

Szirmai Éva: A Rosztától a mangáig in memoriam

Rubovszky Kálmán



„Végre is a triviális művészetet nem tanácsos a magas művészet mércéjével mérni, majd ennek értékeire hivatkozván megtiltani azt, ami nem betiltásra, hanem megértésre való.”

(György Péter 1986)

A kilencedik?

Nem voltam tanítványa Rubovszky Kálmánnak, de olvasván azoknak a visszaemlékezéseit, akik viszont igen, őszintén sajnálom ezt. Csak a 90-es évek elején találkoztunk, már kollégaként, akkor, amikor a művelődésszervező képzés megújítása volt napirenden, és a debreceni és szegedi tanszékek között szoros együttműködés alakult ki. Szakmai kapcsolatunkat azonban sokkal inkább az a sokk határozta meg, amely akkor ért, amikor elsőéves művelődésszervező szakos hallgatónak tartottam esztétika előadást. A félév végére érve – afféle jutalomjátékként – megkértem az egyik OTDK-ra készülő hallgatónkat, hogy mutassa be dolgozatát az amerikai kommersz film poétikájáról. Az egyébként kiváló előadó és a remekül kidolgozott téma iszonyatos ellenállást váltott ki az elsőévesekből. Nehezen tudtam elképzelni, hogy ezzel az arisztokratikus viszonyulásmóddal komoly jövő állna előttük művelődésszervezőként, kultúraközvetítőként. Ha nem is bosszúból, de legalábbis nevelő célzattal a következő félévet a tömegkultúra tanulmányozására fordítottuk, igyekeztünk azokat a tudományosan is érvényes elemzési stratégiákat kialakítani, amelyek nem az elutasításon, az ignoráláson és a kívülálláson alapulnak, hanem sokkal inkább a megértés igényével közelítenek ehhez a jelenséghez. (Az már csak később derült ki, hogy nálam sokkal inkább otthon vannak mind a televíziós és a filmes, mind a lektúrirodalom területén – aktív fogyasztóként jelentek meg a kulturális piacon.)

Természetesen nemcsak az én hallgatóim viszonya volt ennyire ellentmondásos ebben az időszakban a tömegkulturális termékekhez. A hivatásos véleményformálók egészen a 80-as évek

közepéig nem szívesen vették tudomásul, hogy a magas kultúra mellett, elsősorban a televíziózásban, de nyomtatásban is, egyre inkább helyet követelnek maguknak az új műfajok. Nem volt még kereskedelmi televíziózás, és a bulvár is csak nyomokban volt jelen az életünkben, de – mint a mottóul választott György Péter mondat is mutatja – a társadalomtudományok művelőinek számolniuk kellett az új fogyasztói szokások kialakulásával és a régi-új termékek piacra kerülésével.

Ennek az újfajta közelítésmódnak egyik jele volt a Püspökladányban, 1985-ben (már második alkalommal) megszervezett képregény-konferencia. A *Jel-Kép*ben publikált beszámoló szerint Rubovszky a következőkben határozta meg az összejövétel legfontosabb kérdéseit (Rubovszky 1986):

- Mi az a képregény?
- Csak szórakoztat, vagy a társadalmi viszonyok jobbítását is szolgálhatja?
- A képregény-e a legveszélyesebb tényező, amely elcsábít az olvasástól?
- Válhat-e autonóm művészetté, miként a film részben azzá lett?
- Csupán a tömegkultúra műfaja-e?
- Milyen előnyei és hátrányai lehetnek a verbalitás és (audio)vizualitás birodalmában?
- Van-e jövője hazánkban a képregénynek?
- Milyen legyen egy korszerű művelődéspolitikán belül a modern képregény-kiadói stratégia?

A felvetett témák jól érzékelhetően két csomópont körül rendeződnek: az esztétikai, forma- és műfajelméleti meghatározás igénye mellett – a kor szokásainak megfelelően – megjelennek azok a didaktikai, kultúrpolitikai és szociológiai szempontok is, amelyek a legélesebb vitákat váltották ki. A Rubovszky által (fel)idézett hozzászólások alapján azonban sokkal inkább a türelmetlenség érzékelhető. A vitában a képregény teljes bűnlajstroma kirajzolódik, de a legfontosabb ellenérvnek talán az tűnik, hogy még Magyarországon is – ahol pedig a „polgári” comicsszal ellentétben ez a műfaj alapvetően irodalmi adaptációkra épül és/vagy az ismeretterjesztés szándékával íródik – kulturális igénytelenség jellemzi, a képi gondolkodás rombolja az irodalmi szövegértelmezés készségeit, és egyébként is torz világképet rajzol (Gellért 1975, Miklós 1976, Vargha 1986). Két évvel később, két, a nyolcvanas évek elejétől folyó kutatás zárójelentésében Rubovszky maga is kénytelen határozottan állást foglalni a „társadalmi viszonyok jobbítása” és a képregény kérdésében. Egy folyóirat főszerkesztőjének kérdésére (hogy ti. ellene vannak vagy akarják a képregényt) a következő választ adja: „Az általunk ismert külföldi és belföldi képregények többségét, bár nem az egészét nem akarjuk, jelentős részét kifejezetten károsnak tartjuk. (...) A hazai képregény előbb említett külföldi társainak kezesbáránnyá szelídített változata, mindez azonban nem oldozhatja fel őt automatikusan bűnei alól. Hozzáteesszük: mint ahogy a comics világszerte nemegyszer csodálatos rajztehetséggel megáldott grafikusait sem mentheti fel semmi igazi küldetésük teljesítése alól csak azért, mert artisztikusan képesek kifejezni a semmitmondót.” (Rubovszky 1988: 114)

Az értékítéletek hasonló kétarcúsága mind a mai napig jellemző, bár az a purifikátori hevület, ami ebben az időszakban jellemzi a megszólalókat, talán enyhült egy kicsit. Egészen 2005-ig az az esztétikai jellegű megközelítésekre való törekvés vált érzékelhetővé, vagyis Rubovszky kérdései közül azok, amelyek kifejezetten a tömegkultúra műfajaként közelítenek a képregényhez, és elsősorban formai megoldásaikat, működési módjukat vizsgálják (ennek volt egyik első példája az idézett, jellemző című – *Az álomgiccs vidámparkja* – György Péter elemzés). Az olvasásszociológiai vizsgálatoknak (Halász 1982, Vitányi 1982, Rubovszky 1988) egyébként is egyre inkább tárgyává

válí a kommersz, a lektúrirodalom, a fogyasztók összetételének, a könyvterjesztés tendenciáinak folyamatos változása, de sokkal inkább a megértés igénye, mint az elutasítás attitűdje érvényesül. A kutatók egyre inkább jelenlévő jelenségeként közelítenek a tömegkultúrához, a tömegkommunikáció és a tömegkultúra kölcsönhatásához. Rubovszky következő kötete (*A képregény* - 1989) - bár műfaját tekintve szemelvénygyűjtemény - érezhetően áthelyezi a hangsúlyokat. A már ismert pro és kontra érvek mellett egy új hivatkozásrendszer is megjelenik, a kultúrfilozófia „polgári” (ne felejtjük el, ebben az időben ez még pejoratív jelző!) irányzatai is teret kapnak. A médiapiac felszabadulásával, a nyugati (elsősorban amerikai) filmek dömpingszerű megjelenésével, a kereskedelmi televíziózás elindulásával, a könyvkiadás szerkezetének átalakulásával új lendületet kapott a tömegkulturális termékek fogyasztása, és ezzel együtt elkötelezett kutatóinak munkássága is. Rajongói klubok alakultak, és a rajongók - bár többnyire kinevelték és hozzá nem értéssel vádolták a képregény kapcsán megszólalókat - olvasták és terjesztették írásaikat[1]. A képregény műfajt a kilencedik művészeti ággként határozták meg, létrehozták a Magyar Képregény Akadémiát[2]. Új lendületet adott a képregény befogadás-történetének a *New Age*, a távol-keleti kultúra iránti fokozott érdeklődés. A japán manga és anime (Kálmos 2003, Pusztai 2012) - igaz, amerikai közvetítéssel - a 21. század első évtizedének végétől kerül a közönség elé és elsöprő sikert arat. Akkor, amikor 2005-ben Bölcs István meglehetősen provokatívan megkérdőjelezi a *kilencedik művészet* híveinek intellektuális képességeit[3] és felsorakoztatja mintegy hetven év minden képregényellenes érvét és kritikáját, a fogyasztók már megvédik magukat: bizonyítani igyekeznek, hogy ismerik a műfaj formanyelvi sajátosságait, történetét, azt a viszonyrendszert, amelyben működik. Rubovszky ezekben a vitákban már nem vesz részt, de elévülhetetlen érdemei vannak abban, hogy a képregény és a tömegkultúra egyéb műfajai számára megteremtette a tudományos diskurzus kereteit.

Mi tehát a képregény? Mi képregény?

Bár Rubovszky önálló fejezeteket (Rubovszky 1989: 23-98) szentel a képregény fogalmának és történetének körüljárására, megnyugtató és egyértelmű választ nem kapunk a fenti kérdésekre. Vannak, akik kizárólag grafikai megoldások alapján (egymást követő képkockák sora, amelyek történetet mesélnek el) igyekeznek definiálni a műfajt, vannak, akik viszont mélyebb társadalmi kontextusba illesztenék a jelenséget, a vizualitást, a fogyasztói társadalom, a tömegkultúra és a tömegkommunikáció által meghatározott rendszerben. Ez utóbbi álláspont alapján a *Biblia pauperum* vagy *Biblia picta* (a szegények Bibliája vagy festett Biblia), a 13. századtól elterjedt könyvtípus minden vele szemben támasztott követelménynek megfelel. A fametszetsorozatok gyors és viszonylag olcsó előállítását biztosították, a képi ábrázolás elősegítette a kevésbé képzettek számára is, hogy a bibliai történetek - ha nem is egészükben - befogadhatóvá váljanak (1. kép). Hasonló funkciója lehetett a Mexikóban élő aztékok *Mendoza kódexének*, amely rajzokban és a minimális mennyiségű verbális közlésekkel tanítja gyermeknevelésre az „olvasóit” (Rubovszky 1989: 30).

1. kép: 15. századi Biblia pauperum egy oldala

(Forrás: Wikimedia Commons)

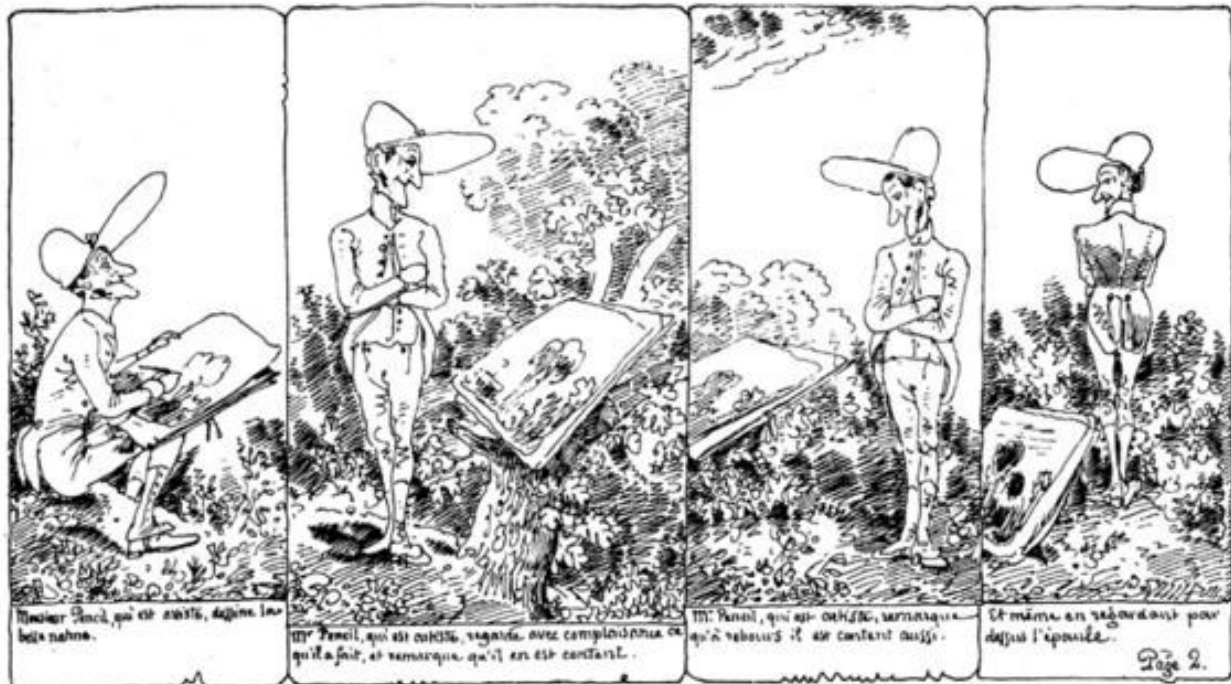
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BibliaPauperum.jpg?uselang=hu>)



Ha csak a vizuális népszerű művészet jelentésben értelmezzük a képregényt, el kell fogadnunk György Péter jellemzését, 40int „radikális egyszerűséggel, a frissen keletkezett műfajok erejével és ellenállhatatlan popularitásával szolgálja a reá áhító tömegeket. E műfajban a vizuális bizonyosság és a parttalanul áradó mese, a fantázia korlátlan kép kivetítése szövetkezik a legelemibb narrativitással. A magaskultúra a comics-ot legfeljebb mint ironikus parafrazeáló, a kritikai argumentumot megőrző, illetve itt is érvényesítő popművészetet, illetve a baloldal harci fegyverként használt agitációs eszközt tűri meg.” (György 1986: 14) Ugyanakkor nem tekinthetünk el azoknak az alkotóknak a munkásságától, akik a legkevésbé sem ironikus gesztusként alkalmazzák a magaskultúra elemeit, ill. a néhány vonalas, leegyszerűsített grafikai formákat kifejezetten ábrázolási tanulmányként használták. Töpffer fiziognómiai tanulmányai (*Essai de physiognomie* – 1845) képregény-figurákban (2. kép) ragadják meg az emberi érzelmek teljes skáláját, hiszen ezzel az eszközzel képes „meggyőző hőst teremteni és jellemezni azokat, akikkel érintkezésbe kerül: meg kell mutatnia ezeknek a reagálásait, és a történetet értelmezhető kifejezések formájában kell kibontakoztatnia.” (Gombrich 1972: 30) A Töpffer által megalapozott ábrázolásmód és képregénystílus (különösen Mr. Pencil alakja és végtelenül leegyszerűsített történetei) (3. kép) jelentős hatással volt Gustave Doré *Szent Oroszország* című, az orosz birodalom szatirikus ábrázolására épülő, képregényes formában megrajzolt pseudoriportjára (4. kép). Ezek a 19. századi előzmények formanyelvileg olyan alapot adtak a 20. századi képregényeknek, hogy közvetlen előzményként is kezelhetjük őket.

2. kép: Töpffer, Rodolphe: Mr. Pencil, 1840.

(Forrás: Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem
<https://bcrfj.revues.org/7178?lang=en>)



Mr. Pencil, who is an artist, draws from beautiful nature.

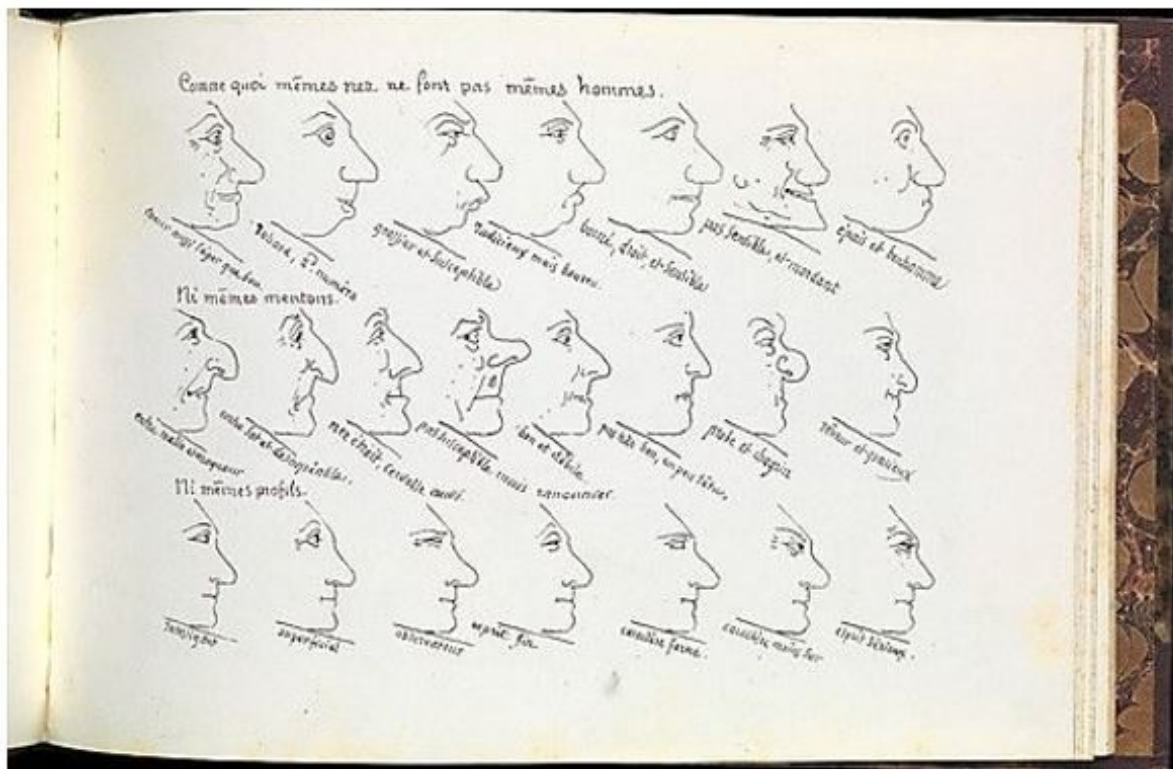
Mr. Pencil, who is an artist, views his achievement with complaisance, and notes that he is content with it.

Mr. Pencil, who is an artist, notes that he is content with it upside down as well.

And even looking at it over his shoulder.

3. kép: Töpffer, Rodolphe: Essai de physiognomie, 1845

(Forrás: Bibliothèque nationale de France, Gallica
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529034f.swf.f2.langFR>)



4. kép: Dore, Gustave: Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la sainte Russie, 1854.

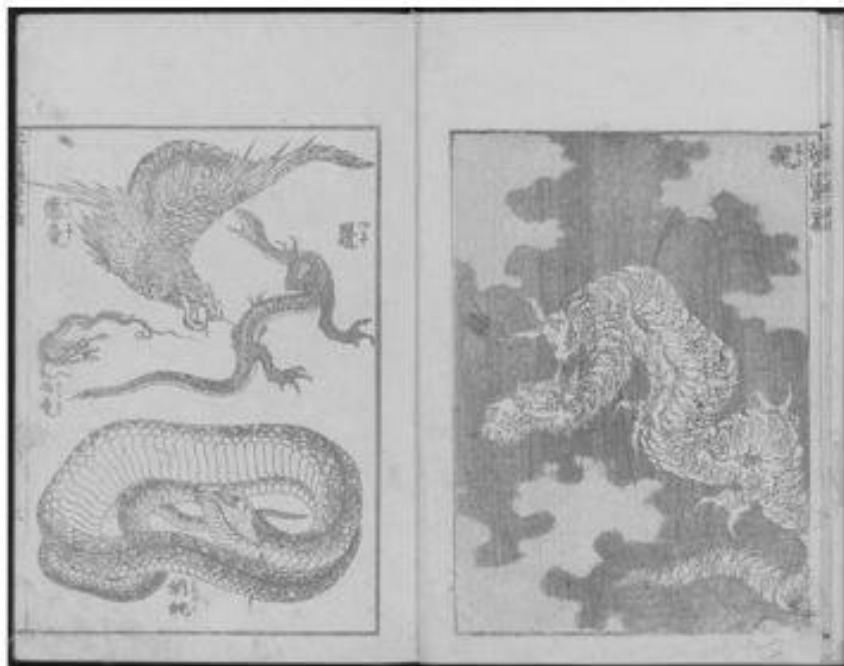
(Forrás: Bibliothèque nationale de France, Gallica
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1044804x/f1.image>)



Ugyancsak nem felejtkezhetünk el egy, a tárgyunk szempontjából igen lényeges japán alkotóról. A japán mangában és animében megelevenednek Katsushika Hokusai tanulmányrajzai, amelyek két, amatőr festők és kézművesek számára készített didaktikai kézikönyvében jelentek meg. Mind az *Edo nevezetes helyei*, mind a *Hokusai-mangák* címen kiadott 15 vázlatkönyv változatos témákra készített fametszetes vázlatok gyűjteménye, amelyekben „Hokusai rajzművészete olyan tökélyre jutott el, amelyet sem ő, sem kortársai nem tudtak felülmúlni.” (Rappai 2008: 27) Hokusai rajzai tematikus kötetekben (ember- és természetábrázolás, állatok, növények, mitikus lények, mozdulatok, gesztusok, cselekvések stb.) jelennek meg és mintául szolgálnak a mai mangakultúra számára is (5. kép).

5. kép Hokusai: Manga (1810-14)

(Forrás: Princeton University Library
<http://pucl.princeton.edu/boundart.php?obj=jh343t64h>)



A fent idézett példákkal azt próbáltam illusztrálni, hogy igen bizonytalan a határvonal a tömegkultúra és a magaskultúra között – nehéz követni, hogy a mintául szolgáló, kétség kívül művészi alkotások, formanyelvi eszközök miként kerülnek át a tömeges fogyasztás fórumaira. A 20. század 20-as és 30-as éveiben, Amerikában és a Szovjetunióban más-más módon fogalmazódott meg a kultúrához és a fogyasztáshoz való viszony. Míg Amerikában (és valamivel később Nyugat-Európában) az áruházlánc és a *paperback* vált a demokratizálódó kulturális piac szimbólumává, addig a Szovjetunióban a metróépítkezés, a Sztálin-barokk és a szocialista realizmus. A „társadalmi megrendelés” leginkább a műveletlen – gyakran analfabéta – tömegek kultúrával való ellátását írta elő, még akkor is, ha a proletariátus nem kedvelte különösebben a múzeumokat és a könyvtárakat. Az utca művészete, az orosz avantgárd és később a LEF összművészet-felfogása világosan kirajzolódik a Roszta-ablakok (Российское Телеграфное Агентство – Orosz Távirati Ügynökség) plakátjaiban. A műveket összegyűjtő kiállítás megnyitóján Majakovszkij a következőket mondta: „A ROSZTA-ablak fantasztikus dolog. Maroknyi *művész* közvetlenül *szolgál ki* egy százötvenmilliós *néptömeget*. Egy pillanat alatt plakáttá alakított távirati hírek, csasztuska formában közzétett dekrétumok. A költészetnek ez a *cirkuszi jellege*, palánk-jellege nem annyira a papírhányból fakadt, hanem a forradalom veszett irama tette szükségessé: a nyomdatechnika képtelen lett volna vele lépést tartani. Olyan új forma ez, amelyet közvetlenül az élet hívott létre. (...) Ez az «*orosz irodalom szóbeli korszaka*», amelyre most annyian fújnak...”. (Majakovszkij 1979: 87 – kiemelések tőlem Sz. É.) A kiemelt kifejezések azt a tömegkultúra felfogást tükrözik, amely egyrészt nem von éles határvonalat a művészi alkotás propagandacélokra felhasznált formája és a tömegek kultúrája közé, másrészt utal a befogadás populáris jellegére. A leegyszerűsített forma az erőfeszítések nélküli befogadás, a direkt, egyértelmű tartalom és hatáskiváltás eszköze, amely ezzel együtt azonban felhasználja az avantgárd alkotásmód elemeit (6. és 7. kép).

6. kép: Majakovszkij - Lavinszkij: A mi ünnepünk, 1920.

(Forrás: Советский политический плакат – Коллекция Серго Григоряна
<http://redavantgarde.com/collection/>)



7. kép: Majakovszkij: Moszkvai proletár! Olvasd a «Moszkvai proletárt»!, 1924.

(Forrás: Советский политический плакат – Коллекция Серго Григоряна
<http://redavantgarde.com/collection/>)



Tömegkultúra?

A fenti példák mindegyike a magaskultúra felől próbálta láttatni a képregényt, vagy legalábbis annak előzményeit. A *Biblia pauperum* és a *Roszta-plakátok* azonban csak látszólag vannak távol a 20-21. századi képregényektől. Közös mindegyikben az a felfogás, amelyet Töpffer fogalmazott meg: „A képtörténet, amelyet a műkritika nem részesít figyelemben, mindig nagyon hatásos volt. Sőt igazában nagyobb a hatása, mint az irodalomé. Mert attól eltekintve, hogy sokkal több ember tud látni, mint olvasni, a képirodalom különösen a gyermekekhez és a tömeghez szól, a publikumnak ahhoz a részéhez, amelyet bizony nagyon kíváncsatos lenne fölemelni. A képirodalom kettős előnyével, hogy tudniillik sokkal tömörebb és viszonylag sokkal világosabb, ha különben azonosak a feltételek, ki kell szorítsa az írásos irodalmat, minthogy sokkal életszerűbben, nagyobb számú gondolkodó lényhez fordul; az, aki a képirodalom közvetlen módszerét használja, minden versenyben fölényben van azokkal szemben, akik fejezetekben beszélnek.” (idézi Gombrich 1972: 304) Töpffer egészen korrekten leírja azokat a jellegzetes vonásokat, amelyek a 20. század képelvű gondolkodásmódját, a tömegkultúra működési mechanizmusait jellemzik. Az egyértelműsége, törekvése, a könnyű befogadhatóság alapeleme a tömegkultúrának, akkor is, ha piaci megfontolások határozzák meg a létét, és akkor is, ha propaganda-szándékok.

A mai tömegkultúra egyértelműen a fogyasztói társadalmak kiépülésének és a globális terjedés eszközrendszerének köszönheti létét. G. Friedmann definíciója szerint „a tömegkommunikáció segítségével, az ipari civilizáció keretében a szó legtagább értelmében vett közönség rendelkezésére bocsátott kulturális fogyasztási javak összessége.” (idézi Kłoskowska 1971: 81) Noël Carroll még egyértelműbben határozza meg azt a feltételrendszert, amelyben a tömegkultúra

értelmezhető. Ahhoz, hogy bármely műalkotás tömegkulturálisnak legyen nevezhető, három feltételnek kell teljesülnie: 1) sokszorosított; 2) előállítása és terjesztése tömeges; 3) strukturális vonásaiban (mint pl. narratív formái, szimbolizmusa, kiszámított hatása vagy akár a tartalma szintjén) a képzetlen vagy relatíve képzetlen nagyközönség számára a lehető legkisebb erőfeszítéssel való befogadásra törekszik (Carroll 1998: 196). Umberto Eco *A rossz ízlés struktúrája* [4] című tanulmányában a nyelvi üzenetek analógiájára határozza meg a magas (vagy elit) kultúra, a giccként azonosítható *midcult* és a tömegkultúra (*masscult*) befogadási/dekódolási folyamatát. A „költői üzenet” (tkp. a magas kultúra alkotása) struktúrája „olyan szervezettségű, hogy koordinálja lehetséges dekódolásainkat, és arra készíti bennünket, hogy állandóan ellenőrizzük értelmezéseink hűségét az üzenet struktúrájának viszonylatában. A művészet itt úgy definiálódik, mint nyitott élmény.” (Eco 1976: 233) A művészi üzenet ebből következően mindig többértelmű és önreflexív, vagyis a befogadási folyamat a vevő aktív közreműködésével jöhet csak létre. Ezzel szemben a tömegkulturális üzenet – a köznap kommunikációs üzenethez hasonlóan – egyértelmű, referenciális és redundáns, vagyis befogadása nem jár különös erőfeszítésekkel, készétel, rögzített és kiszámított hatásokkal.

Mivel a tömegkulturális termékeket a globális tömegkommunikációs és fogyasztói rendszer hívta elő, feltételezhetnénk, hogy az értelmezésükben sincs igazán különbség a világ különböző pontjain. Egyfajta közös kulturális tapasztalatként, közös nyelvként határozhatnánk meg. Mint Carroll írja: „ha a görögök nagy tanítója Homérosz volt, bármilyen lefitymálón nyilatkozott is róla Plátón, az amerikai filozófusoké a tömegkultúra, legalábbis az én generációmé. (...) Ez volt az egyik oka, hogy a megfelelő életkorba lépve nagy tudományos apparátussal elkezdtük leírni a saját *lingua francá* nkat.” (idézi Bárány 2015: 2) De vajon képes-e a tömegkultúra valóban közös nyelvként, közös kulturális tapasztalatként funkcionálni? A globális tömegkommunikáció, a plaza- és multiplex-kultúra, a multinacionális magazin- és könyvkiadó vállalatok, napjainkban pedig a hálózatosság kultúrája alapján kézenfekvőnek látszik az igen válasz a kérdésre. Az informatikai rendszerek, a kommersz filmek és a *mass cult* olyan műfajai, mint a lektúr, a szappanopera, a popzene és a comics feltételez egyrészt egy basic angol nyelvtudást, de ennél is fontosabb, hogy azt a képességet, amely alkalmassá tesz a vizuális információk dekódolására (Szirmai 2016a). Eco az *új középkor* és a *Neotévé* koncepcióit elemezve arra a következtetésre jut, hogy a „két kor [ti. a „rég” és az új középkor] csaknem tökéletesen megegyezik abban, hogy így vagy úgy, hasonló didaktikus vágyálmoktól vezérelve és egy lelkiismeret diktálta paternalisztikus terv hasonló ideológiai álcázásaképpen vizualitással próbálja meg betölteni azt a szakadékot, amely az értelmiségi kultúra és a népi kultúra között nyílt. Mindkét korban írott szövegekre támaszkodva, betűvető mentalitással érvelnek a választott elit képviselői, ám a lényeges tudnivalókat és az uralkodó ideológia alappilléreit ezután mindig a képek nyelvére fordítják le.” (Eco 2002: 41) A tömegkultúra vizualitásra épülő műfajait (mint pl. a képregény, a televízió, a film és a street art) vizuális jeleit a homogenizálódás, az amerikai minták fenntartás nélküli átvétele jellemzi. A tömegkultúra lecsupaszított, stabil, átlátható és kiszámítható struktúrái mögött azonban felfedezhetjük azokat az archetípusokat és modern mítoszokat, amelyek – mint a mítoszok általában – közösségileg hitelesített értékrendet rögzítenek, és mint ilyenek, kultúraszervező erővé válnak.

Összegzésül

A fentiek alapján kézenfekvőnek látszik az a következtetés, hogy a globális tömegkultúra – éppen vizuális megalapozottság miatt – egyfajta közös nyelvként funkcionálhat. A „disneyzálódás” folyamatában (lásd erről Szirmai 2016b) a magaskultúra alkotásai elveszítik autonóm jellegüket, a kultúraipar előzékenyen mentesíti a befogadót az értelmezés nehézségeitől. Ahogy a mcdonaldizáció (Ritzer 1996 és 1998; Aries 2000; Hayes – Wynyard 2002) sem értelmezhető kizárólag a gyorséttermi hálózatok rendszerében, hanem az egész világot átható folyamatokat alapoz meg, a képregény is elérhetővé és fogyaszthatóvá válik a világ minden részén. Ugyanakkor azonban azt is látnunk kell, hogy – mint ahogy a McDonald igyekszik a nemzeti ízeket becsempészni hamburgereibe, a képregény is rendelkezik egyfajta lokális jelentésmezővel (szemioszféra), amely értelmezhetetlenné válik a helyi kultúra ismerete nélkül. Az egyértelműség tehát illúzióvá válik, az igazi törésvonalak nem feltétlenül a globális és a nemzeti között, sokkal inkább az interpretátori magatartások között fognak húzódni. A manga, a rosztá-grafikák értelmezhetők tömegkulturális termékként, hiszen a felszínen a könnyű befogadhatóság, a jelentés egyértelműsége jellemzi őket, valódi dekódolásuk azonban megvalósíthatatlan az aktív, interpretációs tapasztalatokkal megalapozott, intellektuális és emocionális érzékenységgel áthatott, értelmezői nyitottság nélkül. Egyszerűen szólva: minden tömegkulturális alkotás mögött felsejlik a magaskultúra többértelműsége.

Felhasznált irodalom:

- Aries, Paul (2000): A McDonald's gyermekei – A világ McDondaldizálódása. Budapest, L'Harmattan Kiadó
- Bárány Tibor (2015b): Az előszobaelméletéről és a tömegkultúra funkcionális megkülönböztetéséről. (Elérhető: <https://magyartanarok.wordpress.com/a-szoveg-vonzasaban-2015-osz/>)
- Carroll, Noël (1998): A Philosophy of Mass Art. Oxford, Clarendon Press.
- Eco, Umberto (1976): A nyitott mű. Budapest, Gondolat Kiadó
- Eco, Umberto (2002): Már nem átlátszó a képernyő; In: uő: Az új középkor, Budapest, Európa Kiadóm, 63–87. p.
- Gellért Endre (1975): A képregény története. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont
- Gombrich, Ernst Hans (1972): Művészet és illúzió: a képi ábrázolás pszichológiája. Budapest, Gondolat Kiadó
- György Péter (1986): Az álomgiccs vidámparkja. In: Filmvilág, 7. sz. 14–19. p.
- György Péter (1998): Helyi és globális populáris kultúra; In uő: Digitális éden, Budapest, Magvető Kiadó, 289–300 p.
- Halász László (1982): Az olvasás lélektanáról; In: Hajdú Ráfi Gábor, Kamarás István (szerk.): Az olvasás anatómiája. Szociológiai tanulmányok. Budapest, Gondolat Kiadó, 83–103 p.
- Hayes, Denis – Wynyard, Robin (eds.) (2002): The McDonaldization of Higher Education. Westport, Connecticut & London: Bergin & Garve.
- Kálmos Borbála (2003): Az erőszakosság relativitásának elmélete. In: Médiakutató, 2003. tél. (Elérhető: http://mediakutato.hu/cikk/2003_04_tel/01_eroszakosság_relativitasanak/?q=k%C3%A9preg%C3%A9ny#k%C3%A9preg%C3%A9ny, letöltés ideje: 2016. május 15.)
- Kiss Ferenc, Szabó Zoltán Ádám (2005): Melyik a többi nyolc – vagy bölcs gondolatok a képregényről. In: Beszélő 12. (Elérhető: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/melyik-a-tobbi-nyolc>, letöltés ideje: 2016. 05.15.)

- Kłoskowska, Antonina (1971): Tömegkultúra (Kritika és védelem). Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó
- Majakovszkij, Vlagyimir (1979): Oroszország, a művészet és mi. Válogatta, az előszót és a jegyzeteket írta: Larisza Oginszkaja, Budapest, Corvina Kiadó
- Miklós Pál (1976): A kommersz vizuális kultúra. In: Helikon Világirodalmi Figyelő, 22. évf. 1. sz., 35–41. p.
- Pusztai Beáta (2012): Képregény + film = rajzfilm? In: Apertúra, nyár. (Elérhető: <http://uj.apertura.hu/2012/nyar/pusztai-kepregenyfilmrajzfilm>, letöltés ideje: 2016. 05.15.)
- Rappa, Zsuzsa (szerk.) (2008): Hoksza. Budapest, Ventus Libro Kiadó
- Ritzer, George (1996): The McDonaldization of Society – An Investigation into the Changing Character of Contemporary Social Life. Thousand Oaks, California – London – New Delhi, Pine Forge Press
- Ritzer, George (1998): The McDonaldization Thesis – Explorations and Extensions. London – Thousands Oaks – New Delhi Sage Publications
- Rubovszky Kálmán (1986): Képtelenségek a képregény körül. In: Jel-Kép, 2. sz. 76–78. p.
- Rubovszky Kálmán (1988): Apropos Comics! A hazai fogyasztású, magyar nyelvű képregények érték jellegzetességei. Budapest, Művelődéskutató Intézet.
- Rubovszky Kálmán (szerk.) (1989): A képregény. Budapest, Gondolat Kiadó
- Szirmai Éva (2016a): A tömegkultúra mint közös nyelv? In: Multikulturalitás a XXI. században II. Konferencia tanulmányai, Gödöllő (sajtó alatt)
- Szirmai Éva (2016b): Érthető-e az egyértelmű? A multikulturalitás tömegkultúra jelei. In: Balázs Géza – Pölcz Ádám (szerk.): Multikulturalitás; a 15. Semiotica Agriensis konferencia tanulmányai; Magyar Szemiotikai Társaság, Budapest (sajtó alatt)
- Vargha, Balázs (1986): Mivel „tápláljuk” gyermekeinket?, In: Kortárs, 3. sz. 142–148. p.
- Vitányi Iván (1982): A népszerű regény világképe; In: Hajdú Ráfi, Gábor – Kamarás István (szerk.): Az olvasás anatómiája. Szociológiai tanulmányok. Budapest, Gondolat Kiadó, 320–332. p.

[1] A rajongók, társaságok és magánemberek olyan web-oldalakon keresztül tartották egymással a kapcsolatot, amelyek folyamatosan beszámoltak az újdonságokról, elemzéseket, kritikákat, linkeket adtak a hazai és külföldi megjelenésekhez. Ilyenek például a www.kilencedik.hu, www.kepregenydb.hu, www.kepregeny.net (utóbbiak gondosan összeállított és karbantartott katalógusoldalak), www.mangafan.hu, www.animeweb.hu.

[2] „Ma, 2004. május 1-én, bejelentjük a Magyar Képregény Akadémia megalakulását. Az Akadémiának – politikai hovatartozástól, vallási meggyőződéstől, vagy bármiféle elkötelezettségtől függetlenül – tagja lehet mindenki, aki szívén viseli a magyar képregény sorsát, és annak fejlődését, kibontakozását tevőlegesen és kellően magas színvonalon elősegíti. Az Akadémia maga választja meg tagjait, azok érdemeit, munkásságát szigorúan és elfogulatlanul szem előtt tartva.”

Idézet az MKA alakulásakor megfogalmazott kiáltványból. <http://kepregenyakademia.blogspot.hu/2006/07/mka.html>

[3] „Miféle műveltségről beszélnek a képregényesek, a kilencedik művészet szerelmesei, ha azt sem tudják, melyik a többi nyolc?” – Bölcs István (2005): Sin City, a bűn városa; In 168 Óra, június 9. – idézi Kiss – Szabó 2005.

[4] Eco *A nyitott mű* című tanulmánykötetének hivatkozott kiadásában Eco 1976: 201–271. A későbbi kiadásokból ez a szöveg kimaradt, ill. egyes elemei beépültek egyéb tanulmányokba.