

Vincze Ferenc

MICKEY EGÉR ÚTJA BUKARESTTŐL PRÁGÁIG

1968 mint Kelet-Európa színrevitele

Az 1945 utáni Kelet-Európa történelmi narratíváit jelentős mértékben meghatározzák azok az események, melyeket az egyes (nemzet) államok történetírásai kiemelt módon kezelnek a nemzeti identitás definiálása szempontjából. Az 1945 utáni időszak tekintetében az így kiválasztott és sok esetben fordulópontként kezelt, tehát a fordulat eseményszerűségével jelölt történések egyik jellegzetessége, hogy a szocialista blokk elnyomása felől értelmeződnek. Történetírásbeli olvasatukat egyértelműen az elnyomással szemben színre vitt ellenállásban ragadhatjuk meg, így nem csoda, ha 1956 forradalma és szabadságharca, vagy éppen az 1968-as prágai tavasz ugyanolyan kitüntetett pozícióba kerül, mint például 1989 decembere a romániai eseményeket illetően. Amikor Gyáni Gábor a történelmi esemény kapcsán úgy fogalmaz, hogy ez „sohasem pontszerű történet, hanem olykor kaotikus eseményepizódok együttese, a retrospekció távlatában ölti csupán magára a teleologikus meghatározottság jellegét”,¹ akkor mintegy arra is rámutat, hogy ez mindig egy nagyobb struktúra keretében, „egy hosszabb időtartamban kibomló konceptualizálási (jelentésadási) folyamatban kap jelentőséget, és nyeri el az értelmét”.² A fentebb felsorolt történések alapvetően az egyes nemzeti történetírásokban az elnyomó hatalom elleni lázadás kiemelt eseményeként jelennek meg, és ez hol a külső, a szovjet elnyomással szemben fogalmazódik meg, hol a saját diktatúra ellenében. Ezen események fikciós feldolgozásai gyakorta esnek abba a csapdába, hogy a retrospektív történetírói nézőpont következtében már magukban a korabeli történésekben feltételeznek egy olyasfajta teleologikusságot, mely ezek jelenidejűségében nem volna megragadható.

Ahogy a szépirodalomban vagy a filmben például számos feldolgozással találkozhatunk, úgy a képregény sem tartja magát távol ezen történelmi események jelentette vonzástól, és számos olyan alkotás

1 GYÁNI Gábor, *A történelmi esemény fogalma*, Magyar Tudomány 2011/11., 1331.

2 *Uo.*

említhető, mely valamilyen módon – néha az adaptációs megközelítést választva – színre viszi, legalábbis kísérletet tesz ezen események megjelenítésére.³ Míg magyar viszonylatban Felvidéki Miklós és Pertics Róbert *Papp Laci. A londoni olimpia bajnoka* című képregénye⁴ elsősorban az 1945–1948 közötti átmeneti időszakot mutatja be a sport és a bokszt aspektusából, addig Fazekas Attila és Bán Mór *Tűzvihar. 1956* című alkotása⁵ sokkal inkább a történetírásban már rögzült október végi és november eleji eseményeket követi végig. Előbbinek többé-kevésbé sikerül egy alternatív nézőpont bevonásával új megközelítést adnia, ez utóbbi viszont ilyen értelemben a nagyobb történeti narratíva foglya marad, attól nem tér el, nem is erősen tesz kísérletet rá. Bosszúnarratívája kapcsán itt említhetjük meg a Futaki Attila és Tallai Gábor szerzőpáros *Budapest Angyala* című képregényét⁶ is, mely éppen a bosszúban tetten érhető megelőzőttséggel irányítja az olvasó figyelmét a nyolcvanas évek végétől 1956-ra. Ez a visszanyúlás részben magát az esemény egyfajta utólagos kijelölésének módját is megjeleníti, így a képregény ennyiben reflektálttá teszi magát a történetírás technikáját is.

Nemzetközi viszonylatban több alkotást is lehet említeni, elsőként talán Art Spiegelman *A teljes Maus* című holokauszt-képregényét,⁷ vagy szintén a témához kapcsolódóan Anna Frank naplójának képregényes fel- és átdolgozásait. Emellett itt említhető részben Marjane Satrapi *Persepolis* című képregénye⁸ az iráni forradalommal és változásokkal kapcsolatosan, vagy részben Joe Sacco képregényes haditudósításai például a délszláv háborúkat⁹ illetően. Amennyiben a későbbiekben 1968-ról lesz szó, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a 2010-es évek elejének közéleti eseményeit sem, a forradalmi megmozdulások közös elnevezése „arab tavaszként” vonult be a köztudatba, mintegy visszaulva a prágai

3 Dunai Tamás is utal erre a Kádár-kor képregényeinek tárgyalásakor. Vö. DUNAI Tamás, *Keretek közt – A képregény mint a Kádár-kor emlékezhelye = Kultpontok. Emlékezhelyek a magyar populáris kultúrában*, szerk. DUNAI Tamás – OLÁH Szabolcs – SEBESTYÉN Attila, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2012, 104–105.

4 FELVIDÉKI Miklós – PERTICS Róbert, *Papp Laci. A londoni olimpia bajnoka*, Norien-Clamatel Film Kft., Budapest, 2012.

5 FAZEKAS Attila – BÁN Mór, *Tűzvihar. 1956*, Képes, Budapest, 2006.

6 TALLAI Gábor – FUTAKI Attila, *Budapest Angyala*, Közép- és Kelet-európai Történelem és Társadalom Kutatásáért Közalapítvány, Budapest, 2017.

7 ART SPIEGELMAN, *A teljes Maus*, ford. FEIG András, Ulpius-ház Könyvkiadó, Budapest, 2005.

8 MARJANE SATRAPI, *Persepolis. Gyerekkorom Iránban*, ford. RÁDY Krisztina, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2008.; Uő., *Persepolis. A visszatérés*, ford. RÁDY Krisztina, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2008.

9 Például JOE SACCO, *Bosnien*, ford. Christoph SCHULER, Edition Moderne, Zürich, 2009.; Uő., *Sarajevo*, ford. Christoph SCHULER, Edition Moderne, Zürich, 2015.

tavas elnevezésre, és ez többek között két francia alkotó, Jean-Pierre Filiu és Cyrille Pomès, képregénycímadását is meghatározta. A *Le printemps des arabes*¹⁰ alapvetően a különböző országokban történt eseményeket összefogva kívánja bemutatni, végeredményben egyetlen narratíva alá besorolva az egyiptomi, líbiai vagy tunéziai eseményeket, mely így egyetlen átfogóbb struktúra felől értelmezi a referencialitásukban sokkal széttartóbb történéseket. 1968 névadó gesztusa jól jelzi a csehszlovák esemény kiemelkedő voltát, továbbá felismerhető az is, ahogyan kelet-európai vagy közép-kelet-európai viszonylatban az ilyen típusú események általában fordulat jellegükben váltak megragadhatóvá, és ilyen értelemben a pozitív változás ígérését írják rá az arab változásokra is. Nem hagyható itt figyelmen kívül a felvázolt kontextus árnyalása szempontjából egy olyan példa, mely a fordulatot egy egészen más aspektusból láttatja, éppen az előbb emlegetett pozitív jelleget írja át egy alulnézeti szempontból. Birgit Weyhe *Madgermanes* című 2016-os képregényének¹¹ kiemelt időpontja és ezzel eseménye 1990, azaz Németország újraegyesítésének dátuma, mely amiképp 1956, 1968 esetén a szovjet megszállás és befolyásolás felszámolásaként értelmezhető, úgy interpretálható egy olyan szocialista államok közötti szerződés megszüntetéseként, mely a hetvenes évek végétől Németországba érkezett mozambiki vendégmunkások kitoloncolásához vezetett. A feldolgozott és reflektáltan fikcionalizált egyéni történetek saját alulnézeti perspektívájukból olyan fordulatként értelmezik 1990-et, mely életeseményeikre negatívan hatott, és ezzel 1990-et, az újraegyesítést kiemelik az európai kontextusból és a német nemzeti narratívából.

Cristian Dârstar és Alexandru Berceanu román képregényalkotók *Mickey pe Dunăre* [Mickey a Dunán] című képregénye¹² egy román–cseh közös képregényes projekt¹³ első darabjaként jelent meg 2014-ben, és nem teljesen véletlen, hogy a sorozat első alkotása éppen az 1968-as eseményeket dolgozza fel. Maga az alaptörténet már jól jelzi az alkotók azon törekvését, hogy a képregény nem sematikusan, a már jól kidolgozott és rögzült minták alapján akart nyúlni a témához. A történet

10 Jean-Pierre FILIU – Cyrille POMES *Le printemps des arabes*, Futuropolis, Paris, 2013.

11 Birgit WEYHE, *Madgermanes*, avant-verlag, Berlin, 2016.

12 Cristian DÂRSTAR – Alexandru BERCEANU, *Mickey pe Dunăre*, Jumătatea Plină, Ploiești, 2014.

13 A *Relații cebo-române în bandă desenată* [Cseh–román kapcsolatok a képregényben] elnevezésű projekt 2014-ben indult útjára, célja a két ország közös történelmi múltjának felmutatása és feldolgozása képregényben. Az egyes köteteket más-más képregényalkotók készítették el, a sorozatban eddig nyolc képregény jelent meg.

két cseh család nyaralását követi végig, akik 1968 nyarán a romániai tengerpart kedvelt üdülőhelyét, Mamaiát vették célba, és az 1968. augusztus 21-i intervenció, tehát a varsói szerződés tagországainak orosz vezetéssel történt bevonulása a mamaiai tengerparton érte őket. Ezt követően a két család külön utakon tér vissza Prágába, ahol ekkor már javában zajlottak az események. A kerettörténetet tekintve már elemzésem elején megállapítható, hogy a képregény alulnézeti vagy mikrotörténelmi perspektívát választva kalauzolja végig az olvasóját a családok nyaralásán, miközben a háttérben, de mégis meghatározó jelleggel zajlanak a nagypolitikai események. Mindemellett a történet elmondását a képregény utolsó jelenete egy családi karácsony pillanataiba helyezi, tehát itt elsősorban a kommunikatív emlékezet működésének lehetünk tanúi. A Maurice Halbwachs kollektív emlékezetéről szóló munkáihoz visszanyúló Jan Assmann a kollektív emlékezetet egy dichotómiában tárgyalja, és a kommunikatív emlékezet kapcsán a nemzedéki emlékezetet említi, továbbá kifejti, az „emlékezetnek ez a válfaja történetileg tapad a csoporthoz; az idők során keletkezik, és idővel – pontosan hordozóival – elenyészik”.¹⁴ A család karácsonya kapcsán felelevenített mamaiai utazás és egyúttal 1968 emléke kétféleképpen idéződik meg, és az egyik elsősorban a családhoz köthető, így szorosan a kommunikatív emlékezet megnyilvánulásaként érthető. Másfelől felsejlik a kulturális emlékezet jelenléte is, hiszen a karácsonyi tévéadás éppen 1989 decemberének romániai eseményeit közvetíti, és ezáltal 1968-at nem csupán mint felidézett nyaralást és utazást érthetjük, hanem mint a nagyobb narratívában jelen lévő fordulatmintát, így ennek alapján válik olvashatóvá az utolsó jelenet jelenének romániai eseménysorozata. E kettősséget mutatják fel a felidézés kiváltói is. Előbb premier plánban láthatjuk Mickey egeret, majd egy újabb nagytotálban immár a televíziót, melyben éppen a decemberi eseményekről közvetítenek a híradóban. Ennek a televízióknak a tetején, immár távolabbról, kissé a háttérben pillanthatjuk meg ismét Mickey egeret. Míg Mickey egér a családi történetre, addig a televízió médiuma és a híradó a nagyobb közösség múltjára, a történelemre mutat vissza. E kettőre a földön játszó kisgyerek hívja fel végeredményben a figyelmet, hiszen amikor megkaparintja a tévé tetején álló egeret, az egész családban felidéződik a hajdani nyaralás, és itt indul maga a képregény története – magával az emlékezéssel. Ezen utolsó jelenet tehát magát az elbeszélői pozíciót is tisztázza,

14 Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magas-kultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 1999, 51.

egyértelművé teszi az elbeszélés visszaemlékezés jellegét, továbbá ennek alulnézeti perspektíváját, melyet – ahogyan itt a tévé – minduntalan átsző a nagyobb összefüggések, politikai és társadalmi narratívák jelenléte és lehetősége.

Amint a képregény utolsó jelenete magyarázó jelleggel létrehozza a történetmesélés keretét és az elbeszélői pozíciót, úgy utal emellett arra a technomediális meghatározottságra, melyen keresztül megtapasztalhatóvá válnak azok az események, melyek nem kapcsolódnak szorosan a családi emlékezethez, hanem sokkal inkább a csehszlovák történelem hangsúlyos elemei. Mickey egér és a televízió emlékezést kiváltó funkciója átkötést biztosít a képregény első jeleneteihez, melyek egy moziba kalauzolják az olvasót. Az elrendezettség szempontjából két nagy részt különíthetünk el az első oldalt tekintve. Bal oldalon egy filmtekeres kockáit láthatjuk, melyen egy Walt Disney-féle rajzfilm képsorai tűnnek fel, míg jobb oldalon három nagyobb, szintén a filmtekeres kockáit idéző panelt láthatunk, melyen a moziban ülő, az említett rajzfilmet néző gyerekeket pillanthatjuk meg. Mind a bal, mind a jobb oldali paneleket fentről lefele tudjuk olvasni, tehát a filmkockák egymásutánosságát jelenítik meg, és a vertikális felosztás kétféle nézőpontot visz színre, egyrészt a rajzfilmet néző mozinézőt, másrészt az ő történetüket figyelő képregényolvasót. Azon túl, hogy a Disney-rajzfilm és a tévé tetején álló Mickey egér létrehozza a történet keretét, erőteljesen irányítja a figyelmet a filmre, a mozira és a televízióra mint audiovizuális médiumokra, melyek a történetekhez való hozzáférés hordozóiként is érthetők. Ugyanakkor a keretet jelentő médiumok szerepét is árnyalja a képregény annyiban, hogy az 1968-ban játszódó történetben a világhoz, az eseményekhez való hozzáférést nem az előbbieken felsorolt médiumok jelentik, sokkal inkább az írott sajtótermékek, továbbá a rádió. A moziból a kávéházba érkező család a Time hetilapból tájékozódik az aktuális politikai eseményekről, Dubček nyilatkozatáról, melyben nyilvánosság elé tárta reformtörekvéseit. Az újságot olvasó alakjának megjelenítése a képregény visszatérő jellegzetessége, ahogyan itt említhető a rádióhallgatás mint a tájékozódás szintén többször ábrázolt jelenete. A prágai intervencióról a tengerparton nyaraló csehszlovák turisták a kihelyezett hangosbemondókon keresztül értesülnek, melyek Ceaușescu rádióbeszédét közvetítették, aki többek között támogatásáról biztosította a Romániában rekedt turistákat, vagy éppen az autórádióból, melyen még az angolul híreket közlő Szabad Európa Rádió is fogható volt.

Amellett, hogy a keretező szerkezetben hangsúlyosan jelen lévő audiovizuális médiumok és a történetben lényeges szerephez jutó nyomtatott sajtótermékek és a rádió médiumai között érzékelhető különbség feszül, továbbá hogy ezek megváltozására is figyelmeztet a képregény, érdemes elidőzni kicsit a történet azon részénél, amikor a tengerparton nyaraló két család a hangosbemondóknak köszönhetően értesül a varsói szerződés országainak a bevonulásáról. Míg az egyik család a Duna-deltába kirándul horgászni és fürdeni, a másik család a tengerparton marad. Miközben utóbbiak a fürdőzéssel párhuzamosan, addig a többiek természetsszerűleg csupán megkésve, visszatérésük után értesülnek a történésekről. A Duna-deltában fürdőző kisfiú még Bukarestben vásárolt Mickey egér figurája szinte alámerül a vízben, és miközben a kissrác utána úszik, a teljes oldalpárt elfoglaló, a korábban látott rajzfilm egy jelenetét felidéző kép bal felső sarkában két hangszóróból Ceaușescu bevonulást elítélő beszédét sugározzák. A két család kettéválása és az információkhoz való különböző – egyrészt egyidejű, másrészt megkéssett – hozzáférésük által a képregény kiválóan mutatja fel a valós idejű információszerzés problematikáját, és emellett ismételtén egymás mellé állítja a család nyaralását és a történelmi események elbeszélését és elbeszélhetőségét.

Mindez azt a megállapítást is megengedi, mely szerint a médiumok színrevitele nem csupán intermedialis játékként érthető, hanem azon kulturális kontextus megteremtésére irányuló kísérletként is értelmezhető, mely éppen az 1968-as év információszerzést és kommunikációt illető tapasztalatait is megjeleníti. A családi és társadalmi múlt ábrázolása kapcsán emlithető egymásmellettség kiterjeszhető az információáramlás és kommunikáció nyilvánosságban és magánszférában is tetten érhető kettősségére. Hiszen például a vonalas vagy vezetékes telefon használata mint a távolsági kommunikáció eszköze visszatérő eleme a képregénynek, mind Ceaușescu prágai sajtótájékoztatójáról, mind a bevonulás utáni helyzetről telefonon keresztül értekeznek a családtagok, akik egyike ráadásul újságíróként nem a családi nyaraláson, hanem az említett sajtótájékoztatón vett részt. A telefonon való kommunikáció megjelenítését ráadásul kiegészítik azok a szituációk, melyekben ez reprezentálódik: az apát a szálloda éttermében hívják a telefonhoz, vagy az intervenció után az otthoniakkal beszélni kívánó másik apa sorban áll a román tengerpart egyik telefonfülkéjénél. A kommunikáció ilyen típusú inszenírozása révén nem egyszerűen a médium, hanem annak használatának színrevitele is megtörténik, így az a gyakorlat is

megtapasztható, mely szorosan kapcsolódik eszközszerű használatához. Ebből következik az is, hogy 1968 nem csupán a történelmi események felől jelenik meg előttünk, reprezentációjában szerepet játszik a médiumok és ezáltal a közvetítés szerepe, továbbá az ehhez szorosan kapcsolódó kultúrtechnikák,¹⁵ melyek erőteljesen meghatározták az adott időszak gyakorlatait és társadalmi, de individuális önértését is.

A képregény médiumok és kultúrtechnikák felőli értelmezése a történelmi esemény színrevitele mellett a mediális feltételek, környezet és használat megjelenítésével végeredményben kiemeli a történetet abból a narratívából, mely elsődlegesen a cseh vagy csehszlovák történelem irányából teszi értelmezhetővé, és tágabb, kelet-európai kontextusba helyezi. Ezt támasztja alá részben az is, mely a történelmi narratíva kapcsán az 1968-as eseményeket, magát a bevonulást 1956 utániságában és 1989 előzményeként érti, hiszen az elmesélt történet jelenében a szereplők visszautalnak 1956-ra, és – mint említettem már – a képregény azzal a karácsonyi családi jelenettel ér véget, melyben a híradó éppen az 1989-es romániai eseményekről közvetít. Ez az elrendezettség kilépteti 1968-at a szoros csehszlovák történelmi narratívájából, és egy szélesebb, kelet-európai perspektívában teszi olvashatóvá, mintegy ezáltal Kelet-Európa színreviteleként is érthető. Ehhez kapcsolható továbbá maga az utazás is, mely a történelem megjelenítése mellett a képregény másik hangsúlyos eleme.

A képregény mindkét belső borítóján Kelet-Európa térképe jelenik meg, rajta kézirással megjegyzések távolságról, időpontokról, lehetséges útvonalakról, és a kijelölt út – Prága és Constanța között – mentén további felkiáltójelek, jelzések olvashatók. A különböző városok mellé – Prága, Brno, Pozsony, Budapest, Arad – városképek vagy a nyaralás pillanatairól készült fényképek kerültek, ezeket rajzszöggel tűzték a térképre. Így, ebben az elrendezettségben a térkép egyfelől az utazás megtervezésének terepeként olvasható, másrésztől emléktárgyként, vagy a Pierre Nora-i értelemben vett emlékezhelyként, hiszen maguk

15 A kultúrtechnikákat itt a hetvenes években kialakuló értelmükben használom, mint ahogy azt Keresztes Balázs is megfogalmazza, a „kultúrtechnika ebben a kontextusban az analóg és digitális médiumokhoz szükséges technikai kompetenciákra vonatkozott, mint például a televízió távirányítójának szabályszerű használatára (*zapping*), a videomagnó programozására, valamint a képernyőn megjelenő technikai utasítások helyes dekódolása.” KERESZTES Balázs, *Kultúrtechnika = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2018, 302.

a rajzszöggel feltűzött fényképek azt sejtetik, hogy a térkép valahol kifüggesztésre került, és az utazás, később az év, a családi múlt és értelmezésben Kelet-Európa emlékeként funkcionál. A fényképek megjelenése egyrésztől kapcsolható a korábban végigvitt mediális értelmezés árnyalásához, másrésztől véleményem szerint itt jelentősebb az emlékek felidézésében betöltött szerepe, hiszen a nyaralásról készült képek a képregény egy-egy képkockájának kiemelését végzik el, így amellet, hogy ismételten intermediális vonatkozásuk is van, az emlékekhez való közvetett hozzáférhetőséget is ábrázolják. Ezen értelmezés felől az előzőkre került térkép és fényképek veszik használatba a képregényt magát, viszont az utazás megtervezését mutató képkockákon éppen ennek a térképnek a megjegyzetelése történik meg, ennyiben itt visszafordul a játék, és maga a képregény veszi használatba a paratextusként is érthető térképet.

Ez utóbbi aspektus ismételten visszavezet bennünket az utazás fontosságához. A Kelet-Európán keresztül megtervezett utazás (egyik család autóval, a másik repülővel) kontextusa a lehetőségeket is felmutatja. Az utazás szabadságként is értelmezhető lenne, azonban minduntalan felbukkannak azok a nyomok, melyek az utazás szabályozására világítanak rá. Lehetséges úticélként Dubrovnik mellett a román tengerpart merül fel, ami így még a választás szabadságát kódolja a szereplők párbeszédébe, viszont a hazafele úton már megjelenik a vízum problémája, miszerint az Ausztriába való beutazás vagy átutazás ennek hiányában nem lehetséges, tehát nem választhatják a rövidebb utat, ott már Kelet-Európa határa húzódik. Ennek fényében átértelmeződik a Dubrovnik–Mamaia-választás szabadsága is, mely választás csupán a szocialista blokkon belül történhet meg.

Szintén az utazás színrevitele kapcsán szembesülhetünk olyan szituációkkal, melyek az adott időszak szocialista, tehát kelet-európai blokkjára jellemzőek: a turisták számára elérhető valutás üzletek (ahol a címadó Mickey egeret vásárolják), a szállodában külön helyen lakó és étkező nyugati turisták, továbbá azok a jellegzetesen nem kelet-európai termékek, mint például a Cola, melyek csak egyes helyeken megvásárolhatók. A turisták reflexióiból, azaz inkább ezek elmaradásából arra következtethetünk, hogy a fentebbi jelenségek és hozzá kapcsolódó gyakorlatok nem idegenek számukra, sokkal inkább ismertként, megszokottként tételeződnek. Biczó Gábor a turista cselekvései és idegenségtapasztalata kapcsán így fogalmaz: „A turista utazik, hogy ne legyen otthon, de ott, ahol nincs otthon, ott muszáj arra támaszkodnia, ami

»otthonos«.»¹⁶ Tehát amennyiben Romániában az adott körülmények között a csehszlovák turisták otthonosan érzik magukat, vagy legalábbis megszokottságot ismernek fel a lehetőségekben, úgy ezekben olyan hasonlóságokra ismerhetünk rá, melyek következtében a tágabb régióról, tehát Kelet-Európáról tehetünk megállapításokat. És áttételesen az utazás kapcsán megjelenő eseményként érthetjük a képregényben számos poénra okot adó autóvásárlást: a család feliratkozás és többéves várakozás után vehette át éppen a nyaralás előtt autóját, az Octaviát. Az utazás korlátozottsága és fentebb említett feltételei, kontextusa a kortársi olvasás horizontján idegenséggként tapasztalhatók meg, hiszen jelentős eltéréseket érzékelhetünk ahhoz képest, amint ma szervezzük, kivitelezük ezt. Ahogyan a csehszlovák turisták számára idegenként érzékelhető a svéd vagy más nemzetiségű turisták jelenléte a román tengerparton, úgy a jelen horizontjában éppen ez az idegenkedés az, mely felhívja a figyelmet az utazás és akár a turizmus másságára, idegenségére.

És az idegenség révén kapcsolható be az értelmezésbe a képregényben és olvasatomban is minduntalan felbukkanó, látszólag kevésbé lényeges Mickey egér, azaz a rajzfilmfigura alapján készült játék. Amellett, hogy Mickey a képregény keretes szerkezetében hangsúlyos szerephez jut, hiszen a történet végén megtalált játékfigura az emlékezés kiváltójaként érthető, továbbá a történet elbeszélésének kezdetén a moziban megtekintett rajzfilm főszereplőjeként ismételtelen megjelenik, és mintegy a kisfiú vágyakozásának tárgyává válik, Mickey egér, a Disney-rajzfilm egyúttal a nem, vagy csak részlegesen hozzáférhető és megismerhető Nyugat jelképeként is olvasható. A hat-hét éves kisfiú egyáltalán nem tudatos, viszont Kelet-Európa kontextusában kialakult világképében Mickey egér olyan figuraként kerül elénk, akinek – legalábbis a kisfiú szerint – szintén szüksége lenne útlevele a Romániából való hazautazáshoz. Mickey határon történő rejtegetésében is az a félelem érzékelhető a kisfiú részéről, mely egyáltalán nem reflektált, csupán a környezet hatásaként, a határoktól, ezek átlépésétől való félelemben nyilvánul meg. Holott maga a rajzfilmfigura a nyugati világ „beszivárgásaként” a határok átlépéseként is értelmezhető, ahogyan a kisfiú utána való vágyakozása egyúttal a keleti blokk bezártságából való kitörés és a szabadság utáni vágy megjelenéseként is felfogható. Szerepe pedig nem csupán a kisfiú nézőpontját jeleníti meg, hiszen a mamaiai nyaralás

16 Biczó Gábor, *A hely és a reprezentáció = Színre vitt helyek*, szerk. FEJŐS Zoltán, Néprajzi Múzeum, Budapest, 2011, 11.

a bevonulást megelőző, tehát még a szabadság ígézetében töltött utolsó éjszakáján a két családapa szempontjából is jelentőséget nyer. Az angol nyelvű énekeseket felvonultató szórakozóhely, az önfelelt kikapcsolódás ezen éjszaka ábrázolása révén összeolvasható azzal a képpel, melyen a bárban ülő felnőttek az intervenciót megelőzően egy asztal körül ülnek és italoznak. A kép kompozíciója részben Leonardo da Vinci *Az utolsó vacsora* című festményét idézi fel, még az asztal körül ülők száma is egyezik, azaz éppen tizenketten vannak, a középpontban a tizenharmadik: Mickey egér. Az oldalpárra kiterjedő, majdnem mindkét oldalt betöltő kép nagysága egyértelműen ráirányítja a figyelmet a kompozícióra, a szereplők számára, továbbá a beszélgetés témájára, melyben a hangsúly a Szovjetunió hatalmi helyzetének gyengülésére esik. Az intermedialis utalás révén Mickey itt is különként, idegenként jelenik meg, tehát szerepeltetése mind szimbólumszerűsége, mind a kisgyerek perspektívája révén az idegenség többárnyalatú színrevitelét teszi lehetővé.

A *Mickey pe Dunăre* című képregény – úgy vélem – nem egyszerűen 1968 történelmi eseményeit, azaz a prágai tavaszt és annak leverését viszi színre. 1968 a kiindulópont, és ezért a számos várakozás és előzetes tudás úgy kondicionálja az olvasási stratégiánkat, hogy elsőként a történelmi narratívára, a referencialitás szerepére, a nem-fikciós elemek esetleges hitelességére koncentráljunk. Azonban a képregény keretes szerkezete, elbeszélőtechnikája, (inter)mediális utalásrendszere, jellegzetes, azóta megváltozott kultúrtechnikákat inszenírozó kompozíciója további értelmezési narratívák és/vagy alakulástörténetek szempontját is érvényre juttatja. Hans Ulrich Gumbrecht 1997-ben megjelent *In 1926. Living at the Edge of Time* című kötetében az 1926-os év bemutatása során arra tett kísérletet, hogy különböző elrendeződések, kódok, összeomlott kódok mentén egy év elbeszélhetőségének alternatíváit választható módon tegye hozzáférhetővé a befogadó számára. Mint a 2014-es magyar kiadásban olvashatjuk: „Abban látszólag mindannyian egyetértünk, hogy a történelmet már nem a fejlődés »egyvonalú« és »totalizáló« dinamikájaként gondoljuk el. E tagadás mögött ugyanakkor nem létezik a történelem képzeleteinek és reprezentációinak egyetlen domináns formája. Ha szinkrón módon képzeljük el és reprezentáljuk, ahogy ez a könyv is teszi, rá kell jönnünk, hogy az ilyesfajta szinkrónia elemei nem olvadnak össze egyetlen koherens és homogén képpé. Ugyanakkor, és talán paradox módon, ez a könyv valamiféle (nem csak diszkurzív) valóságokból származó »háló«, vagy »mező« létere is rámu-

tat, amely erőteljesen alakította az 1926-ra jellemző viselkedésformákat és interakciókat.”¹⁷ Ahogyan Gumbrecht könyve, úgy a *Mickey pe Dunāre* című képregény is arra törekszik, hogy a lehetséges elbeszélést irányító szempontokat és logikákat egymásmellettségükben tegye megtapasztalhatóvá, mely reprezentáció egyes elemei összefüggnek ugyan, de nem illeszthetők össze egyetlen nagy narratívába. A viselkedésmódok és cselekvésminták idegenségükben válnak felismerhetővé, és az értelmező számára jelentős szabadságot biztosítanak, honnan és miként is olvassák Mickey egér dunai történetét. A választhatóság révén a képregény szétírja 1968 történetét, történetekként teszi felfoghatóvá, és egy olyan szabadságélményt tesz megtapasztalhatóvá, mely 1968 szabadságképzetében is megragadható.¹⁸ Így a képregény 1968 kapcsán Kelet-Európa másként való színrevitelét végzi el, mely többárnyalatú idegenségként észlelhető színrevitel újírja a régióhoz kötődő és eddig kötött narratíváinkat.

17 Hans Ulrich GUMBRECHT, *Használati utasítás*, ford. MEZEI Gábor = Uő., 1926. *Élet az idő peremén*, Kijárat, Budapest, 2014, 15–16.

18 E szabadságélmény és a szabadság korlátozottsága kapcsán érdemes még kiemelni egyetlen jelenetet, melyben a bevonulás utáni állapotról tájékoztató rádióadás mellett ülve az egyik család tagjai a kivándorlás mellett döntenek, így ők hiányzóként vannak jelen a képregény utolsó karácsonyi jelenetében. Mindez a központi elemként tematizált, a turista nézőpontjából megragadott utazás alternatíváját jeleníti meg, hiszen itt az odavissza mozgás helyett a véglegességként is érthető emigrálás ábrázolását írja a képregény a történetbe.