

RÉVÉSZ EMESE

## A vizuális narráció eszköztára a Design-könyvek sorozatában

*Képkönyv: meghatározások és tipológiák*

2019-ben hatodik alkalommal kerül megrendezésre az olaszországi Mulazzo városában a *Silent Book Contest*, azaz a „csendes könyvek” versenye. A pályázat kiírói olyan könyvalkotásokat várnak, amelyeknek összefüggő története van, amelyeket csak képekkel, szöveges kíséret nélkül adnak elő, bizonyítva hogy „az illusztrált könyv és az illusztrációk és képek vizuális nyelve nem másodlagos az írott nyelvhez képest, hanem univerzális hatalommal és erővel rendelkező, amely áttöri a nyelvi határokat”.<sup>1</sup> A nemzetközi versengés elsöprő sikere világosan mutatja, hogy a szöveget mellőző vizuális narratíva napjaink legaktuálisabb kifejezési formája. A 2017-es verseny döntőjébe jutott magyar alkotó, Maros Krisztina könyvének sikere pedig kétségtelen jele annak, hogy a szöveg nélküli képeskönyvek műfaja hazánkban is teret hódít.<sup>2</sup>

Olyan hagyományos könyvformátumhoz igazodó művekről van tehát szó, amelyek a szöveges kíséretet mellőzve, tisztán a képekre hagyatkozva mesélnek el egy történetet. Helyük tipológiailag a szöveg nélküli képeskönyvek csoportjában határozható meg. Az angolszász terminológia „*wordless picturebook*” néven említi ezeket, és ennek megfelelően terjedt el az elnevezésük a német és francia szakirodalomban is („*textlohe bildebücher*”, „*livre sans mot*”). A képeskönyveket értelmező tipológiák a szöveg és narratíva kettős tengelye szerint gondolkodnak, a kép–szöveg–történet komponenseinek eltérő arányait mérlegelve. A képeskönyvek vonatkozásában Torben Gregersen négy alaptípust különít el: 1. a narratívát nélkülöző képeskönyvet (lapozók, böngészők); 2. a szavak nélküli képes narratívát; 3. a kép/szó egységén alapuló, narratív képeskönyvet; 4. az illusztrált könyvet, amelynek szövege önállóan megállja a helyét.<sup>3</sup> Maria Nikolajeva és Caroll Scott a narratíva viszonylatában helyezik el a képeskönyvet: 1. narratíva csak szöveggel; 2. narratíva képpel és szöveggel; 3. képi narratíva szöveg nélkül.<sup>4</sup>

A szöveg nélküli képeskönyvekre újabban használatos „*silent book*” terminusa mindazonáltal némiképp félrevezető, hiszen a nyomtatott szöveges kíséret hiányából nem következik egyenesen, hogy a látvány nem fordítható szavakká; a gyakorlat azt mutatja, hogy a képes történetek gyakorta ösztönzik hangos mesélésre a gyermek nézőt. Amint arra Emma Bosch is rámutatott, valamennyi elnevezés a betűk vagy

<sup>1</sup> <https://silentbookcontest.com/about/> (Letöltés ideje: 2018. november 1.)

<sup>2</sup> MAROS Krisztina, *Milyen színű a boldogság?*, Bp., Pozsonyi Pagony, 2018.

<sup>3</sup> Torben Gergensen tipológiáját idézi MARIA NIKOLAJEVA, CAROLL SCOTT, *How Picturebooks Work?*, New York – London, Routledge, 2006, 6–7.

<sup>4</sup> *Uo.*, 23.

hangok *hiányával* definiálja a képeskönyvek e típusát, ahelyett, hogy pozitív jellemzőikre helyezné a hangsúlyt.<sup>5</sup> Más megközelítésben ugyanis olyan könyvekről van szó, amelyekben a narráció kizárólagos eszköze a vizualitás. A fosztóképzős terminus jobb híján az összetett szavak („*picturebook*”, „*bilderbuch*”) kibővítésére szolgál, ami magyarul mint „képeskönyv”, egy alárendelt jelzős szerkezetű elnevezésként terjedt el. Ennek származékaként az alábbiakban a *képkönyv* elnevezést javasolom használni a képekkel történetet elmesélő képeskönyvek altípusára, nemcsak a körülírás negatív felhangja és összetettsége okán, hanem mert a képkönyv elnevezés a magyar nyelvben tisztán kifejezi, hogy a képek ebben az esetben nem járulékos elemei, hanem alapvető és kizárólagos alkotóelemei a könyvnek.

A képkönyvek kategóriája közel sem homogén, többféle könyvtípust magában foglal. Bettina Kümmerling-Meibauer tipológiája szerint a szöveg nélküli képeskönyvek három alaptípusa: 1. a legkisebbek számára készült lapozók; 2. a böngészők; 3. a történetet elmesélő szöveg nélküli képeskönyvek.<sup>6</sup> William Patrick Martin 500 képeskönyvet bemutató kötetében olyan szélesre tárja a kategóriát, hogy abba a lapozóktól a művészkönyveken át a *graphic novel*ig minden olyan könyvtípus belefér, amelynek meghatározója a vizualitás.<sup>7</sup> Ha a képkönyveket a narratíva felől közelítjük, jól leválaszthatóak róluk a lapozók és böngészők. Ezekben ugyanis a szöveg éppúgy elenyésző vagy nincs jelen, mint a képkönyvekben, ám a történetmesélés szándéka nem nélkülözhetetlen elemük. A legkisebbeknek szánt lapozók („*exhibit book*”, „*picture dictionary*”) egy-egy tárgy felmutatásán alapulnak, amelyek direkt és egyértelmű módon megfeleltethetők egy-egy szónak. A beszédtanulást vagy idegennyelv-tanulást segítő könyvek egyes képeinek egymáshoz való viszonya, mint az ABC betűi esetében, mellérendelő, additív.<sup>8</sup> Azok tematikusan ugyan kapcsolódhatnak egymáshoz, de az egyes felmutatott tárgyak között nem jön létre narratív összefüggés. Hasonló a helyzet a böngészővel, amely eredeti formájában szintén a képek statikus és mellérendelő együttesén alapul. Bár újabban számos példa van arra, hogy a rajzolók időben kibontakozó cselekményt fűznek az egymás mellé rendelt jelenetekbe.<sup>9</sup>

Alkotói oldalról nézve szintén szoros rokonságban áll a képkönyvekkel a papírszínház, amelyet Magyarországon a Design-könyveket is kiadó Csimota honosított meg. A japán eredetű *kamishibai* az elbeszelt történetet a hallgató és nézőközönségnek

<sup>5</sup> Emma BOSCH, *Texts and Peritexts in Wordless and Almost Wordless Picturebooks = Picturebooks: Representation and Narration*, ed. Bettina KÜMMERLING-MEIBAUER, New York – London, Routledge, 2014, 71–90, főként 71.

<sup>6</sup> Bettina KÜMMERLING-MEIBAUER, *Bilder intermedial: Visuelle Codes erfassen = Literarisches Lernen im Anfangsunterricht: Theoretische Reflexionen, empirische Befunde, unterrichtspraktische Entwürfe*, hg. Anja POMOPE, Hohengehren, Schneider Verlag, 2012, 58–72.

<sup>7</sup> William P. MARTIN, *Wonderfully Wordless: The 500 most recommended graphic novels and picture books*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2015.

<sup>8</sup> NIKOLAJEVA, SCOTT, *i. m.*, 9.

<sup>9</sup> Ezt példazzák Rotraut Suzanne Berner itthon a Naphegy Kiadó jóvoltából megjelent évszakos böngészői, ahol a könyvön belül és az egyes kötetek között is van összefüggő narratív szál.

színházaszerűen, csak képekben láttatja. Ám a síkban, lineárisan egymást követő képek között az előadó néhol, a képek húzása révén, mozgásban kibontakozó kapcsolatot teremt. Az előadó tehát olykor animálja a statikus képeket. A papírszínház nem nélkülözi teljesen a szöveget, hiszen az egyes képek hátoldalán található az előadó által felolvasandó szöveg. Ily módon a képek vizualitásához az elbeszélés akusztikus komponense járul.<sup>10</sup> A képkönyvek és a papírszínház közötti szoros kapcsolatot jelzi, hogy a Csimoto több mesét mindkét műfajban megjelentetett.<sup>11</sup> A szöveg jelenléte és szerepe felől közelítve a képkönyvek közeli rokonai továbbá az idősebb vagy felnőtt olvasókhöz szóló képregények és azok terjedelmesebb változatai („*graphic novel*”), valamint a művészkönyvek. A téma elemzői egyébként a klasszikus képkönyveket együtt tárgyalják a „majdnem szöveg nélküli” képeskönyvekkel („*almost wordless picturebook*”).<sup>12</sup> Utóbbiak körébe olyan művek tartoznak, amelyekben egyértelműen a képeké a vezető szerep, de a minimális szöveges kommentár kísértében (például Maurice Sendak: *Ahol a vadak élnek*, Marék Veronika Boribon-könyvei).

A képkönyvek történetét tekintve a szöveg nélküli narratíva az ókorig visszanyúlik, könyv alakban a középkori kódexek körében jelenik meg (*Magyar Anjou legendárium*), majd a 19. század végétől grafikai sorozatok, művészkönyvek között virágzik fel újra.<sup>13</sup> Korai példái között említi Evelyn Arizpe Thomas Bewick 1777-es fametszetes könyvét.<sup>14</sup>

William Patrick Martin az első szöveg nélküli, gyerekeknek szóló könyvként Ruth Caroll 1932-ben megjelent, 3–7 éves korú gyerekeknek ajánlott, *What Whiskers Did* című kötetét említi, amely egész oldalas fekete-fehér képekben egy kiskutya erdei kalandjait meséli el.<sup>15</sup> Az 1960-as évektől a bibliofil igényű művészkönyvek experimentális gondolkodása a gyerekkönyvekre is hatást gyakorolt. Bruno Muari, Leila Mari, Tomi Ungerer vagy Warja Lavater képeskönyvei a kortárs grafika invenciójával frissítették fel a gyerekkönyvek hagyományosan leíró ábrázoló vagy dekoratív jellegű képi világát.<sup>16</sup> Ekkorra tehető a műfaj első reneszánsza, John S. Goodall *Paddy Pork* könyveinek megjelenése vagy Mercer Mayer humoros képi történetének (*Frog goes to dinner*) sikere. Bár a képkönyvek felívelése azóta is töretlen, az ezredfordulón a kortárs könyvművészet és gyerekkönyvkiadás egyik legprosperálóbb ága. Az olaszországi *Silent Book* verseny csak szimptomája a képkönyvek terén mutatkozó konjunktúrának, amely nemcsak a kiadott címek és példányszámok számszerű növekedését

<sup>10</sup> Révész Emese, *Mese, kép, színház = Papírszínház: Módszertani kézikönyv*, szerk. Csányi Dóra, Simon Krisztina, Tsík Sándor, Bp., Csimoto, 2016.

<sup>11</sup> BODONYI Panni, *Csizmás kandúr*, 2018; Pap KATA, *A három kismalac*, 2016.

<sup>12</sup> BOSCH, i. m., 72.

<sup>13</sup> Riva CASTLEMAN, *A Century of Artist Books*, New York, The Museum of Modern Art, 1995, 11–19.

<sup>14</sup> Thomas BEWICK, *A New Year's Gift: For Little Masters and Misses, 1777*. – Evelyn ARIZPE, *Wordless Picturebooks: Critical and Educational Perspective = Picturebooks: Representation and Narration*, i. m., 91–92.

<sup>15</sup> MARTIN, i. m., 6.

<sup>16</sup> Sandra L. BECKETT, *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*, New York – London, Routledge, 2012, 81–85.

jelent, hanem robbanásszerű minőségi javulást is hozott.<sup>17</sup> Bátran kijelenthetjük, hogy napjainkban a képkönyv a kortárs könyvművészet grafikai tekintetben leginnovatívabban fejlődő ága. Olyan kifejezési forma, amely már rég nem az olvasni nem tudó legkisebbeknek szánt mankó, hanem a felnőtteket is meghódító, önálló könyvművészeti alkotás. Mára klasszikussá vált alkotói (Peter Spier, Peggy Rathmann, David Wiesner, Aeron Becker, Shaun Tan) összetett tartalmaknak adnak magas szintű művészi eszköztárral formát könyveikben.

A képkönyvek rohamos terjedése sokakban aggodalmat kelt, a nyomtatott betű kultúrájának visszaszorulását gyanítják benne. Pedig a képeskönyvek verbális feldolgozása kapu lehet az írott betű kultúrájába és alapja a vizuális műveltség („*visual literacy*”) elsajátításának. „A képi műveltség nem fenyegetés vagy vetélytárs, hanem partner a nyomtatott betűk felfedezéséhez” – fogalmazza meg William Patrick Martin.<sup>18</sup> Sandra L. Beckett kiemeli, hogy a képek értelmezése egyéni interpretációt igényel, a látvány verbalizálása pedig segít a beszéd elindításában, fejleszti a szókincset, kapcsolatot teremt az írott és beszélt nyelv között.<sup>19</sup> Evelyn Arizpe szintén rámutat, hogy a képkönyvek milyen nagy szerepet játszanak a gyermek nyelvi, kognitív fejlődésében.<sup>20</sup> Emellett a szülővel való közös feldolgozásuk olyan interakciót igényel, amely erősíti a szülő-gyermek kapcsolatot.<sup>21</sup>

Számos, a képkönyvek befogadói-feldolgozási folyamatát vizsgáló kutatás igazolta, hogy a képek értelmezése milyen összetett kognitív folyamat, amely nagyban fejleszti a gyermek néző-olvasók absztrakciós képességét. Noha hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy a képek nyelve a dolgok konkrét és direkt reprezentációja, éppen ezért erőfeszítés nélkül értelmezhető, Perry Nodelman épp a síkban kivetülő formák és színek elvont karakterét hangsúlyozza.<sup>22</sup> Evelyn Arizpe és Morag Styles a kétezres évek elején három gyerek-könyv befogadási folyamatát térképezte fel 100 gyerek vizsgálatával.<sup>23</sup> Kutatásaik azt bizonyították, hogy a képeskönyvek befogadása és értelmezése összetett, kognitív-esztétikai-emocionális szinteken párhuzamosan zajló, tanult folyamat, amely bonyolult vizuális stratégiákat alkalmazva, a keresés, egyeztetés, azonosítás, kivetítés, feltételezés, felfedezés, összehasonlítás, osztályozás és tervezés lépcsőfokain, valamint a térbeli viszonyok, karakterek és érzelmek felismerésén

<sup>17</sup> Jennifer GIBSON, *Text optional: Visual Storytelling with Wordless Picturebooks*, Association for Library Service to Children, 2016/2. <https://journals.ala.org/index.php/cal/article/view/5986> (Letöltés ideje: 2018. november 20.)

<sup>18</sup> MARTIN, *i. m.*, XV.

<sup>19</sup> BECKETT, *i. m.*, 81–85.

<sup>20</sup> ARIZPE, *i. m.*, 97–99.

<sup>21</sup> BECKETT, *i. m.*, 95.

<sup>22</sup> PERRY NODELMAN, *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*, Athen, University of Georgia Press, 1989.

<sup>23</sup> EVELYN ARIZPE, MORAG STYLES, *Children Reading Picture*, New York – London, Routledge, 2003; MARTIN SALISBURY, MORAG STYLES, *Children's Picturebooks: The Art of Visual Storytelling*, London, Laurence King, 2012, 80–85.

keresztül jut el a cselekmény megértéséig. A nézőnek meg kell értenie, hogy a látott képek szekvenciális sora között összefüggés van, meg kell találnia a kontinuitást biztosító kulcsokat, el kell igazodnia az időbeliséget illetően, meg kell értenie a karaktereket, az általuk kifejezett érzelmeket, és mindenekelőtt el kell fogadnia, hogy a képek verbális értelmezésének több lehetősége van.<sup>24</sup>

Az ezredforduló dominánsan vizuális kultúrájában alapvető készség tehát a képi nyelv elsajátítása. Ma úgy tűnik, a képeskönyvek működésének felfejtése kulcsot adhat számunkra a képek működésének megértéséhez. Így érthető, hogy a képeskönyvek kutatása napjaink gyermekirodalmi vizsgálódásainak középpontjában áll. Olyan interdiszciplináris terület ez, amelynek felfedezését a művészettörténeti, nyelvészeti, pedagógiai, narratológiai, kognitív pszichológiai vagy szociológiai tudományok egyaránt kihívásnak tekintik. A hatvanas évek leíró jellegű vizsgálódásai után az 1980-as évektől Joseph Schwarz, Perry Nodelman és Jane Doonan teremtett meg a képeskönyvekről való tudományos diskurzus alapjait, amely az ezredfordulón immár számos tudományág bevonásával zajlik.<sup>25</sup> Nodelman az elsők között elemezte a képeskönyveket a vizuális szemiotika szemszögéből, vizsgálva a jelentést hordozó képi elemek összefüggéseit (szín, forma, pozicionális viszony, mozgás, történet stb.).<sup>26</sup>

Hazai területen a kétezres évek elején fordult az elemzők figyelme a képeskönyvek felé. Varga Emőke illusztrációelméleti, elsősorban a kép-szöveg viszonyokat vizsgáló úttörő kutatásai után napjainkban Várnai Zsuzsanna, Hansági Ágnes, Paulovkin Boglárka és Margittai Zsuzsa elemzéseinek középpontjában állnak a képeskönyvek.<sup>27</sup> A szöveg minimalizálása vagy elhagyása a magyar könyvkiadásban hagyományosan a legkisebbeknek szánt lapozók, leporelló könyvek kategóriájában volt elfogadott. Marék Veronika hatvanas évektől megjelent könyvei (*Csúnya kislány, Laci és a kisoroszlán, Boribon*) a képi elbeszélés hazai úttörőinek tekinthetők. Ám a magyar gyerekönyves gyakorlat szerint, ahogy nő a célközönség életkora, úgy szorulnak vissza a képek a betűkkel szemben. Az idősebb korosztály számára készült képkönyvekre sokáig idegenkedve tekintett a magyar közönség. Így hiába dicsekedhetünk azzal, hogy Bányai István *Zoomja* több nemzetközi toplistára alapján is a világ egyik legjobbnak tartott képkönyve, az Egyesült Államokban működő grafikus könyvei alig ismertek és

<sup>24</sup> ARIZPE, *i. m.*, 95–97.

<sup>25</sup> A kutatástörténet összefoglalását lásd NIKOLAJEVA, *i. m.*, 2–5.

<sup>26</sup> NODELMAN, *i. m.*

<sup>27</sup> VARGA Emőke, *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*, Bp., L'Harmattan, 2012; VÁRNAI Zsuzsanna, *Kép és szó: A vizualitás szerepe és jelentősége a kortárs gyermekirodalomban = Mesebeszéd: A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikoletta, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 387–418; PAULOVKIN Boglárka, *Képekkel, formákkal beszélni: Gondolkodás, alkotás, megértés – a látás nyelve = Uo.*, 429–442; HANSÁGI Ágnes, *Kétjobblábás balhátvéd és öltözőkódási nagyokos: A képek nyelve és a nyelvi képek az új meseregényben = „...kézifékes fordulást is tud”: Tanulmányok a legújabb magyar gyermekirodalomról*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikoletta, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2018, 63–91.

méltányoltak hazájában.<sup>28</sup> Néhány éve azonban mintha oldódni látszana a hazai piac idegenkedése a képkönyvektől. Ebben bizonyára szerepet játszott Satoe Tone, Torben Kuhlmann, Lauren Moreau művészi igényű képeskönyveinek hazai kiadása, vagy Hervé Tullet posztmodern, interaktív könyveinek sikere.<sup>29</sup> Az elsöprő erejű nemzetközi trend hatására azonban az elmúlt években nálunk is több képkönyv jelent meg, köztük Kárpáti Tibor *Valentin* története, Maros Krisztina a „Silent Book Contest” tíz döntős műve közé került *Milyen színű a boldogság?* című kötete, vagy legújabban Rofusz Kinga, a szöveget teljesen nélkülöző *Otthon* című kötete.<sup>30</sup>

Elemzésem középpontjában ezúttal egy nagyszabású hazai könyvsorozat áll, a Csimota Kiadó úgynevezett Design-könyvei. A 2003-ban alapított Csimota gyerek-könyvekre specializálódott, de azon belül stílárisan és műfajilag a folyamatos újítás jellemzi működésüket.<sup>31</sup> Nevükhöz fűződik a japán Papírszínház meghonosítása, a társadalmilag felelős kérdéseket boncolgató Tolerancia-sorozat elindítása és a szöveg nélküli képeskönyvek hazánkban úttörő példája, az úgynevezett Design-könyvek (Ötkönyv) életre hívása. A Design-könyvek sorozatában 2006 óta 23 kötet jelent meg.<sup>32</sup> Ötlete a kiadó alapítója, Csányi Dóra fejből pattant ki, aki Kárpáti Tibor pixeles rajzait látva vállalkozott az első, öt kötetet magába foglaló sorozat elindítására. Elgondolása szerint egy-egy klasszikus mesét öt grafikus öt különálló kötetben dolgoz fel, a szöveges kommentárok teljes mellőzésével, csak képekben. A kis méretű, 12 x 12 cm-es, kemény fedelű kötetekben 20 oldal állt a rajzolók rendelkezésére ahhoz, hogy egy-egy, világszerte jól ismert mesét elbeszéljenek. Az első sorozat 2006-ban a *Piroska és a farkas* meséjét dolgozta fel, ezt követte a *Három kismalac* (2007), a *Hófehérke és a hét törpe* (2009), majd a *Csizmás kandúr* (2012), legújabban pedig a még csak három kötetnél tartó *Csipkerózsika* (2015–2016).

<sup>28</sup> Istvan BANYAI, *Zoom*, New York, Viking, 1995; magyar kiadása: BÁNYAI István, *Zoom*, h. n., Print-X Budavár, 2005.

<sup>29</sup> Satoe TONE, *Pipó utazása*, ford. HUSZÁRSZKY Zsuzsanna, SZÁSZ Joli, GOMBOS Kata, Biatorbágy, Kisgombos Kiadó, 2014; Torben KUHLMANN, *Lindbergh: Egy repülő egér kalandos története*, ford. VÁRNAI Péter, Bp., Partvonal Kiadó, 2014; Stéphane AUDEGUY, Laurent MOREAU, *Alma: Végre itt vagy!*, ford. FINY Petra, Budaörs, Vivandra, 2014; Hervé THULLET, *Pötty könyv*, ford. ÁGOSTON Alexandra, Budaörs, Vivandra, 2010; Uő, *Hol a mesénk?*, ford. SZILVÁSY Edit, Budaörs, Vivandra, 2013.

<sup>30</sup> KÁRPÁTI Tibor, *Valentine – 2 love stories*, Bp., Csimota, 2013; ROFUSZ Kinga, *Otthon*, Budaörs, Vivandra, 2018.

<sup>31</sup> A kiadó illusztrációs működését összefoglaló kiállítás: *Ugyanaz másképp: Illusztráció és design a Csimota könyveiben*, Kurátor: Révész Emese, Karinthy Szalon, Bp., 2017. december 19–január 18. Lásd erről MARGITAI Zsuzsa, *Járt utat járatlanért... Ugyanaz másképp, illusztráció és design a Csimota Kiadó gyerek-könyveiben – kiállítás a Karinthy Szalonban*, Prae.hu. <https://www.prae.hu/article/10198-jart-utat-jaratlanert/> (Letöltés ideje: 2018. november 20.)

<sup>32</sup> Az egy kötetek felsorolását lásd a tanulmány végén található függelékben.



*Mese: performativitás és szóbeliség*

A feldolgozott öt meséből négy a Grimm-testvérek mesegyűjteményének része, a *Három kismalac* kivételével, amely angol népmese. Az 1812 és 1857 között hét, bővített kiadásban megjelent Grimm-mesék az 1860-as évektől magyarul is olvashatóak voltak.<sup>33</sup> Illusztrációk már az első német kiadásokhoz tartoztak, rajzolójuk Jacob és Wilhelm Grimm fiatalabb fivére, Ludwig Emil Grimm volt.<sup>34</sup> A mesék első gazdagabban illusztrált verziója a kifejezetten gyermekeknek szánt, 1825-ben megjelent válogatás volt (*Kleine Ausgabe*), amelynek szövegét a legifjabb Grimm-fivér hét acélmetszete kísérte. Ezt megelőzően 1823-ban már a neves angol grafikus, George Cruickshank rajzaival is megjelent a mesék nagyobb illusztrált kiadása. A 19. században művészek hosszú sorát ihlették meg a történetek, köztük olyan neves alkotókat, mint Eugen Napoleon Neureuther, Moritz von Schwind, Arthur Rackham, Walter Crane és Gustave Doré.<sup>35</sup> Magyarországon az első igényesen illusztrált népmese-kiadás Erdély János 1855-ben megjelent *Magyar népmese* című kötete volt, fametszetes képekkel.<sup>36</sup> A Grimm testvérek meséinek hazai kiadásaihoz azonban csak a század végétől, s jobbára a külföldi kiadásokból kölcsönzött illusztrációk kapcsolódtak.<sup>37</sup> A kevés nevesíthető, eredeti kompozíciókat rajzoló mesterünk egyike Szemlér Mihály volt.

A Grimm-meséknek azóta is számos illusztrációja készült, köztük olyan művészi igényű alkotások, mint Wanda Gág (1936), David Hockney (1970), Edward Gorey (1977), újabban Lisbeth Zwerger (2012), Shaun Tan (2012) vagy az Egyesült Államokban élő, magyar származású Dezső Andrea árnyképei (2014). A hazai kiadásokat jó ideig Rónay Emmy látványvilága határozta meg (1965), annak korszerű alternatíváit Békés Rozi (2005) és Rofusz Kinga (2014) képei teremtették meg. Amint arra George Bodmer elemzése is rámutatott, a mesék illusztrációi mindig a történet interpretációját jelentő, hangsúlyokat teremtő egyéni értelmezések.<sup>38</sup> A személyes értelmezésekre különösen nagy teret enged a Grimm-mesék archetipikus, archaikusmitikus karaktere.

<sup>33</sup> A gyűjtemény magyarul először 1861-ben jelent meg: *Grimm: Gyermekek- és házi regék*, I. rész, ford. NAGY István, Pest, Engel és Mandello, 1861. A mesék kiadástörténete: NAGY Ilona, *A Grimm testvérek mesegyűjteményéről*, Ethno-Lore. Az MTA Néprajzi Kutatóintézetének Évkönyve, XXIV, (2007), 3–50; NAGY Ilona, GULYÁS Judit, *A Grimm-meséktől a modern mondáig: Folklorisztikai tanulmányok*, Bp., L'Harmattan, 2015.

<sup>34</sup> A II., III., IV., VI. és VII. kiadások az ő borítójával és néhány metszetével jelentek meg.

<sup>35</sup> Az egyes kiadások és a későbbi illusztrációk részletes leírása a Staatsbibliothek zu Berlin oldalán. <https://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/kinder-und-jugendbuecher/aktuelles/ausstellung/erstausage/buecher/> (Letöltés ideje: 2018. november 30.)

<sup>36</sup> ERDÉLY János, *Magyar népmesék*, Pest, Erdély János, Heckenast, 1855. A mesék magyar kiadásairól: DOMOKOS Mariann, *Mese és filológia: Fejezetek a magyar népmeseszövegek gyűjtésének és kiadásának történetéből*, Bp., Akadémiai, 2015.

<sup>37</sup> GÄRTNER Petra, *Grimm-mesék és illusztrációik a 19. századból*, Alba Regia, XXXVI, 2007, 2–24.

<sup>38</sup> George BODMER, *Arthur Hughes, Walter Crane, and Maurice Sendak: The Picture as Literary Fairy Tale*, *Marvels & Tales*, 2003/1, 120–137.

A Design-könyvek sorozata a képkönyveknek ahhoz a csoportjához tartozik, amely nem eredeti történetet, hanem jól ismert mesét dolgoz fel. Meyer Schapiro – aki a Biblia-illusztrációk kapcsán vizsgálja egy adott szöveges forrás eltérő képi illusztrációit – számos példát idéz arra a dinamikus viszonyra, amely a szöveges forrás és a képek között létrejön, rámutatva, hogy a képek miként egészítik ki, gondolják tovább vagy összegzik sajátos vizuális eszköztárukkal az elbeszéléseket.<sup>39</sup> Ismert szövegekhez kapcsolódó illusztráció esetében az sem hagyható figyelmen kívül, hogy az adott kép számos megelőző szöveges és képi hatást tükröz, és idővel maga is „imaginárius referenciaként” kezd el működni.<sup>40</sup> Max Imdahl Giotto Aréna-freskóiban tárja fel azt a folyamatot, hogy a történetet jól ismerő hívők előtt miként bontakoznak ki az újszövetségi történet képi retorikai alakzatai.<sup>41</sup>

Ismert irodalmi mű képkönyvként való feldolgozásának kortárs példája Alberto Morales Ajubel Defoe *Robinson Crusoe* történetét elbeszélő 77 kompozíciója, amelyet a neves spanyol Media Vaca kiadó jelentetett meg 2008-ban.<sup>42</sup> A Grimm-mesék szöveg nélküli feldolgozásának pedig fontos példája Frank Flöthmann 2013-as kötete, amelyben négy színre redukált piktogramokkal meséli el a jól ismert történeteket.<sup>43</sup> Az absztrakt jelekké redukált látvány értelmezése azért lehetséges, mert a rajzoló tudatosan épít a történetek előzetes ismeretére.

A mesék szöveges előzményei meglehetősen szétágazó, összetett átalakulás során jutnak el a befogadóhoz. Napjaink mesekutatói kiemelik, hogy mielőtt a népmesék a 19. század elején nyomtatott könyv formába foglalt irodalmi műfajjává lettek volna („*Buchmärchen*”), előtte az archaikus közösségekben a mesemondás dialogikus és performatív cselekmény volt.<sup>44</sup> A szabad szóbeliséggel megnyilvánuló mesélő kifejező hangnemmel, hanghordozással, színpadi elemekkel, gesztusokkal kísérte mondandóját, a hallott szöveget befogadó hallgatóság pedig interaktív módon bekapcsolódhatott a mesébe, megjegyzéseivel kísérve azt. Utóbbi szerepe némiképp hasonlított a mesét hallgató kisgyermekére, aki eleinte szintén a felnőtt előadó szóbeli interpretációjában találkozik a mesével. Mindemellett az élőszóban mesélt történetek előadásában és befogadásában az archaikus közösségekben nagy szerepet kaptak a képek, hiszen a mesemondó jól megragadható képi jelenetek mentén jegyezte meg és adta elő történetét. „A mese csak leírva betűsor, a valóságban képek láncolata” – jegyezte meg Kovács

<sup>39</sup> Meyer SCHAPIRO, *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, Paris, Mouton, 1973.

<sup>40</sup> THOMKA Beáta, *Képi időszerkezetek = Narratívák 1: Képleírás, képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 7–18, főként 15.

<sup>41</sup> Max IMDAHL, *Giotto: Arénafreskók*, ford. KERÉKES Amália, Bp., Kijárat, 2003.

<sup>42</sup> Alberto M. AJUBEL, *Robinson Crusoe*, Valencia, Media Vaca, 2008.

<sup>43</sup> Frank FLÖTHMANN, *Grimm Märchen ohne Worte*, h. n., DuMont, 2013.

<sup>44</sup> HERMANN Zoltán, *Varázs/szer/tár: Varázsmesei kánonok a régiségben és a romantikában*, Bp., L'Harmattan, 2012, 17–25; NAGY Gabriella Ágnes, *Hagyományos (nép)mesemondás = Mesebeszéd, i. m.*, 169–222; UÓ, *Magyar (nép)mese: Lélektan – kultúra – értelmezés*, Balatonfüred, Tempevölgy, 2018.



Ágnes mesetörténész.<sup>45</sup> Nagy Olga meseelemzésében kiemeli az elbeszélés hiperbolikus (túlzás, nagyítás) elemeit, valamint a megszemélyesítés és metamorfózis képileg intenzív effektusait.<sup>46</sup>

A képkönyvek helyzete e tekintetben sajátosan tranzit jellegű, hiszen a vizuális jelrendszer értelmezése szöveges források alapján történik, a látvány a befogadó révén azonban újra szöveges formát ölt. Ez azonban a műfaj természetéből adódóan nem irodalmilag megformált nyomtatott szöveg, hanem a befogadó-néző saját szavaival megformált mese. Ily módon a képkönyvek feldolgozása révén a mese visszatér eredeti akusztikus-vizuális-motorikus ősfarmájához. A papírszínház e tekintetben is közel áll hozzá, hiszen újratерemti az elbeszélő és hallgatóság összjátékára alapozott archaikus mesemondási szituációt. A műfajtól a szóbeli mesemondás performativitása sem áll távol, lévén, hogy a mesélő testmozgásával, mimikájával, gesztusaival, hanghordozásával egészíti ki a látványt. Szerepe leginkább a középkori képmutogatók működésére emlékeztet.<sup>47</sup>

### *Keretek*

A Design-könyvek 23 kötete azonos formátumban jelent meg: valamennyi kötet 120–120 mm-es, négyzetes formátumú, 18 képes oldalt tartalmaz. Ehhez járul a belső előzéklapok első és hátsó oldalpárja, valamint a kemény fedeles borító címlapja és hátoldala. Az alkotók számára ez jelentette azt a kötött keretet, amelyben ki kellett bontakoztatniuk a történetet. A könyv formátumból következik a lineáris történetmondás kényszere. A balról jobbra haladó olvasási módot egyedül Kasza Julianna *Hófehérke*-feldolgozása fordította meg, alkalmazkodva az arab nyelvű címadáshoz. További fontos kötöttséget jelentett a négyzetes formátum, ami sok tekintetben meghatározza a jelenetek kompozíciós dinamikáját. Bár a nagyobb képteret igénylő alkotók gyakran gondolkodtak fekvő téglalap formátumú oldalpárookban. A kötött oldalszám az előzék oldalpárjainak bevonásával növelhető: Kárpáti Tibor például ott helyezte el jelenetei jelmagyarázatát.

(*Technika*) Stílus és technika tekintetében a kiadó általában teljesen szabad kezlet adott az alkotóknak. Bár az ellenkezőjére is akad példa: Csernus Ági fotóst például kifejezetten azzal az ötlettel keresték fel, hogy tárgyfotókkal elevenítse meg a *Csizmás kandúr* történetét.<sup>48</sup> Az alkotók nagy része elsődlegesen komputeren dolgozott

<sup>45</sup> Kovács Ágnes, *Kalotaszegi népmesék*, Bp., 1944, 52.

<sup>46</sup> Nagy, *Hagyományos (nép)mesemondás, i. m.*, 213.

<sup>47</sup> Nagy Katalin, „Nézz e képre, halld meg dalom”: *kép és szöveg a képmutogató énekek tükrében: egy műfaj újrártása*, *Tanulmányok Budapest múltjából*, 2014, 39. szám, 31–40.

<sup>48</sup> „Az volt a kérés, hogy tárgyfotók sorozatából álljon össze a történet. Még egy kicsit jobban megkötöttem a saját kezemet azzal, hogy a tárgyakat következetesen a gyerekek világából válogattam össze.” *Interjú Csernus Ágival, a Csizmás kandúr alkotójával*. <http://csimota.hu/hu/interju-csernus-agival-a-csizmas-kandur-alkotojaval/> (Letöltés ideje: 2018. február 15.)

vagy a manuális rajzokat azokkal egészítette ki. A vektoros grafika precíz képvilágát stílussteremtő erőként alkalmazta Kasza Julianna a *Hófehérke* történetében. A manuális kidolgozás a ceruzarajztól a festményig széles spektrumon mozog, és különösen az elmúlt években kiadott kötetekben vált jellemzővé: Paulovkin Boglárka ecsetfilccel, Szepesi-Szücs Barbara grafitceruzával, Bodonyi Panni tussal, Maros Krisztina pasztell ceruzával, Ruttkai Bori és Grela Alexandra pedig temperával dolgozott. Utóbbi a kompozíciókat nagyobb méretben, önálló képeként is kidolgozta.<sup>49</sup> A sokszorosított grafika tradicionális technikáját egyedül Makhult Gabriella használja, a *Hófehérke* linómetszettel kivitelezett képein. Fotóval ellenben többen is dolgoznak: Árvai Bori bábjelenetek standfotóival meséli a *Hófehérke* történetét, Csernus Ági tárgyfotókkal a *Csizmás kandúrt*, Pap Kata pedig a *Három kismalacban* tárgyra helyezett babszemek fényképeit egészíti ki digitális rajzaival. A kötetek között néhány szokatlan és ritka technika is felbukkan: így Kárpáti Tibor *pixel artot* idéző, keresztszemes öltéssel kivitelezett, hímzett *Hófehérkéje* vagy Carolina Búzió a *Csizmás kandúrt* elbeszélő papírkivágatai. A kiadó tehát a sorozat egészében törekedett a technikai változatoságra, ezáltal teremtve meg a stílus sokszínűség alapjait.

(*Hangnem, stílus*) A képi ábrázolás hangneme inkább stílus, mint technikai kérdés. Hangnemen azt az alaphangot értjük (patetikus, drámai, romantikus, elégikus, lírai, realiztikus, humoros, ironikus stb.), amely a történet egész képi előadásmódját meghatározza. Ez az illusztrációk esetében lehet a szöveg hangneméhez igazodó vagy attól eltérő, azzal ellentétet képező.<sup>50</sup> Képkönyveink esetében a grafikusok ugyanazt a történetet dolgozzák fel eltérő módon. Ez azonban nem jelent feltétlenül megegyező szöveges forrást, hiszen számos átiratban ismert meséről van szó, ennél fogva a képek forrása megelőző képek és szövegek (olykor egymástól is eltérő modalitású) sokasága. Így a hangnem elbeszéléshez való viszonya csak a történet elvont vázának összefüggésében értelmezhető. A grafikus így dönthet a megjelenítés hangneméről, stílusáról, valamint történeti-szociális kontextusáról.<sup>51</sup> A Design-könyvek hangneme alapvetően két nagyobb csoportra bontható: drámai és ironikus illusztrációs megközelítésre. Ruttkai Bori *Piroska és a farkasa*, Makhult Gabriella *Hófehérkéje*, Maros Krisztina és Grela Alexandra *Csipkerózsikája* komoly, drámai, expresszív eszközökben gazdagon adja elő a történetet, érzelmileg is belevonva a nézőt. Az interpretációk többsége azonban emocionális átélés helyett inkább eltávolítja a szemlélőtől a mesét. Ennek stílus eszköze lehet az archaizálás (Paulovkin Boglárka: *Csizmás kandúr*) vagy a humoros anakronizmus (Balogh Andrea: *Piroska és a farkas*). A sorozaton belül a leggyakoribb azonban a képi absztrakcióval kifejezett ironia. Kárpáti Tibor *pixel*

<sup>49</sup> Az eredeti illusztrációk mérete a *Csipkerózsika* esetében 55x55 cm vagy 40x40 cm volt. Gyóvai Katalin, *Interjú Grela Alexandrával, a Csipkerózsika alkotójával*. <http://csimota.hu/hu/interju-grela-alexandraval-a-csipkerozsika-alkotojaval/> (Letöltés ideje: 2018. február 15.)

<sup>50</sup> NIKOLAJEVA, *i. m.*, 23.

<sup>51</sup> *Uo.*, 75. – Jancsi és Juliska meséjét Anthony Browne például modern kortárs környezetbe, Jane Ray orientális keretbe helyezte.

*art* jellegű képei, Baranyai András és Kasza Juli folyamatábrákat idéző előadásmódja vagy Takács Mari absztrakt piktogramjai mind arra törekszenek, hogy a Grimm-mesék alapvető drámáját humorral és játékosággal oldják fel.

Az archaizálás olyan képi eszköz, amely emocionális ereje mellett kultúrtörténetileg is bekapcsolja a képi hagyományba a feldolgozott történetet. Paulovkin Boglárka például itáliai környezetben, a barokk fametszet stílusában dolgozza fel a mesét. Stílusválasztása történetileg is indokolt, lévén a mese egyik első feldolgozója az olasz Giambattista Basile, akinek *Pentamerone* című, 1674-ben kiadott mesegyűjteményében már megjelent a történet.<sup>52</sup> Makhult Gabriella *Hófehérke* történetét feldolgozó linómetszetei a grafikatörténet expresszionista eszköztárát mozgósítják, különleges térkompozíciókkal, szálkás, töredezett vonalrajzzal és redukált színhasználattal alapozva meg a jelenetek drámai hatását. Grela Alexandra a *Csipkerózsika* jelenetein a reneszánsz festészet hagyományait mozgósította, amikor tereit Piero della Francesca kockás padlós, centrális perspektíváiban komponálta meg.<sup>53</sup> A nyugati művészetben meghatározó hagyománnyal bíró, erősen rövidülő dobozterekben mozgó szereplőivel ily módon intenzív színpadi hatásokat tudott elérni.

A sorozaton belül több olyan megoldással is találkozunk, amelyek a képi kifejezés egyéb formáit, médiumait használják az illusztrációk alaphangjaként. Így például Stark Attila képregényes formában dolgozza fel a *Cszmás kandúrt*, Kárpáti Tibor a korai számítógépes játékok pixeles képi világát idézi meg, Baranyai (b) András a folyamatábrák és használati utasítások nyelvén beszéli el a *Piroska és a farkas* történetét. A képi jelentések technikai, digitális feldolgozásának módszere ezek mellett Nagy Diána *Három kismalac* történetét is áthatja, ahol a farkas által háztól házig bejárt útvonal a komputerjátékokon ismert módon, a lapszél felső sarkában jelenik meg. Az ő interpretációjában a farkas édességekkel, játékkonzollal és tablettel próbálja kicsalogatni a kismalacokat. A tárgyi és képi anakronizmusok használata, a 21. századi néző számára ismerős vizuális megoldások alkalmazása kiemeli az archaikus mesék időtlen aktualitását.

<sup>52</sup> Giambattista BASILE, *Pentamerone: A mesék meséje avagy a kicsik mulattatása*, ford. KIRÁLY Kinga Júlia, Bp., Pesti Kalligram, 2014.

<sup>53</sup> „A kiinduló ötlet az volt, hogy az egész történet helyszíneit Piero della Francesca *Jézus ostromozása* című képe alapján építsem fel. Mindig is vonzott ez a kép, de miután absztrakt festményeket szoktam készíteni, ez a szimpátia nem jelent meg közvetlenül a munkámban. Ezúttal azonban más volt a helyzet, az egész történetet szó szerint bele tudtam helyezni a Quattrocento-ra jellemző terekbe. Úgy döntöttem, hogy minden illusztráción megjelenjen a következő motívumok: lépcső, sakktábla mintás padló, valamint a kép terének szigorú, de szabályos perspektíván alapuló kettévágása. Imádom a korai reneszánszban még előforduló »hibás« perspektívát.” GYOVAI, *i. m.*

## A Piroska és a farkas példája

Az egyéni értelmezésre különösen tág teret nyújtanak az olyan széles körben jól ismert mesék, mint a *Piroska és a farkas*. Nagy Gabriella Ágnes a mese történeti átalakulását és értelmezését számba véve mutat rá, hogy a mese archaikus formáinak (Perrault, Grimm, Ipolyi Arnold) befejezése még a főhősök halálával végződő tragédia volt.<sup>54</sup> A gonosz erőktől óvó, figyelmeztető célzatú, a felfalás motívuma révén ősi áldozati és beavatási mozzanatoktól sem idegen karaktere még a Grimm-testvérek eredeti átiratában is jelen van. Bruno Bettelheim olvasatában a mese tragikus, az emberi szenvedélyekről, agresszióról, (szexuális) mohóságról szóló példabeszéd.<sup>55</sup> Nyilván a mese komor mélységei, a jó és a rossz harcát példázó archetipikus szituációja komoly vonzerőt gyakorol a kortárs illusztrátorokra. Mivel olyan történetről van szó, amely archetípusokat kelt életre, egyetemes módon értelmezhető.<sup>56</sup> Ezt igazolta a spanyol Media Vaca kiadó kötete, amely a 21 illusztrátor japán Itabashi Museum workshopján készült interpretációját adta közre.<sup>57</sup>

Az egyéni interpretáció ellenére a mesének vannak jól megragadható, visszatérő elemei, mint a vándorlás, találkozások és elválások folyamata. Sandra L. Beckett a világszerte elterjedt történet változatait és képi értelmezéseit vizsgáló könyveiben elemzi a mese interpretációinak komplex narratív struktúráit, bemutatva, hogy a kortárs értelmezésekben miként kapnak helyett kulturális idézetek, műfajkeveredés, az irónia és a paródia és a fragmentáció.<sup>58</sup> Valamennyi eltérő hangsúllyal tálalja a történet drámai fordulópontjait, így hangsúlyozva olyan aktuális kérdéseket, mint az ökológiai egyensúly, az állatok jogai, az idősek állapota, szexualitás és erőszak.<sup>59</sup> A változó nézőpontoknak megfelelően változik a főhősök karaktere is, így Piroska néhol ártatlan vidéki kislány, másutt sztárolt filmszínész, a farkas pedig hol félelmetes ösztönlény vagy vagány nőcsábász. Számos változata olyan jelentéseket és képi hatásokat alkalmaz, amely a felnőtt olvasókat célozza meg.<sup>60</sup> A kortárs szöveg nélküli képkönyvek esetében igen széles a képi megközelítések stílus spektruma is: akad köztük expresszív, rajzos (Marjolaine Leray, 2014; Adolfo Serra, 2011), fekete-fehér drámai (Antoine Guiloppé, 2014) és játékos, geometrikus (Kveta Pacovska, 2013).

<sup>54</sup> NAGY Gabriella Ágnes, *Népmesékről, avagy miért félünk a farkastól*, Prae.hu. <https://www.prae.hu/index.php?route=article%2Farticle&aid=9977> (Letöltés ideje: 2018. április 6.)

<sup>55</sup> Bruno BETTELHEIM, *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*, ford. KÚNOS László, Bp., Corvina, 2005, 171–187.

<sup>56</sup> *Revisioning Red Riding Hood around the World: An Anthology of International Retellings*, ed. Sandra L. BECKETT, Detroit, Wayne State University Press, 2013.

<sup>57</sup> *Once Upon 21 Times..., Little Red Riding Hood: New stories by 21 Japanese Illustrators inspired by Perrault's classic tale*, ed. Vicente FERRER, Valencia, Media Vaca, 1998.

<sup>58</sup> Sandra L. BECKETT, *Recycling Red Riding Hood*, New York – London, Routledge, 2002, XX.

<sup>59</sup> Uo.

<sup>60</sup> Sandra L. BECKETT, *Red Riding Hood for All Ages: a Fairy Tale Icon Cross-Cultural Context*, Detroit, Wayne State University Press, 2008.

Hazai viszonylatban leginkább Molnár Jacqueline illusztrációi éltek olyan grafikai eszközökkel, amelyek egyedi módon, humor és dráma kettősségével közelítették meg a történetet.<sup>61</sup> A Csimota sorozatának első öt könyve a mesét egymástól élesen eltérő módon dolgozza fel: Ruttkai Bori expresszív festői eszközökkel, Balogh Andrea a jelen díszletei közé helyezve, Baranyai (b) András, Kárpáti Tibor és Takács Mari pedig a képi elvonatkoztatás különböző eszközeivel. Valamennyiben közös a történet ismeretének feltételezése, amely nagyfokú szabadsággal ruházza fel a rajzolókat.

### Vizuális absztrakció

A feldolgozott mesék egyetemes és időtlen karakterét leginkább a vizuális absztrakció emeli ki, márpedig a Design-könyvek sorozatának legtöbb kötete bátran él a képi elvonatkoztatás eszközeivel. Baranyai (b) András és Kasza Julianna vektoros folyamatábrái, Kárpáti Tibor pixel képei, Csernus Ági tárgyfotói, Carolina Búzió papírkivágatai és Takács Mari piktogramjai e törekvés legmerészebb példái. A formák stilizálásával a rajzoló a képi elbeszélés olyan eszközeiről mondanak le, mint a térmélység ábrázolása, a környezetrajz, karakterábrázolás és ezzel együtt az érzelmi állapotok és viszonyok kifinomult bemutatása. Mindezek mellőzése akadályozza a néző közvetlen érzelmi azonosulását, emocionális beleélését a történetbe, cserébe viszont nagyobb teret enged a kreatív és individuális interpretációnak. A képkönyvek esetében a néző szerepe eleve nagyobb a jelentés kialakításában – David Wiesner egyenesen szerzőtársnak tekinti őt.<sup>62</sup> Isabelle Niéres Anne Brouillard *L'Orage* című szöveg nélküli képeskönyve kapcsán bizonyítja az olvasó aktív, szerepét a jelentés megformálásában.<sup>63</sup>

A pixel art, piktogram és a folyamatábra képi megoldásai a kortárs művészet eszköztárának is részei.<sup>64</sup> A pixel art szoros értelemben olyan képi forma, amelynek alapelve a rácsos szerkezetbe rendezett képpont, azaz a kocka. Természetes közege a digitális, online felület, hiszen az alkotók ott generálják és a nézők ott „fogyasztják” azokat. Nyomtatott képként, könyvművészeti alkalmazása anakronisztikus és ironikus gesztus. Rascal *Le petit chaperon rouge* című kötete Piroska meséjét fekete és vörös színre redukálva, síkszerű, pixeles formákká absztrahálva meséli el.<sup>65</sup> Közel áll hozzá Kárpáti Tibor látásmódja, aki a pixel art kortárs művészeti eszköztárát mozgósítja Piroska és a *Három kismalac* történetében. Figuráinak sematikus felépítése,

<sup>61</sup> MOSONYI Alíz, *Piroska és a farkas*, ill. MOLNÁR Jacqueline, Bp., Pozsonyi Pagny, 2008.

<sup>62</sup> ARIZPE, i. m., 93.

<sup>63</sup> ISABELLE NIÉRES-CHEVREL, *The Narrative Power of Pictures: L'Orage (The Thunderstorm) by Anne Brouillard = New Direction in Picturebook Research*, eds. TERESA COLOMER, BETTINA KÜMMERLING-MEIBAUER, CECILIA SILVA-DÍAZ, New York – London, Routledge, 2012, 129–138.

<sup>64</sup> Lásd Albert Ádám korai piktogramjait vagy Mondik Noémi pixel artos nagyvárosi zsánerképeit. MACZÓ Péter, *Őn itt áll: az infodesignről*, Bp., Scolar, 2010.

<sup>65</sup> RASCAL, *Le petit chaperon rouge*, h. n., L'Ecole des Loisirs, 2015.

izometrikus (frontális) térszemlélete, a nézőpont fixálása és árnyalás nélküli színhasználat a nyolcvanas évek videójátékait idézi (Nintendo, Pack Man). Piroska elnyelését ábrázoló kompozíció jól tükrözi absztrakcióját, amely a teret betöltő mérete és a színek intenzív kontrasztja miatt az érzelmi töltést sem nélkülözi. Kárpáti mindkét kötete végén feltünteteti az általa használt piktogramok szöveges jelentését, mintegy képi szótárt nyújtva a jelenetek „olvasásához”.

A geometrikus absztrakció narratív alkalmazása az orosz konstruktivistákig visszavehető. E törekvés jól ismert példái El Liszickij *Pro dva kvadrata* című 1922-es könyve, amelyben egy fekete és egy vörös négyzet a régi és az új rend harcának megtestesítője.<sup>66</sup> A könyvművészet másik úttörője Warja Lavater, aki 1965-ben egy 4,7 méteres litografált képfolyamban, absztrakt, színes geometrikus formákkal mesélte el *Piroska és a farkas*, valamint a *Hófehérke* történetét. A svájci művész a modern könyvobjektok úttörője volt, aki a lineárisan kiterjesztett képsor által a látványban mozgásosan is be kívánta vonni nézőjét.<sup>67</sup> Az elmúlt években különösen népszerűek lettek ismert mesék geometrikusan elvont, piktogramszerű feldolgozásai: Frank Flöthmann négy színű piktogramokkal, képregényszerű előadásban mutatott be Grimm-meséket, Sonia Chaine és Adrien Pichelin könyve pedig tisztán geometrikus, elvont elemekkel meséli el *Piroska és a farkas* történetét.<sup>68</sup> Ezt az absztrakt-geometrikus vonulatot a Design-könyvek sorozatán belül Takács Mari két könyve követi a legszorosabban. A *Piroska és a farkas*ban a szereplők letisztult geometrikus formák, az alakok felülnézetét sugalló szabályos körök, egyedül a farkas piktogramja négyzetes. Azonosításukat és értelmezésüket színük, méretük és egymáshoz való viszonyuk teszi egyértelművé. A *Három kismalac* esetében a geometrikus szigor némiképp oldódik és az árnyalás nélküli tiszta színfoltokat a szereplők azonosítását segítő textúrák váltják fel. Utóbbiak alkalmazását a történet jellege is indokolja, hiszen a mese középpontjában a különféle matériák állnak. Ennek megfelelően Takács Mari a szalma, fa és téglanyagait eltérő és kifejező vonalstruktúrákkal érzékelteti.

Amint azt Evelyn Arizpe kutatásai is bizonyították, az absztrakció nem korlátozza a művelt felnőtt olvasókra az ilyen típusú kötetek befogadóit.<sup>69</sup> Éppen ellenkezőleg: a kisgyermek is igen eredményesen értelmezik az elvont geometrikus formák jelrendszerét. Az ilyen típusú képkönyvek nagy segítséget nyújtanak a vizuális jelrendszerek tanulásában, az ezredforduló képkultúrájában elengedhetetlen vizuális műveltség („visual literacy”) elsajátításában.

<sup>66</sup> CASTLEMAN, *i. m.*, 135.

<sup>67</sup> BECKETT, *Crossover Picturebooks, i. m.*, 32–33; Lavater művei a MOMA gyűjteményében is szerepelnek.

<sup>68</sup> SONIA CHAINE, ADRIEN PICHELIN, *Le petit chaperon rouge (Raconte à ta façon)*, Paris, Flammarion, 2016.

<sup>69</sup> ARIZPE, STYLES, *i. m.*



*Dramaturgiai eszközök: tagolás, jelenetezés, plánozás*

A képi narráció alapvető dramaturgiai döntése, hogy a rajzoló a rendelkezésre álló terjedelmen belül milyen mozzanatokot jelenít meg, melyeket emel ki. A Design-könyvekben adott keretek között a képi elbeszélés alapeleme egy (négyzetes alakú) oldal, ami tovább osztható kisebb egységekre; míg a leghangsúlyosabb jelenet egy (fekvő téglalap alakú) oldalpárra terjed ki. A munka folyamatában az alkotók ehhez részletes képes forgatókönyvet készítenek, előre „kimérve” az egyes jelenetek terjedelmét és hangsúlyát.<sup>70</sup> Kárpáti Tibor a *Piroska és a farkas*, valamint a *Hófehérke* előadásában nagyon tudatosan él ezzel az eszközzel: néhol folyamatában, egymást követő kisebb jeleneteken mutatva be a történetet, amivel szemben kiemelt hangsúlyt kapnak az egész oldalas képek. Hasonlóan drámai eszközként használja Kasza Juli is a jelenetezést a *Hófehérkében*, a vadásszal való párbeszédet hat sávra tagolva, de a rengetegben megjelenő kislányt különálló oldalon hangsúlyozva. A képi előadás ritmusát emellett belső képi szimmetriák is tovább gazdagíthatják. Így kap különös hangsúlyt Kárpáti *Piroskájában* a négyes jelenetek után, ismétlődően két alkalommal is a farkas kitátott szája, amely a kapcsolódó szövegbuborékkal együtt egy oldalpárt tölt be. A feldolgozott mesék többségének dramaturgiája eleve a visszatérő mesei motívumokon alapul. Kárpáti Tibor *Hófehérkéje* tudatosan aknázza ki ezt, amikor a tükröt faggató mostoha jelenetsora vagy Hófehérke meggyilkolásának gondolata, a történet másik pontján, szinte ugyanabban a formában tér vissza.

Az ismétlődés mellett a népmesei eszköztárnak jellemző összetevője a számosság, amely képileg ismét lehetőség vizuális ritmusok kidolgozására. A *Hófehérke* meséje több ponton tartalmaz felsorolást és számbavételt. Ezt Kasza Julianna feldolgozása alapvető stiláris elemmé teszi, újra és újra, ismétlődő módon egymás mellé sorolva a törpéket. A számbavétel és felsorolás legjellemzőbb megjelenése az, ahol Hófehérke különféle házimunkákkal teszi kényelmesebbé a törpék életét. A megszámlálható tárgysorok ezúttal a számolni tanuló fiatal olvasókat arra készítetik, hogy megbizonyosodjanak róla, hogy valóban hét-hét tárgy jelenik meg az egymást követő sorokban.

A nézőpontok megválasztása szintén a rajzoló dramaturgiai eszköztárának része.<sup>71</sup> A tárgyalt sorozatban a történet általában az elbeszélő semleges nézőpontjából tárul fel. A főhős szubjektív nézőpontja ritka esetének példája Balogh Andrea tévét néző farkasa vagy Maros Krisztina, aki a bölcsőben fekvő Csipkerózsika nézőpontjából ábrázolja a fölé hajló varázslónőket. Ehhez szorosan kapcsolódik a plánozás kérdése, amely a filmművészetéhez és a képregényhez hasonlóan a nagyotáltól a premier plánig tárja fel a látványt, jelentésbeli hangsúlyokat teremtve.<sup>72</sup> Maros Krisztina gyakran használ

<sup>70</sup> Ezt az alábbi interjúban közölt bőséges illusztrációs anyag is jól mutatja: *Interjú Stark Attilával, a Csizmás kandúr alkotójával*. <http://csimota.hu/hu/interju-stark-attilaval-a-csizmas-kandur-alkotojaval/> (Letöltés ideje: 2018. február 15.)

<sup>71</sup> NIKOLAJEVA, i. m., 177.

<sup>72</sup> *Uo.*, 61–62.

változatos, a mozgókép, plánozásához hasonló beállításokat. Jelentésteli, drámai eszköz lehet a nézőpont mozdulatlansága: Pap Kata *Hófehérkéjében* a mindvégig változatlan kivágat színpadi jellegű előadás keretei közé helyezi a látványt. Kárpáti Tibor kötetében a változatlan totál nézőpont viszont a korai számítógépes játékok naiv világlátását idézi.

A különféle plánok válogatásával gyakran és szívesen élnek a Design-könyv rajzolói. Kárpáti Tibor *Piroska és a farkasában* a fenevad közeliben feltáruul szája drámai vizuális elem az azonos nézőpontú, távolságtartó totálképek után. Ugyanebben a történetben Ruttkai Bori is előszeretettel használ a történet fordulópontjain premier plánokat. Grela Alexandra *Csiperózsikában* pedig a szelíd varázslók sorfala előtt átkot mondó varázslónő vicsorgó közelije kelt intenzív érzelmi hatást.

Szintén dramaturgiai eszköz a történet egyéni lezárása. A Grimm-mesék esetében tudvalevőleg olyan történetekről van szó, amelyekből az idők során, a fiatal olvasókhöz igazítva több jelenet kimaradt, a véres befejezések pedig boldog végre cserélődtek. A rajzoló tehát nem hágia át lehetőségeit, csupán a mesélő jogaival él, amikor a mese alapanyagába új elemeket helyez el, rendszerint a feszültségoldás szándékával. Így tesz Balogh Andrea, amikor a *Piroska és a farkas* végén asztal felett koccintó társaságot mutat, vagy Ruttkai Bori, aki színpadi jelenettel zárja a történetet, ahol a szereplők leveszik jelmezüket, azt sugallva, hogy a látott történet nem valóság, csupán színpadi játék volt. Néhol maga a rajzoló-narrátor is „beköszön” a történet végén, szintén elvonatkoztatva a látványt a mese valóságától: így Ruttkai Bori gyerekkori fotóját helyezi a könyv végére, ahol édesanyjával együtt, piros pólójában magát is Piroska szerepébe helyezi. Makhult Gabriella *Hófehérkéjének* végén pedig a rajzoló kéz képe utal a látvány fikatív voltára.

### Vizuális narratíva: idő- és mozgásábrázolás

A képzőművészet eszköztára egy kiterjedt narratíva megjelenítése viszonylag korlátozott. A képi narratíva kutatásának egyik úttörője, Franz Wickhoff a *Wiener Genезis* kódex elemzése kapcsán a képi narratíva három alaptípusát különíti el: a kiteljesítő (egy jelenetbe sűrítő), folytatólagos (kontinuin) és elkülönítő (jelenetekre osztott) ábrázolást.<sup>73</sup> A vizuális argumentációról írva Kibédi Varga Áron kifejtette, hogy a vizuális narratíva megjelenését tekintve lehet monoszcenikus (egy jelenetben egy történet), pluriszcenikus (egy jelenetben több történet) vagy képsorozat (több jelenetben egy történet).<sup>74</sup> Tárgyalt kötetünk a lineárisan felépülő képsorokból állnak, az elbeszélt történet így a szukcesszív jelenetek egymáshoz viszonyított összefüggéseiből,

<sup>73</sup> Franz WICKHOFF, *Die Wiener genезis*, idézi Max IMDAHL, *Giotto Aréna-freskóinak egyes narratív struktúráiról*, ford. NAGY Edina = *Narratívák 1*, i. m., 117–154, főként 132; MILIÁN Orsolya, *A festészet elbeszélései: egy művészettörténeti narratológia felé*, *Studia poetica*, 2010/3, 165–198.

<sup>74</sup> KIBÉDI VARGA Áron, *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás*, Athenaeum, 1993/4, 166–179. Lásd még KIBÉDI VARGA Áron, *A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei = Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 300–320.

folyamatából bontakozik ki. A képi szekvenciák értelmezése tehát olvasó szemléletmódot igényel, amelyben az időben egymásra következő jelentésegységeket viszonyítjuk, egybeolvassuk, kapcsolatukra vonatkozóan következtetéseket vonunk le.<sup>75</sup> Amint azonban a narratológia tudománya újabban hangsúlyozza: az elbeszélés mindig egyúttal értelmezés is, amelyben az elbeszélő szükségszerűen hangsúlyokat is teremt, egyes mozzanatokat kiemelve részletez, bővít, kiterjeszt, halmoz, vagy éppen ellenkezőleg: másokat háttérbe szorít vagy elhallgat.<sup>76</sup> Amint arra Maria Nikolajeva és Carroll Scott is rámutatott, az elbeszélésnek két olyan alapeleme van, amely nem mutatható meg világosan képi jelekkel: a kauzalitás és a temporalitás.<sup>77</sup> A mozgás folyamatosságának érzékeltetésére ezért a rajzoló megfelelő grafikai kódokat használ: körvonalak elmosása, mozgási vonalak, perspektíva torzítása vagy szimultán szukcesszió (egy képtérben ismétlődően megjelenő alak).<sup>78</sup>

A vizuális narratíva esetében az összefüggések megkonstruálásának alapja az időbeli folyamatok képi szekvenciákká való felbontása. Érdemes azonban a kérdést kettéválasztani a *cselekvéssorokra* és az azokból kirajzolódó nagyobb egységre, az *eseményekre*, amelyeknek sorából viszont az *elbeszélés* maga épül fel. Cselekvéssor ábrázolása nem lehetséges a cselekvő megjelenítése nélkül. „A szubjektum ismétlése a vizuális narratíva legfőbb eszköze arra, hogy tudomásunkra hozza, hogy egyáltalán narratív szekvenciát látunk” – írja Wendy Steiner.<sup>79</sup> Ennél fogva a változó környezetben, gesztusokkal és szituációban ábrázolt, ismétlődő szereplők jelenlétét a néző időben egymást követő eseményekként értelmezi. Ennek legegyszerűbb módja, amikor a cselekvéssort a rajzoló azonos beállítású, egymás mellé helyezett, részletekben eltérő képsorral jeleníti meg. Például Paulovkin Boglárka a kandúr felruházódásának folyamatát négy, azonos beállítású, egymás mellé helyezett képen ábrázolja, így jeleztve a cselekvés közben eltelt időbeliség folyamatát. Valamivel nagyobb időegységet fog át Stark Attila, amikor a kilenc egyforma képregény-kockára bontott lapon, azonos szintéren, azonos háttér előtt mutatja be azt, miként fog furfangosan Csizmás Kandúr nyulat. A szorosan kapcsolódó jelenetekből felépített ábrázolás az adott cselekvéssor vagy kisebb esemény dramaturgiai kiemelését szolgálja, az egész történet szempontjából növeli jelentőségét.

Az időbeli folyamatok szekvenciális, szukcesszív bemutatása mellett találunk példát a kötetekben pluriszcenikus, vagyis egy jelenetben a szereplőt több alakban mozgó ábrázolásra is. Ennek legegyszerűbb formája a sztroboszkopikus mozgás ábrázolása, amikor egy rövidebb cselekvéssort az egymást szorosan követő mozgásfázisokra

<sup>75</sup> THOMKA, *i. m.*, 7–18.

<sup>76</sup> *Uo.*

<sup>77</sup> NIKOLAJEVA, SCOTT, *i. m.*, 139.

<sup>78</sup> *Uo.*, 139–140.

<sup>79</sup> Wendy STEINER, *Narrativitás a festészetben*, ford. MILIÁN Orsolya = *Verbális és vizuális narráció: Szöveggyűjtemény*, szerk. FÜZI Izabella, Szeged, Pompeji, 2011. Online: [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/szovegyujtemeny/steiner/index.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/szovegyujtemeny/steiner/index.html) (Letöltés ideje: 2018. február 15.)

bont a rajzoló. Így tesz Nagy Diána, amikor a kismalac téglaházán vadul dörömbölő farkast mutatja, eltérő színtónusokkal rajzolva egymásra a mozgásfázisokat. Vagy hasonlóképpen jár el Makhult Gabriella, amikor a réten vidáman bukfencező Hófehérkét rajzolja meg, egy képtérben, egymásra vetülve, eltérő mozdulatokkal, hatszor ismételve. A sztroboszkopikus mozgás mindkét esetben a cselekvés intenzitását hangsúlyozza.

Nagyobb mozgásfolyamatot mutat be pluriszcenikus módon Maros Krisztina, amikor a torony csigalépcsőjén a tiltott toronyszobát megközelítő Csipkerózsika haladását érzékelteti az egységes tér eltérő pontjain megjelenő figurával. Hasonló megoldással él Baranyai (b) András a farkas hasát felvágó vadász ábrázolásánál, aki háromszor jelenik meg a térben ollóval a kezében. Ugyanazon cselekvés ismétlődő bemutatásával mindkét esetben a cselekvés időben elhúzódó (vagy annak megélt) feszültségét hangsúlyozzák. Ezzel rokon némiképp Hófehérke meséjének az a jelenete, amikor a törpék hosszan keresgélnek az otthonukba betörő idegent. Bár ezúttal nem ugyanazon, hanem különböző szereplők azonos képtérben megjelenő alakjáról van szó, hasonlóságuk miatt a néző mégis azonos szereplőt mozgató, pluriszcenikus jelentként érzékeli a látványt. Makhult Gabriella például egyforma vonásokkal ábrázolja mind a hét törpét, akikkel a képtér minden szegletét kitölti, így érzékeltetve nyüzsgő, intenzív kutatásukat. Hasonlóképp tölti be a teret a sötétben fejlámpával világító, izgatottan kereső törpékkel Kasza Julianna. Mindketten a hagyományos perspektivikus dobozteret felszámolva, a képsíkon kiterítve, oldalnézetben mozgatják szereplőiket.

Az időbeli folyamatok pluriszcenikus megjelenítésének harmadik módzata, amikor egymástól távol eső cselekvésegységekkel érzékeltet a rajzoló egy nagyobb eseményt. Erre ad lehetőséget a *Csizmás kandúr* meséje, ahol a szereplők többször is ruhát, szerepet és alakot váltanak. Bodonyi Panni egy képtérben ábrázolja a kandúrnak ruhát hozó gazdát, a hétköznapi és immár ruhás macskát. Rajzain egyazon szereplő különböző alakjának összefüggését szaggatott vonallal emeli ki. Így jár el akkor is, amikor az óriás átváltozását mutatja be, összekötve az óriással egy oroszlánfejet, egéralakot, és egyazon oldalpáron megmutatva az egeret bekapó kandúrt. Rajzilag kifinomultabb módszerrel mutatja be az óriás metamorfózisát Paulovkin Boglárka, amikor az óriás alakja mögé, grafikailag eltérő eszközökkel vázolja fel az oroszlánt (mint átmeneti stádiumot) és a képtér sarkában a menekülő kicsiny fehér egeret.

Mint ahogy a Grimm-mesék esetében jól ismert történetekről van szó, az alkotók bátran támaszkodhatnak a nézők előzetes ismereteire. Amennyiben a narratíva eleve ismert a befogadó előtt, egymástól egészen távol eső képi szekvenciák között is képes logikai egységet teremteni. Erre alapozza munkáját Csernus Ági, akinek *Csizmás kandúr* feldolgozása 19 tárgyfotóból áll. A semleges háttér előtt beállított, azonos méretű színes fényképek élő cáfolatai annak a tételnek, miszerint a vizuális narratíva előfeltétele az ismétlődően feltűnő és cselekvő főhős(ök) jelenléte. Csernus kötetében minden egyes tárgy önálló, egymástól független, bennük csupán annyi közös van, hogy valamennyi megtalálható a mai gyerekek környezetében. Az elvonatkoztatás fokozza, hogy a fotókon megjelenő dolgok ilyen formán nem explicit, hanem játékosan elvont

módon utalnak a mesebeli tárgyra: például a malmot egy malom alakú mézes sütemény helyettesíti. A szerző ennél fogva tevékeny alkotótársként vonja be történetébe a néző-olvasót, hiszen a mese ő általa kel életre. Az egymást követő tárgyak (malom, számár, álarc, csizma, sárgarépa, nyúl stb.) semleges fotói között ő alkot összefüggést, ő tölti meg érzelmi tartalommal a látványt. Csernus Ági voltaképpen úgy jár el, ahogy a kisgyermek játék közben, amikor a megélt, hallott vagy kitalált történeteit a keze ügyébe eső tárgyakkal játszatja el. Képi logikája tehát a gyermeki játéktevékenység mechanizmusát imitálja, amely maga is absztrakt módon használ szimbolikus tárgyakat. Az események közti nagy „narratív távolság” ellenére a történet dekódolása mégsem jelent akadályt a befogadók számára, sőt a történetet ismerő kisgyermekeknek kifejezetten sikerélményt okoz az egymáshoz csak igen lazán kötődő képek közti összefüggések értelmezése. Ennek kapcsán megállapítható, hogy a képi absztrakció növekedésével arányban nő a befogadó szerepének jelentősége, aki a képi szekvenciák „hiátusai” által a társszerző szerepébe kerül, és szabad teret kap saját fantáziája mozgósítására.

### *Térbeli viszonyok*

A szereplők térbeli és méretbeli viszonyai (egymáshoz való viszonyuk és a történeten belüli változásaik) szintúgy befolyásolják a képi kompozíciók értelmezését. Ruttkai Bori *Piroska és a farkas*-történetében a szereplők gyakran jelennek meg egymáshoz préselve, zsúfolt, levegőtlen téri hatásokat keltve, érzékeltetve a történet fojtott, fenyegetett légkörét. A *Három kismalac* meséjében Pap Kata három, tányéron mozgó babszem változó helyzetével értelmezi a szereplők viszonyait. A méretbeli különbségeket használja drámai eszközként ugyanebben a történetben Nagy Diána, amikor a házakat szétromboló farkas alakját óriásra növeli a kicsi malacokkal szemben. A változó méretekkel jelzi Paulovkin Boglárka is a szereplők hatalmát a *Csizmás kandúr*ban, ahol a kandúr fölé magasodó óriás képét a szerepcserre követi, ahol már a hatalmas macska ejti fogva a kicsiny egérkét.

Az időbeli folyamatok ábrázolása szorosan összefügg a térbeli mozgásokkal. Bodonyi Panni *Csizmás Kandúr* feldolgozásában szaggatott vonallal jelzi a kandúr zsákja felé tartó nyúl és fácánok útvonalatát, egyértelmű vizuális jellel érzékeltetve az időben zajló mozgás célirányát. Másutt a térkép absztrakt képi eszközét használja, amikor azt a térben összetett és időben kiterjedt, összetett eseménysort kívánja érzékeltetni, miként beszél rá a kandúr a mezei és erdei népet arra, hogy Karabunkót vallják gazdájuknak. A rajzoló így összegezte egy interjúban a képi megoldás kidolgozását:

A Csizmás kandúr meséje tele van párbeszédekkel, ami megnehezíti a történet pontos interpretációját pusztán képeken keresztül. Egészen konkrétan Csizmás kandúr jelenete a paraszttal például számomra sok fejtörést okozott: Csizmás kandúr előreszalad a királyi menet elé, hogy aztán a réten

a parasztokra fenyegetően ráparancsoljon: »Halljátok, emberek! Mindjárt itt lesz a király. Ha kérdi tőletek, kié ez a rét, és nem azt felelitek, hogy Karabunkó márkié, gulyássá aprítalak benneteket.« Aztán kicsivel később érkezik a hirtő, amikor is ugyanazon a helyszínen lejátszódik a »betanított« párbeszéd a király és a parasztok között. Aztán mindez megismétlődik a gabonatáblánál is. Mivel az egész történetet mindössze 9 oldalpáron kellett elmesélni, erre a jelenetsorra 1 oldalpárt szántam. Így végül kicsit átértelmeztem a sztorit, az én verziómban a parasztok szava helyett Csizmás kandúr által leszúrt zászlók jelölik meg a területeket.<sup>80</sup>

A térkép vizuális absztrakciója kedvelt eszköze a rajzolóknak, amikor az elbeszélés nagyobb összefüggéseit kívánják érzékelteni. Balogh Andrea például ezzel nyitja kötetét, emblematikus módon összesűrítve az egész történet topografikus lényegét, amely a kislány otthonától a nagymama házáig tartó út során bontakozik ki. Baranyai (b) András *Piroska és a farkas* egész történetét a topografikus viszonyok (ki, hova, mikor, kivel) vizualizálására egyszerűsíti, a folyamatábrák és használati utasítások elvont jelrendszerét alkalmazva. A térbeli mozgás térképszerű érzékeltetésével dolgozik Kasza Julianna, amikor sűrű vonalhálójával érzékelteti Hóféherke mostohájának tanácstalan futkosását. Nagy Diána pedig az autóversenyes komputer játékokból ismerős módon, a képsík felső sarkában összegzi a kismalacok házait ostromló farkas eddig megtett útját. A térkép vizuális metaforája részint a böngészőkkel, részint a társasjátékokkal rokonítja a látványt.<sup>81</sup> Összességében azonban olyan vizuális eszköz, amely segít a nézőnek megérteni az események ok-okozati összefüggéseit, irányát és folyamatát, azonban racionális absztrakciójával el is távolít érzelmileg a történettől.

A tér- és időbeli viszonyok ábrázolásának szinkron módszerét alkalmazta Kárpáti Tibor, aki a *Három kismalac* meséjében a párhuzamosság jelenségét emelte ki. E látásmód kulcsműve David Macaulay *Black & White* című kötete (1990), amely négy különböző történetet futtat egy oldalon párhuzamosan. Kárpáti könyvében egyazon történet három párhuzamos tér- és időzónája jelenik meg: a három kismalac házainak sorsa három, egymás alatti sávban fut. Az egyes sávokon belül a képi szekvenciák lineáris időbelisége érvényesül. A három, párhuzamosan futó eseménysor együtt indul, bemutatva az építkezés folyamatát. Összehasonlításuk, szinkron értelmezésük viszont az időtartam fogalmára tereli a hangsúlyt: arra irányítva a néző figyelmét, hogy a silány anyagokból hamarjában építkező malacka milyen gyorsan elkészül munkájával, s *amíg* a többiek *eközben még* serényen dolgoznak, ő *már* tétlenül szemlélődik. A kontinuitással társuló szinkron szemlélet azt is lehetővé teszi, hogy a dolgokat akkor és abban az állapotukban is felmutassa, amikor azok éppen nincsenek akcióban: amikor a faházat

<sup>80</sup> Interjú Bodonyi Pannival, a Csizmás Kandúr alkotójával. <http://csimota.hu/hu/interju-bodonyi-pannival-a-csizmas-kandur-alkotojaval/> (Letöltés ideje: 2018. február 21.)

<sup>81</sup> A térkép és a város reprezentációjáról a gyerekkönyvekben: Révész Emese, *Bolyongások Budapesten: Budapest képi reprezentációja a gyermekkönyvekben*, Bárka, 2014/4, 57–65.



építő malacka meglátogatja szalmaházában testvérét, saját idejében és terében az üresen álló háza továbbra is jelen van. A szinkron ábrázolásból adódóan a néző folyamatosan egymásra vetíti és összeveti a három helyszín aktuális helyzetét. A farkas először a szalmaház ajtajában bukkan fel, miközben a másik két ház lakója mit sem tudva éli életét. Az olvasó-néző ily módon olyan tudás birtokába kerül, amivel egyik szereplő sem rendelkezik, a két másik házra is rávetül a fenyegetés árnyéka. A szinkronitás esz-közét Kárpáti a hiány megragadására is kiválóan alkalmazza: a lerombolt első majd második ház sávja a pusztítást követően mindvégig üresen marad, drámai ellenpontot képezve a védelmet kóházzal szemben. Az időbeli szinkronitás ábrázolásával Kárpáti előadásmódja olyan vizuális megoldást nyújt, amely kívül esik a szükségszerűen lineáris és szukcesszív szöveges elbeszélés lehetőségein. Lehetőséget ad a nézőnek arra, hogy saját megfigyelési útján vonjon le következtetéseket a jövőre vagy a szereplők erkölcsi megítélésére vonatkozóan.

### *Kép/Szöveg*

Noha a képkönyvek legfőbb ismérve a szöveges kíséret teljes mellőzése, ez valójában mégsem jelenti a szavak radikális kiiktatását, kép és szöveg összefüggésében sokkal inkább a szöveghez való eltérő viszonyról beszélhetünk esetükben. Részint azért, mert a képkönyvek befogadásának metódusa maga elbeszélő, elbeszélés pedig nem lehetséges szavak nélkül. Ahogy Anne Rowe fogalmaz, az olvasó az illusztrátor-narrátor szerzőtársává válik, amikor a látványt kiegészíti „a benne foglalt szöveg újraalkotásával.”<sup>82</sup> Mi több, Rowe képi textust feltételez, a képkönyvet pedig úgy definiálja, mint „szekvenciális képi szövegeket”<sup>83</sup> Sandra L. Beckett úgy véli, hogy a narratíva nem lehetséges a szavak bevonása nélkül, ezért a képkönyvek esetében helyesebb „szöveg nélküli narratíváról” beszélni.<sup>84</sup> A befogadói oldalt vizsgáló Evelyn Arizpe szintén arra jut, hogy a képkönyvek értelmezése esetében nézők helyett helyesebb olvasókról beszélünk.<sup>85</sup> Ezt támasztják alá olyan példák, mint Kárpáti Tibor három kötete, aki a szereplők és kellékek beazonosítására szemiotikai kislexikont mellékel könyvei végére, egyértelművé téve vizuális jelrendszerének grammatikai természetét. Esetében a látvány olyan kódrendszer, amelynek vizuális alapelemei szövegesen dekódolhatóak.

Emma Bosch „hamis szavak nélküli képeskönyvként” határozza meg a szavakat töredékesen vagy közvetve használó alkotásokat.<sup>86</sup> Ide sorolja a hangutánzó és indulatszavakat

<sup>82</sup> ANNE ROWE, *Voices Off: Reading Wordless Picture Books = Voices Off: Texts, Contexts and Readers*, eds. MORAG STYLES, EVE BEARNE, VICTOR WATSON, London, Cassel, 1996, 219–234.

<sup>83</sup> ROWE, *i. m.*, 229. Vizuális textusként közelítenek a témához: SALISBURY – STYLES, *i. m.*, 100.

<sup>84</sup> BECKETT, *Crossover Picturebooks*, *i. m.*, 121.

<sup>85</sup> ARIZPE, *i. m.*, 94. A látványhoz szemiotikai alapon való közelítésre számos példa található, többek közt William Moebius képi grammatikája: WILLIAM MOEBIUS, *Introduction to Picturebook Codes*, Word and Image, 1986/2, 141–158.

<sup>86</sup> BOSCH, *i. m.*, 79.

alkalmazó képkönyveket, a rejtett szöveges mellékletet tartalmazó kiadványokat (pl. CD-melléklet, de a papírszínház is ide sorolható), valamint a külső, már ismert történetre hivatkozó könyveket. Mivel a Csimota ötkönyv sorozata már ismert, számos szöveges alakban létező történetet dolgoz fel, ezért esetükben nem hagyható figyelmen kívül a megelőző szövegek jelenléte, ami mind az alkotói, mind a befogadói oldalt meghatározza. Gérard Genette transztextuális elmélete ezt hipertextuális, azaz külső szövegre való utalásként határozza meg.<sup>87</sup> A befogadó részéről Gadamer ennek kapcsán a szöveges hagyományok nyomán történő „újrafelismerésről” beszél.<sup>88</sup> Természetesen a forrásszövegek csak kiindulást jelentenek, a képi elbeszélés önálló hangsúlyokkal és álláspontokkal rendelkező személyes, művészi interpretáció. Joseph Schwarz sorra veszi a képek textuális viszonyának lehetőségeit, köztük a megfeleltetést, kidolgozást, kiterjesztést, kiegészítést, eltérést és ellentétet.<sup>89</sup>

Az a szövegtípus, amelyet egyetlen képkönyv sem nélkülözhet, a cím. Genette a címet (egyébként a szöveg közti illusztrációval együtt) a környezetével fizikai kapcsolatot teremtő, paratextuális eszközök közé sorolja, amelynek hármas funkciója van: a mű azonosítása, a téma megjelölése és a figyelemfelkeltés.<sup>90</sup> A képeskönyvek esetében a címadás kulcsfontosságú elem, ami olykor egyedüli szöveges adalékként nyújt a néző-olvasó számára támpontot a kötet témájára vonatkozóan.<sup>91</sup> A Csimota ötkönyve esetében kétféle szöveges tartalom jelenik meg a kötetek borítóján: a szerző neve és a mese címe. Utóbbit a kiadó minden kötetnél más-más nyelven adja meg: a *Piroska és a farkas* magyar, német, angol, francia és spanyol címeiken, a *Csizmás kandúr* olasz, portugál, dán, görög és lengyel címeiken, a *Hófehérke* arab, német, orosz, francia és spanyol nyelveken, a *Csipkerózsika* svéd, izlandi és szlovén nyelvű címeiken jelent meg.<sup>92</sup> A címek olykor egzotikusan távoli nyelvekből erednek, s ez a címet leginkább kézenfekvő funkciójától, a világos információközléstől fosztja meg. A sorozat egészének koncepcióját nem ismerő olvasó így kénytelen a képek összefüggéséből vagy a többi kötet kontextusában azonosítani a témát. Mindez feloldozza a címet az információkényszer alól, s a témáról való elementáris ismeretközlést viszszaadja a képeknek. A címadással megidézett kultúrának nem szükségszerűen van köze a képi megjelenítés stílusához. Erre csak néhány példa található a sorozatban, mint Paulovkin Boglárka *Csizmás kandúrja*, ahol a szereplők viselete, környezete és a rajzok stílusa is a reneszánsz itáliai hagyományokhoz kötődik; vagy Kasza Julianna

<sup>87</sup> Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Monika, Helikon, 1996/1–2, 82–90; Uő, *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán, Bp., Pesti Kalligram, 2006.

<sup>88</sup> THOMKA Beáta ennek apropóján Gadamert idézi THOMKA, *i. m.*, 10.

<sup>89</sup> NIKOLAJEVA, SCOTT, *i. m.*, 26.

<sup>90</sup> GENETTE, *Transztextualitás*, *i. m.*

<sup>91</sup> NODELMANN, *i. m.*, 103; BOSCH, *i. m.*, 80–83; NIKOLAJEVA, SCOTT, *i. m.*, 242–245; BECKETT, *Crossover Picturebooks*, *i. m.*, 117.

<sup>92</sup> 2007-ben a kiadó időlegesen visszatért a magyar címadáshoz: *A három kismalac* valamennyi kötete magyar nyelvű címmel jelent meg.

*Hófehérkéje*, amely az arab olvasási iránynak megfelelően jobbról balra olvasható, és amely a kötetben belül is több arab írásjelet használ. A címek soknyelvűsége inkább szimbolikus eszköz, ami az egész vállalkozás legfőbb hitvallását, a képek nemzetek feletti univerzalitását és a kulturálisan, egyénileg eltérő interpretációk szabadságát hangsúlyozza.

A szövegek bújtatott jelenlétének legjellemzőbb eszköze a szövegbuborékok használata. A *Piroska és a farkas*ban igen hangsúlyos helyen, a farkas nyitott szája mellett használja a „Hmmm!” indulatszót Kárpáti Tibor. Az önálló oldalon, vörös-fekete-sárga, intenzív színekombinációban felvillanó betűsor a történet drámai fordulópontjain von be akusztikus elemet az elbeszélésbe. Kasza Julianna *Hófehérke* feldolgozása négyféle arab írásjelet használ az alvás („zzz”), bekapás („hmmm”) hangutánzó szavainak, valamint az „igen” és „nem” helyettesítésére. Mivel a néző-olvasó valószínűleg nem járatos az arab írásjelek feloldásában, a kompozíciók összefüggésében ezek is elvont vizuális jelekként értelmeződnek. Szerepük inkább piktogram jellegű, hasonlóan ahhoz, ahogy Kárpáti Tibor könyvei végén szövegesen feloldja, dekódolja az alkalmazott vizuális jelsorokat. A szöveg közvetlen vagy burkolt használata helyett gyakoribb azonban, hogy a buborékok időben előre vagy visszautalnak vagy logikai kapcsolatokat tisztáznak. Genette terminológiája szerint analepszis az időben visszautaló momentum, mint Ruttkai Bori rajzán, ahol a kútba ugró farkas melletti buborékokban a köveket és tüt-cérnát tartó kéz jelenik meg.<sup>93</sup> Prolepszis, azaz előre utalást használ Kárpáti Tibor a képi buborékokba helyezve az utasításokat, a szereplők elérni kívánt vágyait, céljait: így Piroska édesanyja ekképpen adja tudtára lányának, mit és hova kell elvinnie, vagy Hófehérke mostohája a vadász számára előre vetíti vágyát, a lány meggyilkolását. Kárpáti mellett Ruttkai Bori is gyakran használja a párbeszéd „kiváltására” a képes szövegbuborékokat, de a *Csizmás kandúr* feldolgozásaiban (Bodonyi Panni, Stark Attila) is többször felbukkan ez az eszköz. Kasza Julianna az arab betűjelekkel ily módon olyan hosszú dialógusokat jelenít meg, mint a mostoha vadással és Hófehérkével folytatott párbeszéde. Sajátos hangsúlyokkal és megoldásokkal használ intra- és paratextuális elemeket Paulovkin Boglárka a *Csizmás kandúrban*, amikor néhol a képek számozására utaló feliratokat alkalmaz, régies megjelenésük folytán inkább stiláris, mint logikai eszközként. Az események összefüggéseit megidéző képes buborékok nála is megjelennek, de emellett szofisztikáltabb módon is használja a belső képi idézeteket, amikor az óriás várába érkező kandúr a birtokost jelző óriás portréja előtt megy el, majd annak legyőzése után, a királyi család fogadásakor már Karabunkó márki képmásával ragasztja át azt. Összességében a szöveges vagy képes buborékok használatával a rajzolók az események összetettebb relációira, időbeli ok-okozati összefüggéseire tudják az olvasók figyelmét irányítani.

<sup>93</sup> GENETTE, *Transztextualitás, i. m.*; Lásd még NIKOLAJEVA, SCOTT, *i. m.*, 139–140.

## Színek

A színhasználat megválasztása a képközpontok egyik legfontosabb kifejezőeszköze. Olyan kifejezési forma, amelynek jelentésbeli, érzelmi tartalma nem, vagy csak nehezen verbalizálható. Maros Krisztina *Milyen színű a boldogság?* című kötete kizárólag vizuális eszközökkel, a színek kognitív-asszociációs mezőjére alapozva társít hozzájuk hangulatokat.<sup>94</sup>

A színek alaptónusának megválasztása lényegi módon meghatározza a történet alaphangját. A redukált színvilág a képi megoldások egyéb eszközeire irányítja a néző figyelmét. *Három kismalac* történetét Nagy Diána erősen visszafogott, szinte monokróm színvilággal adja elő, így terelve a figyelmet az építőanyagok anyagi minősége felé. Carolina Búzió fehér papírkivágatai rózsaszín alap előtt jelennek meg, tagolásukban csak a vetett árnyék kap némi szerepet. Pap Kata *Hófehérkéjén* a történet feszültségét a fekete alapon megjelenő fehér, árnyalás nélküli, tiszta vonalrajz teremti meg. A *Hófehérke* meséjében egyébként is fontos szerepe van a sötétség és világosság váltakozásának. Kasza Julianna kötetében az otthon világosságával szemben drámai ellenpontot alkotnak a sötét jelenetek, így a száműzött lányt befogadó erdő vagy a sötét házban idegent szimatoló, fejlámpákkal kutató bányász-törpékkel. Ugyanebben a történetben Makhult Gabriella néhány szín (fehér, fekete, barna/vörös) váltakozásával teremt erős drámai hatásokat, például a fekete háttér előtt fehér ruhában megjelenő megmérgezett lány alakjával.

Szintén fekete alapot használ Maros Krisztina a *Csipkerózsikában*, aki ezzel a történet „sötét, borongós hangulatát” kívánta megteremteni.<sup>95</sup> Szepesi-Szűcs Barbara *Csipkerózsika* feldolgozásánál végig sárgásbarna alapon megjelenő monokróm ceruzarajzot alkalmazott. Egyetlen szín, a történettel szorosan összefüggő vörös kap csupán kiemelt szerepet, amely minden jelenetben felvillan. A vér, a rózsák és a szerelem színe ily módon önálló dramaturgiai szerephez jut: az események kezdetén a tragikus vég előjele, majd a jóslat beteljesedésének, a dráma és a feloldás szimbóluma. Maros Krisztina átiratában viszont a rózsák kék színűek, irracionális színükkel nem a vérre, hanem a tragikus álmra utalva. Kötetében az éjszaka színének, a spirituális és melankolikus kéknek mindvégig kulcsfontosságú szerepe van: az uralkodópár és a varázslónők egyaránt kék ruhában jelennek meg, és kékbe burkolózik az elvarázsolt királylány maga is, ahogy kékbe borul a tér a kisgyermek altatásakor és a mágikus álomba bénult királylány ébresztésekor is. Vörösbe borul viszont a tér, a szerelem erejével megváltást hozó királyfi érkezésekor.

<sup>94</sup> Révész Emese, *A boldogság színe*, Bárka online. <http://www.barkaonline.hu/futtyoges-es-nahatozas/6352-a-boldogsag-szine> (Letöltés ideje: 2018. február 24.)

<sup>95</sup> „Pasztellceruzával rajzoltam végül, és csak kevés színt használtam, melyek vissza-visszatérnek. Az összes kép fekete papírra készült, így a sötét, borongós hangulat is megmaradhatott.” – GYOVAI Katalin, *Interjú Maros Krisztinával, a Csipkerózsika alkotójával*. <http://csimota.hu/hu/interju-maros-krisztinaval-a-csipkerozsika-alkotojaval/> (Letöltés ideje: 2018. február 12.)

Az absztraháló interpretációknál a színeknek különösen fontos szerepe van, olykor a jelentés elsődleges eszközeivé válnak. Takács Mari *Piroska és a farkasában* a síkszerű geometrikus alakzatok egyértelmű megkülönböztetését a színek teszik lehetővé. A szereplőkhöz társított színek (kislány – piros, farkas – szürke, nagymama – fehér) árnyalás nélküli, tiszta színfontjai mindvégig ugyanazon szereplőket jelképezik. A főhősök megmentésére érkező vadász (az érkezést és a vadász alakját összevonva) zöld ajtó képében jelenik meg. Kárpáti Tibor világos jelrendszere a szereplők saját színén túl a háttér alapszínére is kiterjed: az erdei jelenetek zöld, a belső jelenetek pedig összefüggő kék háttér előtt játszódnak, ezek ritmikus folyamatát csak a felfalás agresszív sárga-fekete színpárja szakítja meg. A farkas vesztét és a főszereplők megmenekülését hozó végkifejlet viszont vörös alapon jelenik meg. Ugyanő a *Három kismalac* feldolgozásakor a képsík semleges, fehér háttere előtt megjelenő idősávokat a három különböző ház határozottan elkülönülő színeivel (sárga, fekete, vörös) különbözteti meg.

### *Vizuális metaforák és allegóriák*

A vizuális metaforák használata több oknál fogva sem idegen a tárgyalt képkönyvek természetétől: egyrészt a terjedelmi korlátok gyakorta kényszerítik az alkotókat sűrítésre; másrészt olyan jól ismert mesékről van szó, amelyek „megengedik” több motívum összevonását vagy önmagán túlmutató hangsúlyozását. Stuart Kaplan a vizuális metaforát két, össze nem illő fogalom egymásra vonatkoztatásaként definiálta, amelyek együttesen új jelentést hoznak létre.<sup>96</sup> A képi jelentésmező kitérítésének összetettebb formája a szimbólumalkotás, amikor a kép egy elvont gondolati tartalom érzéki jele. A képkötés esetében önmagában a kompozíció, a szereplők egymáshoz való viszonya, a terek és színek is rendelkezhetnek szimbolikus erővel. A színek jelképes erejéről már volt szó, de Grela Alexandra *Csipkerózsikája* például a tereket is gyakorta ruhazza fel önmagukon túlmutató jelentéssel: a történet összefüggésében az üres, kies terek magányosságot és fenyegetettséget szimbolizálnak.

A mese eredendően mitikus-szimbolikus gondolkodásból fakad, amelyben a dolgok ritkán jelentik pusztán önmagukat. Vlagyimir Propp, Bruno Bettelheim vagy Erich Fromm megközelítései a mesék archetipikus, szimbolikus motívumainak értelmezésén alapulnak. Mindez a mesék képi feldolgozóit is arra ösztönzi, hogy bátran éljenek képi metaforákkal és szimbólumokkal. David Hockney rézkarcai vagy Shaun Tan plasztikai a fogalmak metaforikus összevonásának és egyéni szimbólumteremtésnek gazdag példatárai. A Csimota ötkönyv sorozatában jól megfigyelhető ez a képi eljárás a Hófehérke történetében az erdőbe kitett kislány figurájának ábrázolásánál.

<sup>96</sup> Stuart KAPLAN, *Vizuális metaforák a divatcikkek nyomtatott reklámképein*, ford. BUGLYA Zsófia, Enigma, 2010/64, 100–114.

Az erdő a mesék szimbolikus színtere, a lélek, a feminin princípium jelképe, az ismeretlen, gonosz erők, sötét határvidék jelképe. A rajzolók azzal, ahogyan például az erdő terében megjelenítik Hófehérkét, olyan képzeteket tudnak hozzákapcsolni, mint az elveszettség, magányosság. Kárpáti Tibor rajzán hangsúlyos képi elemként jelenik meg a fekete fák tövében barangoló kis figura; Kasza Julianna a sötét barna képsík szélére helyezi apró szereplőjét; Makhult Gabriella körkörös csapdaként ábrázolja az erdőt, amelyben menekül a kitett lány. A *Csipkerózsika* feldolgozásaiban szintén több olyan jelenetet találunk, ahol rajzolók elvonatkoztatnak a látvány szó szerinti értelmezésétől. Szepesi-Szűcs Barbara ceruzarajzain a szereplők hajkoronái kelnek önálló életre, óvó hálót vonva az újszülött királylány köré, az átkot mondó boszorkány frizurája viszont villámokat szóró viharfelhőzet is, míg az átok beteljesülésekor az alvó lány tincsei és a rózsabokrok indái egymásba fonódva szövik be Csipkerózsika arcát. Grella Alexandra kötetében a kies térben ácsorgó uralkodópár körül a szétszórt gyerekjátékok a gyermek hiányának metaforái; az átkot mondó varázslónő mögött a varjak vészjóslo szimbólumok, ahogy szimbolikus az az indákkal szövevényes, végtelenbe vesző út is, amelyen a megmentő királyfi érkezik. A szimbólumalkotás gyakorta képi elvonatkoztatás folyamatának eredménye. Grella Alexandra interjújához mellékelte vázlatai meggyőzően tanúskodnak e folyamat lépcsőfokairól: a rokkához kötődő végzetes balesetet először vércsöppekkel ábrázolta a rajzoló, a végső változatban elhagyja azokat, és pusztán a lány kéztartása és csukott szeme utal a történetekre; a királyfi eredetileg a várba vezető hídon, rózsabokrokon keresztül érkezett volna, a végső változat motivikusan letisztult jelenetén már csak egy végtelenbe kanyargó indás úton közeledik. Maros Krisztina kompozícióján ugyanez a jelenet szintén metaforikus erővel jelenik meg: a királylány haja egyúttal a megelőző képi epizód, az érkező lovas tájképi tere is.

### *Hibriditás és intermedialitás*

A Design-könyvek sorozata a hazai gyermekkönyvkiadás nagyszabású kísérlete, amelynek progresszivitása nem pusztán önmagában a szöveg nélküli képi elbeszélés felvállalásában rejlik, hanem abban a kiadói döntésben, hogy egy mesét következetesen több alkotóval teremtenek újra. Mindez összhangban áll azzal a felismeréssel, hogy a képkönyvek nézői olyan látvány befogadói és értelmezői, amely előzőleg számos verbális és vizuális forrásból ismert számukra. A *Három kismalac* meséje ma például a hagyományosan illusztrált mesekönyvtől David Wiesner és Lane Smith posztmodern interpretációjáig számos nyomtatott könyv formában megismerhető, de emellett hozzáférhető padlókönyvként, társasjátékként, papírszínház és árnyjáték formájában, valamint diafilmen és animációs mozgóképen. A befogadó tehát egy intermedialis háló egyik keresztpontján áll, ahol benyomásait, hangsúlyait, értelmezését természetszerűen átszövik a megelőző képek és szövegek. Az egymástól



olykor radikálisan eltérő képi interpretációk az olvasót a vizuális szövegértelmezés széles spektrumába vezetik be, a képi narráció dekódolásának és egyéni feldolgozásának változatos eszköztárát mozgósítva. E megközelítés gondolati alapja az egyéni értelmezés sokszínűsége és szabadsága, amely feltételezi, hogy ugyanazt a történetet minden elbeszélő másképp meséli és értelmezi. Márpedig a többszörös nézőpont és az eklekticizmus a posztmodern képeskönyvek jellemző vonása.<sup>97</sup> A sorozat egy hibrid, intermediális, a kortárs vizualitás kifejezési formáira is nyitott kulturális közeg teremtménye, készítői tisztában vannak azzal, hogy korunk a remix kora, s benne minden képi megnyilvánulás megelőző és azt követő képek és szövegek hálózatának része.<sup>98</sup>

## FÜGGELÉK

### A Csimota Kiadó Design-könyv sorozata (Ötkönyv)

#### PIROSKA ÉS A FARKAS

- Baranyai András: *Rotkäppchen*, 2006.  
 Kárpáti Tibor: *Little Red Riding Hood*, 2006.  
 Ruttkai Bori: *Piroska és a farkas*, 2006.  
 Balogh Andrea: *Caperucita Roja*, 2007.  
 Takács Mari: *Le petit chaperon rouge*, 2007.

#### A HÁROM KISMALAC

- Kárpáti Tibor: *A 3 kismalac*, 2007.  
 Nagy Diána: *A három kismalac*, 2007.  
 Nagy Dóra: *A három kismalac*, 2007.  
 Pap Kata: *A 3 kismalac*, 2007.  
 Takács Mari: *A 3 kismalac*, 2007.

#### HÓFEHÉRKE

- Árvai Boglárka: *Blanca nieves y los siete enanitos*, 2009.  
 Kasza Julianna: 2009, *بياض الثلج والأقزام السبعة*.  
 Kárpáti Tibor: *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, 2009.  
 Makhult Gabriella: *Blanche-Neige et les Sept Nains*, 2009.  
 Pap Kata: *Belosnežka i sem' gnomov*, 2009.

<sup>97</sup> David LEWIS, *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*, New York – London, Routledge, 2001, 87–101; *Postmodern Picturebooks: Play, Parody and Self-Referentiality*, eds. Lawrence R. STPE, Sylvia PANTALEO, New York – London, Routledge, 2008.

<sup>98</sup> A Remix mint korunk kulturális alapfogalma: Lev MANOVICH, *The Language of New Media*, Cambridge – London, The MIT Press, 2001.

### CSIZMÁS KANDÚR

Bodonyi Panni: *Den bestøvlede kat*, 2012.

Carolina Búzio: *Gato das botas*, 2012.

Csernus Ági: *O papoytsömenos gatos*, 2012.

Paulovkin Boglárka: *Il gatto con gli stivali*, 2012.

Stark Attila: *Kot w butach*, 2012.

### CSIPKERÓZSIKA

Grela Alexandra: *Pyrnirós*, 2015.

Szepesi Szűcs Barbara: *Trnuljčica*, 2015.

Maros Krisztina: *Törnrosa*, 2016.

---

RÉVÉSZ EMESE

művészettörténész, egyetemi docens,

Magyar Képzőművészeti Egyetem, Művészettörténeti Tanszék

emeseart@gmail.com

#### *The Tools of Visual Narration in the Design Books Series*

**Abstract:** The study focuses on one of the outstanding Hungarian examples of wordless picturebook (silent book), the so called Design book series from Csimota Kiadó publishing house, which has produced 23 volumes since 2006. In the series five different graphical designer recreates a classic tale in a separate volume each, without any text, only with pictures. In the small sized (12x12 cm), hard cover volumes 20 pages were dedicated for retelling a world famous fable. The first series in 2006 introduced the story of *Little Red riding Hood*, *The Three Little Pigs* followed in 2007, then *Snow White and the Seven Dwarfs* (2009), *Puss in Boots* (2012) and the most recent one is *Sleeping Beauty* (2015-2016) with only three volumes so far. The study examines the expression of the stories by analysing the narrative tools (picture-text relationship, colours, visual metaphors, intermediality etc.).

**Keywords:** wordless picturebook, Grimm fairy tales, visual narration, Csimota Kiadó (publisher)