus narrátor, a nagymama szöveges tájékoztatása kapcsolódik a történet térbeli és történelmi kereteiről:

⁵ Magyarul az első két regény egy kötetben és egy cím alatt jelent meg.

Történetem 1938-ban kezdődik Perjamoschban, a romániai Bánság északi részén fekvő német nyelvű településen. Több száz éve az úgynevezett dunai svábok telepedtek le a területen. (OTTEN 2014, 7)⁶

Beleszülettem a második világháborúba. Ion Antonescu 1940 és 1944 között fasiszta katonai diktatúrává alakította Romániát, és paktumot kötött a Német Birodalommal. 1941-ben Németország és Románia háborúban állt Oroszországgal. (OTTEN 2014, 8)⁷

Ezt követően egy újabb oldalon egyetlen mondatot olvashatunk („So beginnt die Geschichte.” [Így kezdődik a történet.] [OTTEN 2014, 9]), mely után kezdődik el a fejeztcímekkel tagolt képregény. Ez a kettősséget (textualitás/vizualitás, családtörténet/népcsoporttörténet) megjelenítő bevezetés egyrészt az elbeszélte időszak kezdetét, másrészt ennek az időszaknak a vonatkozásait jelzi: az elbeszélés módjában egyrészt a család története, másrészt a bánsági svábok története jelenik meg az olvasó előtt. A személyes és a kollektív történelem kerül itt egymás mellé, és a képregény részben hibrid jellege is tükröződik: a nyelv és a kép médiumai, amelyek a hagyományos képregényben nem különülnek el ennyire egymástól, itt hangsúlyosan elválnak. E tekintetben már a bevezetőben világossá válik az a kettősség, amely a képregényt mind a formanyelv és a poétika, mind az egyéni és a kollektív történelem szintjén meghatározza. És amint a bevezetés kettősséget sugall, úgy a két külön fejezetben helyet kapó lezárás (*Epilog, Nachwort* [Epilógus, Utószó]) is hasonlóképpen értelmezhető, hiszen az *Epilog* csupán szövegből áll, és a történelmi eseményekre, ezek következményeire reflektál, a *Nachwort* pedig képekből és szövegből, és a nagymama életéről közöl állításokat.

A négy nagyobb fejezet (*Flucht, Enteignung, Ausreise, Revolution* [Menekülés, Kisajátítás, Kivándorlás, Forradalom]) tematikusan egy olyan narratívát épít fel, amelyet részben már a tanulmányom bevezetőjében említett regények is megjelenítenek, és voltaképpen ezeknek köszönhetően a dokumentálás gyakorlata magában a szerkezetben is megtalálható. A fejezetcímek egyrészt a bemutatott család történetének legfontosabb pontjait jelölik, másrészt a második világháborútól a 20. század kilencvenes éveig strukturálják a bánsági svábok történetét. Ez a kettősség – a személyes és a kollektív múlt összefonódása – ismét felhívja a

⁶ Vö. „Meine Geschichte beginnt im Jahr 1938 in Perjamosch, einer deutschsprachigen Gemeinde im nördlichen Teil des rumänischen Banats. Während einiger hundert Jahre haben sich in dem Gebiet die sogenannten Donauschwaben angesiedelt.“

⁷ Vö. „Ich wurde in den Zweiten Weltkrieg hineingeboren. Ion Antonescu machte Rumänien in den Jahren 1940 bis 1944 zur faschistischen Militärdiktatur und paktierte mit dem Deutschen Reich. 1941 befanden sich Deutschland und Rumänien im Krieg gegen Russland.“

figyelmünket az elbeszélő személyére, aki később árnyaltabban is megjelenik. Az *Enteignung* című fejezetben az egyik elbeszélő rész tartalmaz néhány mondatot, amelyet mindenképpen érdemes idézni:

[Amikor lediplomáztam, már házas voltam, édesanyád pedig két éves volt. 1962-ben, két évvel Helena születése után született meg Michael. De végig teljes munkaidőben dolgoztam. Szerencsére az anyósom mindig otthon volt, és vigyázott a gyerekekre. Aztán 1968-ban megszületett Anton.] (OTTEN 2014, 72)⁸

Az elbeszélő itt saját családtörténetéről, házasságáról és gyermekei születéséről mesél. A megszólítás („deine Mutter” [édesanyád]) valójában a beszélő és a megszólított közötti személyes és családi kapcsolatot jelzi, amely később, a képregény legvégén nyer értelmet. Ez azért különösen fontos, mert további keretet ad a képregénynek, amely részben az oral history gyakorlatára emlékeztet: az interjúkészítő beszélget az interjúalanyokkal, akik személyes történetükön keresztül mesélnek olyan eseményekről, amelyek szerepet játszhattak egy közösség történetében. Az interjút adó nő történetében egy család, de egy közösség története is dokumentálódik, a négy nagy fejezetet követő utószó (*Nachwort*) pedig bemutatja azt a nagymamát, akinek életét a képregény feldolgozza és dokumentálja. Itt érdemes rámutatni arra is, hogy a családtörténethez kapcsolódó vizuális ábrázolásmód alapvetően egy fényképalbum elrendezzettségét és beállított fényképeit idézi meg, mintha ezen fotográfiák megtekintésén keresztül idézné fel és beszélné el a nagymama a család sorsát. Amikor Nagy Anna Márton László *Árnyas fűtca* című regénye kapcsán a fotográfiák szerepét illetően az albumpoétika fogalmát említi, akkor arra utal, hogy „a szöveg maga válik egy album nézegetésének, és a képek nyomán, az emlékezés esetleges logikája szerint felidézett arcoknak, történeteknek a helyévé” (NAGY 2021, 259). Ez a részben albumpoétikaként is azonosítható technika Otten képregényében a családtörténet dokumentálását és hitelesítését helyezi előtérbe, és így részben elkülönül a vizualitást illetően a nagyobb közösség életéhez kapcsolódó események képeitől, melyek sokkal kevésbé fényképszerűek. A fotókból kiinduló, az albumpoétika jellegzetességeit idéző elbeszélői eljárás is összekapcsolja Otten képregényét a már említett Lippert-féle regénytrilógia első két kötetével, hiszen ezekben minden fejezet egy-egy ekfrázisból, tehát egy-egy fénykép leírásából indul ki, melyek mintegy rögzítik a család éppen aktuális állapotát és nem utolsósorban tartózkodási helyét.

⁸ Vö. „Als ich meinen Abschluss machte, war ich schon verheiratet und deine Mutter war zwei Jahre alt. 1962, zwei Jahre nach Helenas Geburt, wurde Michael geboren. Ich habe aber die ganze Zeit auch voll gearbeitet. Zum Glück war meine Schwiegermutter immer Zuhause und passte auf die Kinder auf. 1968 kam dann Anton zur Welt.”

A fentebb említett utószó mint paratextus mindemellett tisztázza az elbeszélés harmadik keretét is, nevezetesen az unoka által lejegyzett történetet, amely így az ő közvetítésével és ennek a közvetítésnek köszönhetően dokumentálódik. A képregény lényegében a Bánság a bánsági svábok, tehát a helyi romániai német kultúra felől elmesélt történetét is dokumentálja a család saját történetén keresztül. Az így ábrázolt történetben csak részben mutatkozik meg a multikulturális Bánság képe, inkább egy olyan régió körvonalazódik, amelynek narratívájában az etnikai közösség felszámolódása az egyik alapvető jellemző tulajdonság. A Bánság kapcsán gyakran emlegetett többnyelvűség például csak a román határörökkel folytatott párbeszédben tűnik fel, a román nyelv lényegében a hatalom és az elnyomás alakjaihoz tartozik. Ez a reprezentáció leginkább a már többször említett Johann Lippert írta regénytrilógia vagy Tompa Andrea *A hóhér háza* című regényének Bánság-képéhez hasonlít, amelyekben a multikulturalitás és a többnyelvűség főként a párhuzamos etnikai közösségek révén jelenik meg. És amint az itt említett regények, úgy a képregény is egy interkulturális viszonyt állít előtérbe, tehát a kultúrák és a nyelvek találkozását alapvetően a német–román viszonylatban ábrázolja.

A Bánság egy másfajta megközelítést kínálja Ileana Surducan és Petra Dobruská *Dolky-n trei strai*e című képregénye, amely formátumát tekintve szintén graphic novel. A legtöbb irodalmi ábrázolásban a régió főként a román és a német vagy a magyar nemzetiségek együttélésének tereként tűnik fel, míg az ott jelen lévő szlovák, szerb vagy cseh kulturális sajátosságokat ritkábban emelik ki. Ez utóbbi jelenléte tűnik a legszokatlanabbnak, ezért magyarázatra szorul. A cseh falvak története a 19. századig nyúlik vissza, amikor cseh nyelvű telepések érkeztek a Bánság déli részére, és ezek a cseh telepések mind a mai napig megőrizték kulturális egyediségüket, nyelvüket és szokásaikat. Mint Himmler György is fogalmaz, „A bánsági cseh kolonizáció kezdete az 1820-30-as évekre tehető, és egy Magyarly nevű oravicabányai fakereskedő nevéhez fűződik, aki Csehországban jártakor ottani szegény favágókat hívott az akkor még gyéren lakott Déli-Kárpátok (Almás és Lokva) hegyeibe fakitermelésre. [...] Ily módon több tucat cseh család hagyta el szülőföldjét és vágott neki a közel két hónapos útnak. A telepések 1824-ben alapították meg az első ma is létező bánsági cseh falucskát, amit Svatá Helénára kereszteltek.” (HIMMLER 2003, 13.) Hasonlóképpen ír erről Alene Gecse és Desideriu Gecse szerzőpárosa is az *Istoria diferitelor etape ale minorităților cehe* című tanulmányban, és kiemeli, hogy a letelepedés több hullámban zajlott, az 1820-as évek elejét követően az évtized vége felé is érkeztek csehek a Bánságba.⁹

⁹ Vö. „Începând cu anul 1823 este consemnat primul val al colonizărilor, ce duce la înființarea localităților Elisabetsfeld („Câmpul Elisabetei”) și Sfânta Elena („Svatá Helena”) din actualul județ Caraș-Severin, dintre care doar Sfânta Elena s-a menținut până astăzi. Cel de-al doilea val al colonizării cehilor s-a desfășurat între anii 1826 și 1828 sub autoritățile austriece, mai ales în Munții Al-

A letelepedés datálása, a létrehozott települések nevei és a körülmények történeti háttere azért lényeges, mert a korábban már említett cseh–román projekt keretében megjelent *Dolky-n trei straie* című képregény fókuszában e cseh falvak kultúrájának, történelmének és mindennapi életének bemutatása áll, és mint látni fogjuk, a rögzítés módja, a történet kialakításának módszertana sok esetben hasonlóságot mutat a cseh kisebbség történetét és aktuális helyzetét feldolgozó szociográfiai munkákkal.

Annamarie Otten művéhez hasonlóan ez a képregény is paratextussal kezdődik, amely dokumentálja és így rögzíti a történelmi tényeket, valamint térkép formájában bemutatja a cseh falvak elhelyezkedését a Bánságban. Míg az *Elternerde* esetében kettős narráció biztosította a képregény keretét, addig itt rögtön az első oldalon látjuk a román képregényrajzoló és a cseh író találkozását, akik az alsó-dunai Orsovába érkeztek, hogy onnan fedezzék fel azt a hat cseh falut, amelyet a Bánság cseh tájegységeként tartanak számon. Ez a keret – a képregény keletkezése és a cseh falvakban tett látogatás története¹⁰ – többször megjelenik a képregényben, és nemcsak időben strukturálja az anyaggyűjtés eseményeit és körülményeit, hanem többször utal a dokumentálás gyakorlatára is. A hangsúly a terepmunkára helyeződik: a rajzoló és a szerző ellátogat az előre megjelölt hat faluba, és különböző helyeken (templomban, kocsmában, iskolában, közösségi házban vagy egyszerűen a vendéglátók otthonában) beszélget a helyiekkel. Ezeket a beszélgetéseket, tehát interjúkat különböző módon rögzítik; a képregény készítésének folyamatát bemutató kerettörténet egyik paneljén egy jegyzetfüzet mellett egy kamera és egy hangrögzítő is látható, míg a beszélgetéseket bemutató paneleknél ez utóbbi eszközök nem jelennek meg. Mindez nemcsak az alkotás

májului, fiind înființate localitățile Eibenthal (județul Mehedinți), Ravensca, Șumița, Gârnici și Bigăr din județul Caraș-Severin. [...] În fine, cel de-al treilea val al colonizărilor are loc în anul 1863, când familii de cehi sunt așezate atâr localitatea Clăpodia (comuna Jamu Mare, județul Timiș), cât și în Peregul Mare din județul Arad.“ [1823-tól jegyzik fel az első települési hullámot, amely a mai Caras-Severin (Krassó-Szörény) megyében az Elisabetfeld („Câmpul Elisabetei” [Szentterzsebet]) és Sfânta Elena („Svátá Heléna” [Dunaszentilona]) falvak létrejöttéhez vezetett, amelyek közül máig csak Sfânta Elena maradt fenn. A cseh kolonizáció második hulláma 1826 és 1828 között zajlott le az osztrák hatóságok közreműködésével, különösen az Almás-hegységben, Eibenthal (Tiszafa) (Mehedinți megye), Ravensca (Almásróna), Șumița (Cseherdős), Gârnici (Szörénybúzás) és Bigăr (Bigér) települések létrehozásával Caras-Severin megyében. [...] Végül a harmadik telepítési hullám 1863-ban történt, amikor cseh családokat telepítettek le mind Clăpodia (Klopódia) (Jamu Mare [Nagyzsám] község, Temes megye), mind az Arad megyei Peregul Mare (Németpereg).] (GECSE–GECSE 2018, 48–49.) [Zárójelben megadtam a településnevek magyar változatát is. V. F.]

¹⁰ Vö. „Cehii au ajuns în Banat cu căruța cu coviltir, la început de secol XIX. Petra vrea să spună povestea lor, Ileana poate să o ilustreze.“ [A csehek a 19. század elején szekéren érkeztek a Bánátba. Petra el akarja mesélni a történetüket, Ileana pedig illusztrálni tudja.] (DOBRUSKÁ–SURDUCAN 2014, 5.) [A képregény oldalai nem számozottak, a címszót is számolva az első rajzolt oldal az 5.]

folyamatát mutatja be, hanem felhívja a figyelmet a dokumentálás módjára, arra, hogy a képregény megalkotását megelőzte az interjúkészítés, tehát az anyaggyűjtés folyamata.

Itt érdemes megemlíteni Lefèvre korábban már idézett tanulmányát, melyben a szerző alapvetően Bill Nichols *Introduction to Documentary*¹¹ című, dokumentumfilmről szóló kötetének (NICHOLS 2001) hat kategóriafogalmát vizsgálja meg a dokumentarista képregény szemszögéből. Lefèvre lényegében arra a belátásra jut, hogy egyrészt a dokufilm itt meghatározott típusai – ha nem is teljesen, de részlegesen – használhatók a képregény ezen típusára is, másrészt a Nichols által rögzített kategóriák ahogyan a film, úgy a képregény esetén is átjárhatók, részben kombinálhatók egymással.¹² Két kategóriát érdemes itt kiemelni, melyek együttes jelenléte határozza meg a *Dolky-n trei strai*e című képregényt: az expozíciós (der expositorische Modus / Expository mode) és az interaktív vagy résztvevő módszert (der interaktive Modus / Participatory mode). Míg az előbbi számos felvett képpel, archív anyaggal, interjúval dolgozik, és ezeket egyfajta narratívába rendszerezi,¹³ addig az utóbbi esetén a dokumentálást végző alkotó (legyen az filmrendező vagy képregényalkotó) részt vevő cselekvője a bemutatott eseményeknek és szituációknak, az alkotásban pedig reflektálttá válik az anyaggyűjtés folyamata

¹¹ Bill NICHOLS, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

¹² Vö. „glaube ich, dass diese Kategorien tatsächlich dabei helfen können die verschiedenen narrativen Strategien, wie sie in dokumentarischen Comics eingesetzt werden, zu beschreiben und besser zu verstehen. Natürlich vermischen eine Vielzahl dokumentrischer Comics diese Modi, aber für gewöhnlich ist ein Modus dominanter als die anderen.” (LEFÈVRE 2013, 42.)

¹³ Vö. „Der expositorische Modus erweckt den Anschein von Objektivität und überzeugenden Argumenten, indem er Generalisierungen und weitgreifende Argumenten zulässt. Da sich dieser Modus einer Vielzahl von Quellen bedient (eigens angefertigte Filmsequenzen, Interviews, Standbilder und Archivmaterial), finden auch animierte Sequenzen Eingang im Dienste des Arguments. [...] Die Merkmale expositorischen Erzählens finden sich in zahlreichen Comicdokumentationen. Der Kommentartyp in den Textbogen, üblicherweise in der dritten Person, suggeriert dem Leser, dass es sich um die Stimme eines Experten handelt, die man nicht so schnell anzweifelt. [...] Der Text verbindet die verschiedenen Sequenzen im Dienste der Kontinuität und stellt zusätzliche Informationen über Ort, Zeit, beteiligte Personen und deren soziale Beziehungen zur Verfügung.” (LEFÈVRE 2013, 37–38.) [Az expozíciós mód a tárgyilagosság és a meggyőző érvek látszatát kelti azáltal, hogy általánosításokat és messzemenő érveket tesz lehetővé. Mivel ez a mód többféle forrást használ fel (speciálisan készített filmrészletek, interjúk, állóképek és archív anyagok), az animációs szekvenciák is az érvelés szolgálatába állnak. (...) Az expozíciós narráció jellemzői számos dokumentumképregényben megtalálhatók. A szövegfeliratokban a kommentár stílusa, általában harmadik személyben, azt sugallja az olvasónak, hogy ez egy szakértő hangja, akiben nem lehet könnyen kételkedni. (...) A szöveg összekapcsolja a különböző szekvenciákat a kontinuitást biztosítandó, és további információkat nyújt a helyről, az időről, az érintett személyekről és társadalmi kapcsolataikról.]

és a rögzítés.¹⁴ Dokumentarista képregény esetén természetesen az alkotás elkészítése, az interakció megjelenítése hosszabb folyamat, és ennek köszönhetően alapvetően egy sokkal hibridebb mű jön létre, mely ilyen értelemben – ahogyan Henry Jenkins Joe Saccóval készített interjújára (JENKINS 2007) hivatkozva ezt Lefèvre is megjegyzi – valahol a művészi és az újságírói ábrázolás között helyezkedik el.¹⁵ Nem véletlen, hogy Lefèvre is játékba hozza az újságírói ábrázolás fogalmát, hiszen ennek jellegzetességei sok esetben egybecsengenek a dokumentarizmus fentebb említett kategóriáival. Wibke Weber és Hans-Martin Rall meghatározása alapján a képregényes újságírás olyan nem fikciós, szekvenciális művészetként definiálható, mely vizuális és verbális jelek segítségével tényeken alapuló híreket közvetít, és ennek a közvetítésnek az elbeszélés, a leírás és a kommentálás a kommunikatív funkciója a közvélemény tájékoztatása érdekében.¹⁶ Ahogy a dokumentarista képregénynek, úgy a képregényes újságírásnak is központi fogalma a hitelesítés eljárása, mely különböző technikák által kivitelezhető, amint erre a Weber–Rall szerzőpáros is rámutat. Ezek közül a szerző jelenléte (author's presence), az elmesélt történet dokumentálását jelentő bizonyítékok (documentary evidence) vagy a metatörténet (metastory: the story about the story) – tehát az elbeszélt történetet keretező, az anyaggyűjtés és a vélemény kialakításának folyamatát bemutató történet megjelenítése – mind olyan elemek (WEBER–RALL 2017, 385–389), melyeket egyaránt tekinthetünk a dokumentarista és a zszurnaliszta képregény sajátjának is. Mindezek alapján annak lehetünk tanúi a cseh falvakat bemutató képregényt olvasva, hogy Ileana Surducan és Petra Dobruská munkája e két műfaj határán mozog, hiszen jellegzetesnek tekinthető technikái mindkét kategóriába besorolhatók.

A bántási csehek történetét a képregény az egyes falvak történeteként meséli el, így azonnal érzékelhetővé válik a kisebb tájegység egyedisége, amely a többségi

¹⁴ Vö. „Im interaktiven Modus interagiert der dokumentarische Filmmacher (und seine Crew) offen mit der dargestellten Welt. [...] zeigt uns ein partizipatorischer Zugang, wie der Filmmacher eine bestimmte Situation erlebt und wie sich die Situation dadurch verändert.” (LEFÈVRE 2013, 39.) [Az interaktív módban a dokumentumfilm (és stábja) nyíltan interakcióba lép az ábrázolt világgal. (...) a részvételi megközelítés megmutatja, hogyan él meg a filmkészítő egy adott helyzetet, és hogyan változik a helyzet ennek következtében.]

¹⁵ Vö. Im Comic erhält der Leser eine gezeichnete und somit viel offensichtlicher vermittelte Repräsentation dieser Interaktion. Sacco (Jenkins 2007) selbst räumt ein, dass seine dokumentarische Arbeit eine künstlerische Interpretation eines Sachverhalts ist, eine Mischung aus Kunst und Journalismus.” (LEFÈVRE 2013, 39.)

¹⁶ Vö. „[...] we define comics journalism as nonfictional sequential art that uses a combination of visual and verbal signs – images and texts – in order to cover fact-based news, whether print or online, respectively, digital. The communicative function is to inform by narrating, describing, and explaining, and in doing so to contribute to shaping the public opinion in accordance with the journalistic standards.” (WEBER–RALL 2017, 379.)

kultúrán belül más kultúrát és nyelvet képvisel. A képregény hat nagyobb egységre tagolódik, amelyek mindegyike egy-egy faluról szól. A településeket bemutató részek első panelje minden esetben a falu látképét ábrázolja távolról szövegesen¹⁷ és vizuálisan is (tehát hitelesíti a helyszínt), majd egy helyi család, az ott dolgozó tanító vagy a pap mesél el egy történetet. A beszámolók – amelyeket rögzítettek is – jelentős része a helyi népszokásokról, ételekről vagy az adott falura jellemző hagyományokról szól. Az elbeszélésekből kirajzolódó történetekben közös a letelepedés eseménye, majd a főként a csehek által gyakorolt jellegzetes mesterségek bemutatása és a cseh falvak mai helyzetére való reflektálás.

Ezen a ponton lényeges megemlíteni Petr Skořepa, egy gárnici cseh tanár történetét, aki a Cseh Köztársaságból érkezett a faluba, hogy nyelvtanárként a cseh nyelvet és kultúrát tanítsa. Ez nem csupán a képregény szempontjából fontos mozzanat, hiszen Matěj Hořava nemrég magyarul is megjelent *Pálinka*¹⁸ című könyve (HOŘAVA 2014; HOŘAVA 2018) alcímével (Bánáti próza) egyértelműen egy régiót jelöl ki, amely a kötetben szereplő szövegek számára mint meghatározó térszerkezet lényeges viszonyítási pont. A kötet prózájának kiindulópontja a Bán-ság cseh falvaiban élő tanár elmékedései és tapasztalatai, aki egy ismeretlen és részben idegen környezetbe kerülve rögzíti élményeit és nem utolsósorban az emlékeit, amelyek az ott töltött időszak hétköznapijaiból táplálkoznak. Maga a könyv a képregény dokumentarista szemszögéből többek között azt az általános gyakorlatot bontja ki bővebben, mely a romániai cseh falvakban tanító, Csehországból delegált tanárok hétköznapi tapasztalatain alapul.

Míg az *Elternerde* az írás és a kép mediális kettősségét alkalmazta a dokumentáláshoz, a rajzolt fotók használatával vagy a fényképalbum elrendezettségét idézően közvetítette az elbeszélt idő rétegeit, és jelezte dokumentarista jellegét, addig a *Dolky-n trei strai*e című képregény a fotográfia médiumát intenzívebben használja az emlékek felidézésére és a múltbeli események elmesélésére, továbbá mind a dokumentarista, mind a zszurnaliszta képregényes kategória szempontjából a hitelesítésre. Ráadásul a román–cseh koprodukcióban készült képregény az *Elternerdétől* eltérően nem két színnel dolgozik, hanem az egész képregény színes, így tökéletesen kiaknázza az ebből fakadó lehetőségeket a különböző idősíkok ábrázolására. A jelen, tehát a dokumentálás különböző folyamatait (így az alkotók helyszíni interakcióit) is rögzítő kerettörténet színes, a múlt pedig gyakran

¹⁷ Például Bigăr bemutatása így történik: „Privit de pe dealurile învecinate, satul Bigăr are formă de cruce creștină. Așa a fost gândit de primii locuitori, coloniști veniți în 1827 din împrejuriile orașelor Litoměřice, Plzeň, Klatovy și Chrudim.” [A környező dombokról nézve Bigăr (Bigér) falu keresztény keresztet formáz. Így gondoltak rá az első lakosok, a telepesek, akik 1827-ben érkeztek Litoměřice, Plzeň, Klatovy és Chrudim városok környékéről.] (DOBRUSKÁ–SURDUCAN 2014, 13.)

¹⁸ Matěj HOŘAVA, *Pálinka. Prózy z Banátu*, Brno, Host, 2014. Magyarul: Matěj HOŘAVA, *Pálinka. Prózák a Bánáttól*, ford. PEŤOVSKÁ Flóra, Budapest, Typotex, 2018.

két szín használatával, tehát „fekete-fehérben” jelenik meg. A színeket azonban itt nemcsak a múlt és a jelen közötti különbség kiemelésére alkalmazzák, hanem az elbeszélői hang jelölésére is. A *Dolky-n trei straie* az elbeszélőt érintő váltás jelölésére a képregény formanyelvét is használja: az adatközlők, vagyis az eltérő elbeszélők hangját más rajzstílusban ábrázolja, ezzel részben hangsúlyozza eltérő narratívájukat, részben egyértelműen rámutat a történetek közvetítettségére.¹⁹ Tehát a képregényes ábrázolásmód ezen poétikai megoldásai – a színezés vagy más rajzstílus alkalmazása – folyamatosan felhívják a figyelmet a rögzítés módjára és a dokumentálás folyamatára, így minden pillanatban szembesülünk azzal a céllal, amely az egész képregényt keretbe foglalja: a bánági cseh falvak történetének bemutatásával, tehát dokumentálásával. Ezen a ponton ismét megemlítendő, hogy a kerettörténet, vagyis az adatgyűjtés és ezen folyamat ábrázolása voltaképpen a szocioriportot készítő újságíró technikájával is azonosítható (WEBER–RALL 2017, 385–386, 389), így ennek visszatérő megmutatása újra és újra a képregényes zsurnalizmus irányába is megnyitja a képregény interpretációját.

Műfaji és kulturális határátlépések

Míg az *Elternerde*, mint már említettem, kevésbé vagy csak a hatalom nyelveként mutatja be a másikat, tehát a román nyelvet, addig a *Dolky-n trei straie*-ban ez a képregény nyelve, emellett a cseh nyelv is folyamatosan jelen van mind a kerettörténetekben, mind a különböző adatközlők beszámolóiban. Az előjátékban paratextusként, mottóként szerepel egy cseh népdal (annak román fordításával együtt), a köszönések, népszokások, ételek és ruhák cseh nevei is megemlítésre kerülnek részben a nyelvi, kulturális jellegzetesség felmutatásaként, részben pedig a dokumentálás gyakorlataként. Továbbá a kétnyelvűség több jelenetben is expliciten az ábrázolás fókuszába kerül, hiszen hangsúlyosan megjelenik a két nyelv közötti váltás, hogy a párbeszéd mindenki számára érthető legyen.²⁰ Ez a kettősség már a címben is tetten érhető, hiszen a „dolky három rétege”-ként magyarrá fordítható szövegben egy sütemény cseh megnevezéséhez kapcsolódik a két román szó. Így

¹⁹ Erre utal Császár Irma Tímea is a képregényt elemző tanulmányában: „A helyiek által felidézett történetet a képregény a jellemző rajzstílustól eltérően egy más, kevésbé kidolgozott rajzstílussal ábrázolja, melyre rájátszik az eltérő színezés is.” (CSÁSZÁR 2022, 49.)

²⁰ A nyelvek közötti váltásra jó példa az a szituáció, amikor a rajzoló és a szövegíró [SZ] találkoznak Eibenthalban az adatközlővel [A], aki csehül köszön, de aztán átváltanak románra: „[A] – Vitejte! Petra, nu te-am văzut de mult! [SZ] – Bine v-am găsit, domnu' Jăgr! Ea e Ileana, de la Cluj, și vine la Eibenthal pentru prima oară. [A] – Atunci să vorbim românește.” [(A) – Vitejte! Petra, rég nem láttalak! (SZ) – Üdvözlöm, Jăgr úr! Ő itt Ileana Kolozsvárról, először jár Eibenthalban [Tiszafán]. (A) – Akkor beszéljünk románul.] (DOBRUSKÁ–SURDUCAN 2014, 7.)

a többnyelvűség néha nyelveket keverő gyakorlata reprezentálódik a képregény címében is, ahogyan erre Császár is rámutat már említett tanulmányában: „A két nyelv egymás mellett való érzékeltetése is rájátszik arra kulturális rétegzettség-re, melyre a címadás is a finomság fogyasztási szokásaival.” (Császár 2022, 51.) A *Dolky-n trei straie*-ban emellett a régió német nyelvű miliője is felbukkan az elbeszélrtörténetekben, valamint magyar származású helyi szereplőket is megemlítenek, így a román–cseh koprodukcióban készült képregény a hangsúlyos interkulturális viszony mellett a vidék multikulturális jellegét is sejteti.

A tanulmány bevezetésében említett képregényeket alapvetően valamely krízisövezet, háborús térség, adott esetben trauma feldolgozásának és ezen keresztül a különböző események dokumentálásának médiaszövegeiként is érthetjük. Jelen írásban éppen arra kíséreltem meg rámutatni, hogy a kelet-európai térség bevezetésben említett kisebb régióit illetően megjelenni látszik egy olyan – részben a fentebbiekben említett szépirodalmi alkotások gyakorlatahoz is kapcsolódó – képregényes tendencia is, melynek előterében elsősorban egy régió, ezen belül egy népcsoport története áll. Ezen képregényes reprezentációk műfajiságukat tekintve szorosan kapcsolódnak részben a képregényes újságíráshoz, részben pedig a dokumentarista képregényhez, melyek – mint láthattuk – nem teljesen függetlenek egymástól. Továbbá az *Elternerde* és a *Dolky-n trei straie* című képregények tematikái, a megjelenítés fókuszába kerülő motívumai és jelenségei hasonlóképpen tűnnek fel olyan szépirodalmi alkotásokban, melyek a különböző irodalmakban az adott régió reprezentációiként is érthetők. Mindemellett a két különböző nyelvű képregény – ahogyan ez többnyire az eltérő nyelvű szépirodalmi szövegek esetén is megfigyelhető – két különböző képet mutat a Bánságról. Az eltérés elsődleges jellege alapvetően a bemutatott kulturális és kisebbségi identitás, kultúra és nyelv felől érthető meg, hiszen míg az egyik a német–román, addig a másik a cseh–román viszonyt állítja az előtérbe. Alapvetően egy interkulturális viszonyrendszer jelenik meg mindkét esetben, így ebben a két képregény népcsoportokat bemutató szándéka hasonlóságot mutat. Ahogyan abban is hasonlóságokat fedezhetünk fel, amint a képregények a dokumentarizmus gyakorlatait használják, és egyben a képregény formanyelvének keretei között ezt meg is mutatják. Az *Elternerde* és a *Dolky-n trei straie* összehasonlítása és irodalmi vonatkozásai, kontextusai arra is ráirányíthatják a figyelmünket, hogy némely szépirodalmi alkotások (például Johann Lippert regénytrilógiája, Esther Kinsky regénye) miként mozdulnak el a dokumentumregény irányába, vagy legalábbis miként építik be egy lényegében fikciós alkotásba a dokumentarizmus vagy a képregényes újságírás némely technikai eljárását és sajátosságát. Továbbá és nem utolsósorban éppen a transznacionális és a transzmediális összevetés mutat rá egyrészt azokra a lényegében transzkulturális módon közlekedő technikákra, melyek kultúrától és nyelvtől függetlenül kerülnek alkalmazásra a régió megjelenítéseiben, másrészt tematikusan arra az interkulturális jellegű viszonylatra, mely önmagában tárgyalva inkább lezárja, mint ki-

nyitja a régió, jelen esetben a Bánság ábrázolásait. Meglátásom szerint éppen a többnyelvűséget és a sokszínűséget többnyire két kultúra és nyelv viszonylatára redukáló régióreprezentációk és ezek – nem feltétlenül tudatos – gyarmatosító logikája lepleződik le a transznacionális komparatisztika módszertanával, és ennek köszönhetően tárul fel a Bánság sokszínűsége.

Bibliográfia

- CSÁSZÁR Irma Tímea (2022), Tér- és időközök a képregényben. (Múlt)narratíva egy multikulturális képregényben, *Szépirodalmi Figyelő*, 21/5, 40–52.
- DOBRUSKÁ, Petra – SURDUCAN, Ileana (2014), *Dolky-n trei straie*, București, Jumătatea plină.
- FLORESCU, Cătălin Dorian (2001), *Wunderzeit*, Zürich–München, Pendo.
- FLORESCU, Cătălin Dorian (2002), *Der kurze Weg nach Hause*, Zürich–München, Pendo.
- GECSE, Alene – GECSE, Desideriu (2018), Istoria diferitelor etape ale minorității cehe, in Albert Zsolt JAKAB – Lehel PETI (szerk.), *Cehii din Banat*, Cluj-Napoca, Institutul pentru studierea problemelor minorităților naționale, 41–69.
- GHEO, Radu Pavel (2016), *Disco Titanic*, Iași, Polirom.
- ifj. HIMMLER György (2003), Csehek között a Bánságban, *Prágai Tükör*, 11/4, 13–18.
- HOŘAVA, Matěj (2014), *Pálenka. Prózy z Banátu*, Brno, Host.
- HOŘAVA, Matěj (2018), *Pálinka. Prózá a Bánátból*, ford. PEŘOVSKÁ Flóra, Budapest, Typotex.
- JENKINS, Henry (2007), An Interview with Comics Journalist Joe Sacco (Part Two), Confession of an Aca-Fan, *The Official Weblog of Henry Jenkins*, 2007. március 15., http://henryjenkins.org/blog/2007/03/an_interview_with_comics_journ_2.html, utolsó letöltés: 2023. július 6.
- KINSKY, Esther (2011), *Banatsko*, Berlin, Matthes & Seitz.
- KINSKY, Esther (2013), *Banatsko*, ford. BÁN Zoltán András, Budapest, Scolar.
- LEFÈVRE, Pascal (2013), Die Modi dokumentarischer Comics, übers. von Markus OPOLZER, in Dietrich GRÜNEWALD (szerk.), *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie*, Essen, Christian A. Bachmann, 31–49.
- LIPPET, Johann (2000), *Die Tür zur hinteren Küche*, Heidelberg, Wunderhorn.
- LIPPET, Johann (2005), *Das Feld räumen*, Heidelberg, Wunderhorn.
- LIPPET, Johann (2012), *Bruchstücke aus erster und zweiter Hand*, Ludwigsburg, Pop.
- LIPPET, Johann (2017), *Ajtó a hátsó konyhához*, ford. VINCZE Ferenc, Budapest, Cédrus Művészeti Alapítvány – Napkút.
- MAKSA Gyula (2017), *Képregények kultúráközi áramlatokban*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület.
- MUANIS, Felipe (2014), Dokumentarische Comics als Übersetzung des Alltäglichen, *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 6/2, 49–64.
- MÜLLER, Herta (1992), *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.

- MÜLLER, Herta (2010), *A róka volt a vadász*, ford. NÁDORI Lidia, Budapest, Cartaphilus.
- NAGY Anna (2021), *Dupla expó. Fotográfia a kortárs magyar irodalomban*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület.
- NICHOLS, Bill (2001), *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press.
- OTTEN, Annemarie (2014), *Elternerde*, München, magánkiadás.
- SACCO, Joe (1993), *Palestine: A Nation Occupied*, Seattle, Fantagraphics Books.
- SACCO, Joe (2000), *Safe Area Goražde: The War in Eastern Bosnia 1992–1995*, Seattle, Fantagraphics Books.
- SACCO, Joe (2003), *The Fixer: A Story from Sarajevo*, Montreal, Drawn & Quarterly Books.
- TOMPA Andrea (2010), *A hóhér háza*, Budapest, Kalligram.
- WEBER, Wibke – RALL, Hans-Martin (2017), Authenticity in Comics Journalism. Visual Strategies for Reporting Facts, *Journal of Graphic Novels and Comics*, 8/4, 376–397.