

KÖZELÍTÉSEK A MAGYAR FILM- FOTÓREGÉNYHEZ

A fotóregény több szempontból is határterületnek nevezhető: a képregény, a fotográfia, az irodalom (ponyvairodalom) és a film metszéspontjában helyezkedik el, ugyanakkor annak a változásnak – határátlépésnek – a terméke, melynek során az infokommunikációs modellek között a verbális paradigmát a képi váltotta fel.

A fotóregény folytatásokban megjelenő, fényképekből vagy filmes állóképekből álló történet, a párbeszédet vagy narrációt tartalmazó szövegbuborékokkal. Legkorábbi formái – a cine-romanok vagy filmregények – a háború utáni Olaszországban jelentek meg először folytatásos filmadaptációkként női magazinokban, középpontjukban a sztárok világa állt, és főleg a melodráma stílusjegyeit hordozták. Mivel a fotóregény a televízió népszerűvé válása előtti években jelent meg, ezért többnyire a mozi nyelvezetére támaszkodott, és olyan intermediális műfajokat eredményezett, mint az eredeti fotóképregénysorok, filmek rajzolt regényátültetései, fotóképregényes használati útmutatók vagy hirdetések és a fényképes újságírás hosszabb formái.¹ Ahogy arra Jan Baetens rámutat, a

fotóregényben elegyedik a mozgóképes formátum a napilapok, az újságok ritmusával, ami a publikáció ütemére is kihat. A fotó jellegzetes pillanatnyisága egy újfajta időkeretet indukál, amihez a mozi nyelvezete is hozzáadódik, így válik egy igazán sajátos médiummá a fotóregény, sajátos automatizmusokkal, rendszerrel. Nemcsak egy megálló a film és a képregény között, hanem önálló médium saját kifejeződési móddal. A melodramák és a sztárok világának témáin túl nemzetközi szinten és hazai viszonylatban is sokan kísérleteztek a fotóregénnyel – itthon ezek a próbálkozások elsősorban a neoavantgárd időszakához kapcsolódtak. A digitális korszak azonban újabb lehetőségeket nyitott a médium számára, hogy olyan formákban, műfajokban, mediatisztikus elrendezésekben teljedhessen ki, mint az elektronikus irodalom, a digitális művészet, a folytatásos webképregények (blogok), a digitális történetmesélés az Instagramon, a családi albumok és bizonyos ismeretterjesztő kiadványok.

A következőkben a fotóregény filmes változataival fogok foglalkozni, és bemutatom a hazai filmfotóregények megjelenési és gyártási körülményeit, elhelyezésüket, struktúrájukat az újságban, kapcsolódási pontjaikat más magazinokkal. A szakirodalomban megoszlanak a vélemények azt illetően, hogy melyik volt előbb. A filmfotóregény – ahogyan Jan Baetens is mondja – az általában vett „narrált mozi”, a „filmregény” egy kevésbé ismert példája. „A filmfotóregény mindazonáltal nem csupán a rögzített képek egymásutánjának a segítségével meséli újra a történetet, hanem ezt a formát ötvözi is a fotóregény alapvető jellegzetességeivel”.² Technikai értelemben úgy is definiálhatnánk, mint egyfajta regényesítést, egy film vagy filmforgatókönyv újrameselését képekkel és szavakkal (feliratokkal, buborékokkal, beszédpanelekkel). A filmfotóregénynek egy tradicionális vagy remediációs megközelítése magában foglalná az „eredeti” mű (a film)

¹ Vö. photo-comicstrips, drawn novelizations of movies, photo-comic instructional manual or advertisements and long-form photo-journalism. Will Luers, Photo-novel, <http://directory.eliterature.org/glossary/4962>

² Vö. The film photonovel, however, does not retell the story simply with the help of a sequence of captioned images; it does so by merging this format with the basic features of the photonovel... Jan Baetens, *The Film Photonovel: A Cultural History of Forgotten Adaptations*, University of Texas Press, 2019, 17.

és lehetséges másodlagos interpretációi egyikeként (a filmfotóregény) az összehasonlíthatóságát.³

Minden kép (képkocka) egy történetet mesél el, és a mozgóképek valószínűleg alkalmasabbak a történetek elmesélésére, mint a rögzített képek – noha így a szavakban rejlő narratív lehetőségek vannak alábecsülve. Jan Baetens azt a kérdést teszi fel: mivel magyarázható, hogy az ötvenes évek közepén egy bizonyos időpontban (előbb Olaszországban, majd Franciaországban) egyszer csak a filmregény számos műfaját kezdték gyártani mint filmfotóregényeket?⁴ Az 1950-es években a filmfotóregény volt a legmegfelelőbb – sokaknak egyenesen az egyetlen lehetséges módja annak, hogy újraéljék a filmélményt, vagy hogy az elérhetetlen filmélményt helyettesítsék. Azonfelül sokkal közelebb állt az akkori évek meghatározó tömegmédiamához, a nyomtatott sajtóhoz és a fotóregényhez, mint a mozi.⁵

A filmregény, filmfotóregény népszerűsége Magyarországon az 1960-as évekre tehető. Míg külföldön a szóbuborékos változat terjedt el, itthon inkább filmes állóképek, ritkább esetekben standfotókból álló képaláírással történetek jelentek meg, melyek közel álltak a diafilm megjelenési formájához. „Egy lapon közölt, de több számon keresztül folytatásban elmesélt történetekkel (*A Hét*), dupla oldalon megjelenített rövid bemutatókkal (*Film, Színház, Muzsika*) vagy többoldalas verziókkal (*Pajtás és Ifjúsági Magazin*) is találkozhatunk a magyar sajtóban.”⁶

A megjelent filmfotóregények arányait tekintve találunk „a keleti blokk országaiból filmeket”, ahogy nyugati vagy amerikai filmeket is.⁷ Némely múnél érezhető a propagandajelleg – ahogy erre Pál Gyöngyi is felhívja a figyelmet –, de ez az újság karakterisztikusságából, elkötelezettségéből és a hatalmon lévő rendszer befolyásából is fakad-

3 Jan Baetens, *Remediation in the Era of Hybridization: The Example of The Film Photonovel*, <https://lirias.kuleuven.be/retrieve/538782>

4 Uo.

5 Uo.

6 Magyar Fotóirodalmi Adatbázis Pál Gyöngyi gyűjtése nyomán, a tanulmány vizsgált elemei szintén gyűjtésének eredménye, <http://fotoirodalom.hu/exhibits/show/fotokepregeny/kiallitas>

7 <http://fotoirodalom.hu/exhibits/show/fotokepregeny/kiallitas>

Zvonko Karanović

CORTO, GYERE VISSZA

vörös fény a ház bejáratánál
aranygyűrű az ujjakon
a hitvesi ág felett függő
esküvői fotó
használatlanok
akárcsak az eksztázis leírása

sohasem támaszkodhatsz
egy olyan valakire akinek
rendezett gyerekkora volt
csak a kiválasztottak
kapják meg a kulcsokat születésükkor

a valóságot kutattam
jobban mint a többiek
a májam
nagy spíler a show-businessben
mégis
tudom hogy nem az utcán fogok meghalni
habár mindig is erre vágytam

egyedül
amikor az éjszaka eljön értem
felismerem a szerelmeimet
a magányos nőket
telve örültséggel és egoista hulladékkal
és ez éppen elég lesz

holnapra más ember leszek
habár sokan azt hiszik
jól ismernek
holnapra durvább leszek
de ugyanilyen kedves

a járda lapjai után
a szakadék következik
az utolsó őrség
a kelet felé vezető úton
készen kell állnom

BENEDEK Miklós fordítása

hat. A filmek ilyen formájú átvitelének⁸ funkciója lehetett egyfajta reklám, de ebben a formában a film bármikor „újranézhető”, újra átélhető az élmény, mely által a határ a médiafogyasztás privát és nyilvános szférája között már nem annyira éles, de említhetném a populáris kultúra terjedését is az otthonokban. Azonban ennél jóval több volt a filmfotóregény, de ezt már csak a digitális korszak befogadója tudta újrapozicionálni: „önmagában is olvasható változatos és többretegű univerzum”.⁹ Ahogyan Jan Baetens is megjegyzi, a filmfotóregényeket többé már nem a filmekkel való kapcsolatukban olvassák az emberek – gyakran változtatásokkal folytatják, valóban transzmediális értelemben, nem pusztán adaptációkként –, hanem az őket tartalmazó sorozattal való kapcsolatukban (minden magazinnak saját stílusa van, és ez a szerkesztői stílus mindig erősebb az egyes részek egyéni stílusánál), valamint az összes többi sorozattal való kapcsolatukban, amelyek az olvasó figyelméért és pénzéért vetélkedtek (és mivel az olvasók nem engedhették meg maguknak, hogy túl sok filmfotóregényt vásároljanak, hiszen viszonylag drágák voltak, ezért összehasonlító megközelítése olyasvalami, ami csaknem lehetetlen volt a modern digitális rajongói kultúra megteremtése előtt).¹⁰

Magyarországon olyan folyóiratokban jelenhetett meg filmfotóregény, mint a *Film*, *Színház Muzsika*, *Iffjúsági Magazin*, *A Hét*, *Pajtás*. Ezek a folyóiratok saját stílusukban közölték a filmfotóregényeket. A *Pajtás* (a magyar úttörők központi szövetségének lapja) például rendszeresen jelentetett meg filmfotóregényeket 1965–1968 között, több oldalon. Olyan filmek jelentek meg ebben a formában, mint a *Fiúk a térről*, *Rablók között...*, *A csillagszemű*, *Rita*, *a vadnyugat réme*, *Az elrabolt expressz* vagy *A beszélő köntös*. Érdeemes lenne ezek filmtörténeti, társadalomtörténeti jelentőségét vizsgálni a sajtótörténeti eseményekkel és a korszak, a rendszer ismertetésével, de eb-

ben a tanulmányban erre nem vállalkozom, inkább csak bevezető gondolatokat szeretnék a filmfotóregény műfajához hozzáfűzni, érzékeltetve többretegűségüket, és bemutatni néhány lehetséges elemzési szempontot.

Az olasz és francia, de akár a belga, spanyol és latin-amerikai területeken is jól látható a különbség a fotóregény médiuma és a filmfotóregény műfaja között; sok esetben korlátozza egyik a másikat. A filmfotóregény öt fő fizikai kényszert/korlátot örökölt a fotóregénytől, és ezek aktívan jelen voltak a filmfotóregény minden fajtájában: 1. A filmregény, filmfotóregény oldalelrendezése a fotóregények oldalának hagyományos, három sorból és soronként két képből álló „rácsából” származik; általában magában foglalja a filmes képek dramatikus kivágását. Néhány esetben a forgatási szünetben készült, valamint a sajtónak szánt fényképekkel társítva. Ez a rács a néző/befogadó képészlelésének szélsőséges átalakulását eredményezi, aki a képeket folytagosan olvassa (egyiket a másik után), de egyidejűleg látja (ez az olvasási stratégia már közelít a képregényoldal befogadásához). 2. A szavak és képek kombinálásának módja a fotóregényé, amely egyaránt használ beszédbuborékokat (a dialógusokhoz) és feliratokat, valamint szövegpaneleket (az elbeszélői hanghoz). A filmben azonban számos képsor néma maradhat, de a fotóregény-médium szabályai szerint feliratnak vagy szövegbuboréknak szerepelnie kell, így – az eladhatóság miatt is – a filmfotóregény követi ezt a szabályt: a csönd megjelenítése nem opció ebben a poétikában. 3. A filmfotóregényeknek kötelező tartaniuk magukat annak a magazinnak a méretéhez, „imidiséhez”, amelyben megjelennek. A kiadói stílus szabályozza az oldalelrendezést, a betűformálási technikákat, egy bizonyosfajta külső narrátori hangot, az oldalszámot és a magazin egyes részei közötti kapcsolatot. 4. A filmfotóregény természetesen köteles a már létező képeket újrahasznosítani, és általában azokra a képekre esik a választás, amelyek a leginkább emlékeztetnek a prototipikus fotóregényképekre, azaz beállított képekre, általában egy meghatározott távolságig (közeli-félközeli) terjedő

8 Szándékosan nem használom az adaptálás folyamata kifejezést.

9 Jan Baetens, *Photo Narratives and Digital Archives; or: The Film Photo Novel Lost and Found*, <http://electronicbookreview.com/essay/photo-narratives-and-digital-archives/>

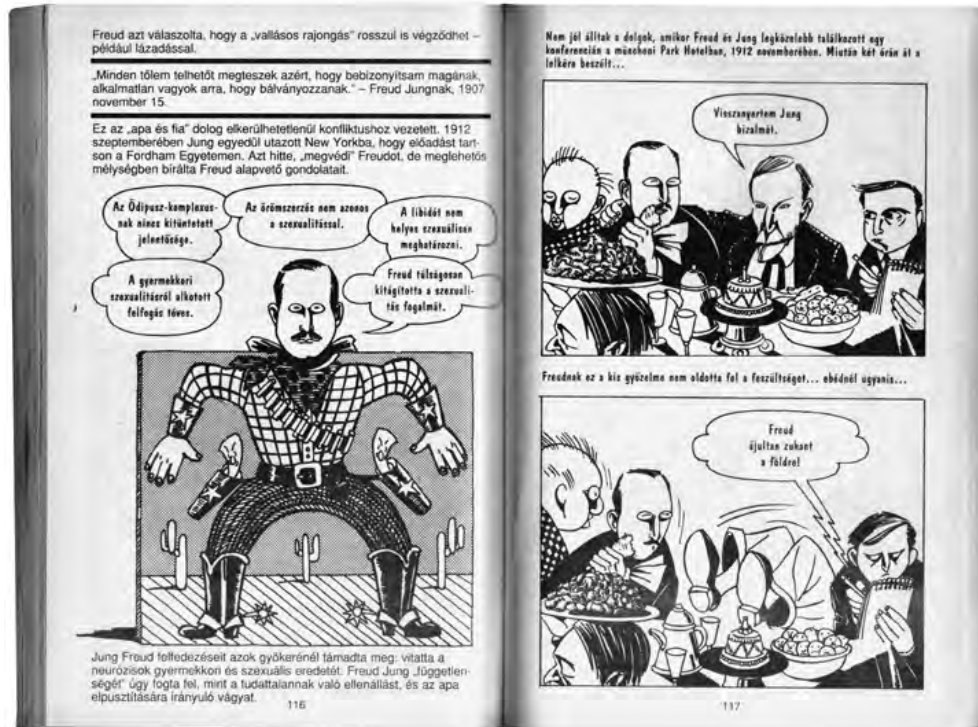
10 Uo.

kompozícióval. 5. A filmfotóregénynek azt a narrációs műfajt is újra kell hasznosítania, amely a legtöbb fotóregényt jellemzi, nevezetesen a melodramát. Azonban nem minden filmfotóregényként feldolgozott film készült melodramának. A filmfotóregények nem csupán vizuális szempontból remediálják/módosítják a történetek némi és ideológiai kereteit, ami által mindegyik történet hajlamos romantikus és gyakran erősen moralizáló melodramává változni.¹¹

A magyarországi fotóregényekről, filmfotóregényekről azonban mondhatjuk, hogy ekkora hatást egyik műfaj sem gyakorolt a másikra, érezhető egy minta jelenléte: nem voltak ilyen tematikájú magazinok, és az sem volt jellemző, hogy az eredeti művet (a filmet) átdolgozzák. Azonban a fentebb közölt öt korlát/kényszer segíthet abban, hogy a magyar sajtóban megjelent műveket is vizsgálhassuk, némi kiegészítéssel. Ezen vizsgálatokat nem specifikusan egy folyóirattal teszem, sokkal inkább általánosságban, egy-egy kirívó példát kiemelve.

A filmfotóregények többségüket tekintve majdnem mindig teljes történetként jelentek meg, a film bemutatója után, olykor sok évvel később. Az utóbbi esetben egy olyan értő közönséget céloztak meg, amelyiknek megvolt a lehetősége, hogy megnézze a filmet, vagy hogy megismerje a történetet a végkifejlettel együtt, akár ismertető, akár szóbeli beszámoló révén. A filmfotóregények alkotói általában nem ismertek, ez egyébként a külföldi példákra is igaz, nevük a mű szerzőjeként sosem jelent meg nyomtatásban. A folyóiratokban szereplő művek mellett azonban rész-

letesen szerepelnek a film készítői: producer, rendező, forgatókönyvíró, szereplők és egyéb közreműködők, de a filmforgatókönyv szerzője (a szerkesztő) nem. A filmfotóregény célközönsége általában igazodott a folyóirat „imidzséhez” értem ezt úgy, hogy mindegyik folyóiratnak megvolt a maga tematikája, így a filmfotóregényeket is többnyire ezen te-



matika szerint válogatták, ugyanakkor, ahogy fentebb már ismerttettem az ötödik korlátot, érezhető némi melodramatikus hatás még így is. A magyar példák esetében egy fontos különbség nagyon is jelen van, méghozzá az, hogy a külföldi műveknél a filmfotóregények némely esetben élnek a változtatás jogával, de minden alkalommal újrahasznosítják a film vizuális anyagát, és sohasem piszkálnak bele a mű alapvető struktúrájába. Ez a fajta transzmediális hatás nem jellemző a magyar változatokra.

Az oldalak vizsgálatánál sok a hasonlóság a különböző folyóiratoknál, a *Film*, *Színház*, *Muzsika* talán kicsit kilóg a sorból: a képiség dominál, ami ebben az időben még természetes. Ebben a folyóiratban a számozott képek szorosan egymás mellett, alatt helyezkednek el, és az összes szöveg számokkal kísérvé egy-egy mondatban külön részben sze-

¹¹ Jan Baetens, *Remediation in the Era of Hybridization: The Example of The Film Photonovel* <https://lirias.kuleuven.be/retrieve/538782>

reper. A többi folyóiratban nincs ennyire elkülönítve ez a két rész; a szöveg vagy a kép számozottan szerepel, de a szöveges rész ott van a képek mellett, alatt vagy felett. Hogy hány kép szerepel egy oldalon, az attól is függ, hogyan közlik a filmregényt, filmfotóregényt, ha sorozatban, akkor kevesebbet szerepeltetnek, de ha az egész filmet mutatják be röviden egy oldalon, akkor inkább a képek dominálnak, és igyekeznek azt a darabszámot a többi lapszámnál is megtartani, ez újságonként változó. Szó és kép kombinációja tehát nem egységes, és minden filmfotóregénynél nyomtatott betűk szerepelnek, ennek több oka is lehet, akár technikai vagy jogi akadályok; a fotók „rongálása” inkább a hetvenes évekre jellemző, ott már szerepelnek a fotókon szövegbuborékok is, ahogy az *Iffjúsági Magazin*ban (1975-től) is látható ez a megoldás. Mivel csak néhány kép szerepel egy-egy oldalon, ezért a történet, a cselekmény nem a képeken teljesedik ki, hanem a szövegben, a képek csak illusztrálnak, nincs más funkciójuk; nem használják ki a lehetőségeiket úgy, mint a képregényben.

A publikációs, nyomtatási forma sem teljesen egységes a magyar folyóiratok között, de mindegyik igazodik a lap arculatához. Míg Olaszországban külön magazinok képviselték ezeket a műfajokat, nálunk nem volt olyan magazin, amely csak ilyen műveket közölt volna. Általában egy teljes történetet közöltek a hazai lapok; egy, de akár három oldalon keresztül; egyedül *A Hét* (szlovákiai magyar lap, 1956–1996) című folyóiratban közölnek folytatásos filmfotóregényeket a következő elnevezésekkel: *A Hét képes mini filmregénye*; *A Hét folytatásos képes filmregénye*; *A Hét képes filmregénye*, de *A Hét*-ben jelent meg ilyen típusú filmfotóregény képregény megnevezéssel is, például a *Rózsa Sándor*. A hazai lapokra az is jellemző, hogy a filmfotóregények mellett számos más képi beszámoló is található, és képregény is, tehát a szövegbuborék jelenléte már megvolt, csak nem volt átültetve a filmfotóregény műfajára.

A filmfotóregény képeire nem jellemzők képmódosítások, nincsenek átdolgozott filmváltozatok vagy csak a lap számára forgatott

filmfotóregények, e célra rendezett fotóregényeket csak a későbbi években láthatunk a lapokban, ilyen például a *Házibuli (Ifjúsági Magazin, 1990)*. Az, hogy milyen képek vannak kiválogatva egy-egy ilyen filmfotóregény bemutatásához, gondolhatjuk, hogy a szerkesztő munkája, de nincs erről semmilyen adatunk, az viszont biztos, hogy a filmből vett kockák ezek, de a film műfajától függetlenül inkább akciójelenetek vagy olyan vágások, melyek dinamikusak, sok érzelmet fejtenek ki, látványosak. Tehát a háttér vagy a táj bemutatása kevésbé szempont, mint egy-egy fő karakter kiemelése. Ahogy már említettem, találunk példát a kényszerített melodramatikus narrációs ív továbbélésére is, akár egy-egy karakter bemutatásánál vagy a szöveges részben.

Több filmfotóregényt és a hozzájuk kapcsolódó folyóiratot is vizsgálhatnánk, de jelen tanulmányban a *Pajtás* című folyóiratot, a magyar úttörők központi szövetségének lapját szeretném röviden bemutatni, mely 1965–1968 között rendszeresen jelentetett meg ilyen műveket dupla oldalba szedve. Ebben a lapban mindegyik mű elején van egy rövid ajánló, melyben szó esik a műfajról, a szereplőkről és arról, hogy mire számítson az olvasó. Ez az összegzés a narrátor személyét emeli ki, aki végigkíséri az egész cselekményt, elbeszélést. A filmfotóregény közel áll a már említett diafilmkocka struktúrájához, kép és alatta vagy felette a szöveg szerepel, nincsenek szövegbuborékok vagy egyéb szöveges részek, melyek mondjuk a helyszínt vagy az időt jelölnék. A diafilmen túl az olvasónaplók szerkezetére is emlékeztetnek ezek a művek, melyeknél a fő célkitűzés a cselekmény rövid összefoglalása akár képekkel, rajzokkal is kísérvé, így a filmfotóregény is többnyire erre a szempontra koncentrál. A film cselekményének átvitele azonban változó egységekre van bontva, a *Pajtás*-ban előfordul, 6-12-17 kockából álló mű is, mindegyiket számozás jelöli, mely a dupla oldalak esetében segít meghatározni az olvasás irányát. „Ahhoz, hogy a ketős narratíva érvényesülni tudjon, a megszo- kott olvasói magatartás nem használható. Mi több, a bevett szövegértelmezési stratégiák

sem működtethetők sem az olvasás alatt, sem a retrospektív megközelítésben” – írja Nyikos Júlia az irodalombeli fotografikus tapasztalattal kapcsolatban.¹² A szimultán olvasat majdhogynem lehetetlen, amivel a képregény befogadási módjához áll közelebb ez a fajta befogadói magatartás is: a képregény tulajdonképpen a képernyőn való olvasás sajátosságait előlegezte meg. A versképregény kapcsán Vitéz Ferenc a következőket fogalmazza meg: „A versek (sorok és versszakok) szövegbuborékokban jelennek meg, s a képek nem egy új értelmezési szintet hoznak létre, csupán ugyanannak a szintnek egy új olvasatvariációját.”¹³ Ez a stratégia működhet a filmfotóregény befogadásánál is, de a filmfotóregény vizuális anyaga veszít valamit: a képek folytatólagos elrendezését, ugyanakkor nyer is valamit: minden fénykép önmagában is történetté válhat, míg a különböző képek vizuális montázsja új és olykor teljesen váratlan narratívákat teremt. A filmfotóregény tehát a fő elbeszélői pontokat emeli ki a filmből: rövidít és tömörít. Ez persze függ a műfajtól is, *Az elrabolt expressz* (1968) például egy kalandfilm, nem a karakterfejlődésre, a színészi játékra vagy a háttértörténetekre fókuszál, sokkal inkább egy lineáris elbeszélést szeretne bemutatni, melyet egy külső narrátor beszél el, aki a film nézője is egyben: „Szomorú eseménnyel kezdődik a film” (*Az elrabolt expressz*); „úgy sodorja magával a nézőt” (*Rablók között...*), az utóbbi idézet szintén egy kalandfilmből származik, de fontos benne a szerelmi szál is, a képsnittek is eszerint változnak, több a portré vagy a közeli kép, melynél egy-egy szereplő arcjátéka kerül középpontba. A műben nem szerepel semmilyen párbeszéd, ez inkább a hosszabb folytatásos filmfotóregényekre jellemző, melyek *A Hétben* is megjelentek.

A *Pajtásban* fotóregény, filmfotóregény mellett akad példa partizánfilmre (olasz), de szín-

házi előadásról is készül fotóregény, és *Regény-rejtvény* cím alatt egy regényből készült fotóregény (szöveggel) is szerepel, amelyhez kapcsolódóan a megfejtést az olvasónak kellett beküldeni. Különbséget lehet tehát tenni a fotóregény, mely a szekvenciális történetmesélés egy fajtája fotókkal és szöveges részekkel kiegészítve (ide sorolnám az utóbb említett *Regény-rejtvényt* és a színházi előadásról készült bemutatót is), és a filmfotóregény között. Ez utóbbi nevében is a film szót szerepelteti, amely meghatározza a műfajt, filmekből kivágott képsorozatot értünk tehát alatta.

A műfaj az ötvenes években nagy népszerűségnek örvendett Olaszországban, azonban mára már elfeledettnek tekinthető. Ez abban is tetten érhető, hogy a filmtörténet és a fotográfia szakértői is szinte teljességgel figyelmen kívül hagyják. Ennek, ahogy Jan Beatens is rávilágít, több lehetséges oka van: kevés a gyűjtemény, a munkákat nehéz fellelni, nem elérhető a hagyományos utakon (újságos vagy előfizetői bolti átvétel), a forgalmazó cégek adattára hiányos vagy rosszul strukturált. Az elérhető munkák intermediális tartalmához sem mindig könnyű hozzáférni. Azok a filmek, amelyeket ezekben a magazinokban feldolgoztak vagy lefordítottak, szintén elfelejtődtek. Ezenkívül azok a kulturális gyakorlatok, amelyek a médium intézményes oldalát jellemzik (létrehozás, megjelentetés, forgalmazás, újrahasznosítás) nehezen visszakövethetők.¹⁴

Magyarországon sem volt ennek a műfajnak hosszabb története, s bár sikerült néhányszor megújulnia, nagyobb sikereket nem tudott elérni. A videolejátszó készülékek megjelenésével párhuzamosan el is tűnnek a magazinokból a filmfotóregények, a könyv alakban kiadott irodalmi filmforgatókönyvek pár oldalas képmellékletet közölnek inkább a szövegek mellé. A műfaj tényleges felfedezése és elismerése pedig még várat magára.

¹² Nyikos Júlia, *A fotografikus és a történelmi tapasztalat az irodalomban (nyelvi és képi paradigma)*, <https://epa.oszk.hu/00000/00012/00053/nyikos.htm>

¹³ Vitéz Ferenc, *Vers? Kép? Regény? Játék műfajhatárok nélkül – hogyan lesz műtárgy a szövegből*, https://epa.oszk.hu/01500/01515/00014/pdf/EPA01515_mediarium_2014_1-2_075-086.pdf

¹⁴ Jan Baetens, *Photo Narratives and Digital Archives; or: The Film Photo Novel Lost and Found*, <http://electronicbookreview.com/essay/photo-narratives-and-digital-archives/>