

## Vörössel festett láncok\*

Ezópuszi beszédmód a magyar animációban

Varga Zoltán

Vörös láncra verve vonszolják a Fehérlót Jankovics Marcell legdelejezőbb egészestés rajzfilmjének egyik beállításában. Történik ez abban a szekvenciában, amely a mélyből feltörő és a világot letaroló pusztító erők őrjöngéséről regél, hipnotikus képekbe sűrítve, hogy a sárkányok nyomában miként arat a halál és öntözi vér a földet. A képsorban visszavisszatérő vöröslő folyam ugyan a tűzokádó sárkányok lávafolyamaként is tételezhető, de itt ott legalább annyira tekinthetjük vérpataknak is – és vörös kígyónak. A *Fehérlófiában* (1981) a kígyó – mint a Gonosz azon megtestesülése, akit a címszereplő, azaz Fanyűvő a sárkányok után pusztít el – vörös színt kap, s bőrén láncmintázat feketéllik. Bármennyire összimbólumnak és biblikus motívumnak tekinthető intrikus is a kígyó, az említett színszimbolika nem alkalmilag, vagy esetleg „véletlenszerűen” társul hozzá („véletleneket” produkálni amúgy is jóformán értelmezhetetlen a rajzanimációban – olyan tudományos felkészültségű alkotónál pedig, mint Jankovics, kiváltképp lehetetlen). A kígyó vörös színe és láncmintázata által óhatatlanul adódik a képzettársítás: a *Fehérlófiában* megjelenített rémek között a valóságos elnyomókat is felfedezhetjük; a film szimbólumrendszere lehetőséget ad a közép-kelet-európai országok vörössel festett rabláncainak megidézésére is. Ezt a gondolatmenetet alátámaszthatja még, hogy a hét- és a tizenkétfejű sárkány az élhető életet romboló modern, sőt posztmodern fenyegetések foglalataiként tűnnek fel: az előbbi világháborús fegyverarzenálként dübörög, az utóbbi felhőkarcoló-kolosszusként vonul. A *Fehérlófia* jelentésrétegeiben ugyan nem szükségszerűen kell felfedeznünk a totalitárius rendszer sejtetését is – de lehetséges. Márpedig ez a többértelműség a kulcsa annak az „ezópuszi beszédmódnak”, amely a szovjet megszállás éveiben védjegyévé vált a térség filmművészeinek, élőszereplős és animációs mozgóképeknek egyaránt. A *Fehérlófia* mellett a nyolcvanas évek más egészestés magyar animációi sem érintetlenek hasonló „áthallásoktól”. Legkivált a *Hófehérre* (1983) utalhatunk: az udvari intrikák előtérbe állításával a cselekmény egy ésszerűtlenül működő-működtetett, a saját abszurd rituáléiba („Tartson felséged gyászszületésnapal egybekötött lakodalmi temetést!”) besavanyodó királyság groteszk komédiájával válhat a valóságban fennálló rendszer rejtett karikatúrájává. Ugyancsak meggondolandó, hogy a *Macskafogó* (1986) „kétpólusú világának” szembenálló felei, azaz a macskák és az egerek közötti sorsdöntő összecsapás valódi háttereként a hidegháborús fenyegetettség megújulása, a szuperhatalmak fegyverkezési versenyének élénkülése tételezhető.

A *Fehérlófia*, a *Hófehér* és a *Macskafogó* rendszerkritikus mozzanatok felfed(ez)ését lehetővé tevő ezópuszi beszédmódja mégsem meghatározó rétege ezen filmek gondolatvilágának. Legkivált a rövidfilm-terjedelmű animációk között találjuk azokat az alkotásokat, amelyek nyomatékosabban építenek az ezópuszi beszédmódra.

## Sorok között, képek mögött

A politikai értelmezést is megengedő, a fennálló rendszer burkolt bírálatának olvasati lehetőségével szolgáló rövid animációk létrejötte két jelenség átfedésbe kerülésével is magyarázható. Egyfelől az animáció sajátosságaiban találhatunk kulcsot: ez a különleges mozgókép-típus a valóság közvetlen „visszaadásának”, „leképezésének” makacs elutasításával mindig is erősen kötődött a jelképekre építő megnyilatkozásokhoz, a könnyen értelmezhető, folyamatos elbeszélésmód megkérdőjelezéséhez. Ezen tulajdonságok

---

\* A cikk megjelenési helye: *Filmvilág* 2014/6. pp. 38–40.

érvényesítése persze jelentős mértékben attól is függ, milyen terjedelmű és milyen közönségnek szánt alkotásról van szó; így a nagypublikumnak készülő egészestések döntően legfeljebb részlegesen aknázzák ki a nevezett alapjellegzetességeket (azon szerencsés kivételek egyike, amelyek közel másfél órán át képesek intenzíven működtetni az animációs alaptulajdonságokat, éppen a *Fehérlófia*). Animációs alkotók és esztéták egyaránt szívesen s gyakran hangsúlyozzák, hogy a rövidfilmes terjedelem biztosítja a filmtípusban rejlő kreatív lehetőségek valódi kibontakoztatását; ezt az állítást könnyen alátámaszthatja, hogy a filmtörténet bővelkedik olyan rövid animációkban, amelyek valósággal provokálják a néző értelmezői aktivitását, legyen szó enigmatikus, szimbólumokkal dúsított képi dimenzióról, vagy a többértelműséget célzó eseményvilágról.

Az ezópuszi beszédmódot folytató animációk gyarapodásához a történelmi összefüggések és a belőlük következő művészi tendenciák is hozzájárultak. A politikai és ideológiai elnyomás, a pártállam által működtetett cenzúra szorításaiban a művészeknek olyan fogalmazásmódot kellett kidolgozniuk, amely a „sorok között”, avagy a „képek mögött” megbúvó jelentések felfejtésére ösztönözte a befogadókat – e kifejezések telitalálatosan szemléltetik, hogy a szóban forgó művek esetében éppoly fontos (alkalmasint fontosabb is) a kimondatlan, a közvetlen ábrázolás tárgyává nem tett tartalom, mint mindaz, ami közvetlenebb módon hozzáférhető jelentésréteg. Mint Marek Hendrykowsky megjegyzi, a közép-kelet-európai térségben évtizedekig „a metafora, a szimbólum, az utalás, a mögöttes jelentés és az elhallgatás ügyes alkalmazása lehetővé tette a filmkészítők számára, hogy a cenzor feje fölött beszéljenek közönségükkel.” Többek között Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz, Milos Forman és Jancsó Miklós lettek ennek az áramlatnak a legnevesebb, élőszerreplős filmeket rendező művészei, de az általuk kérielt ezópuszi beszédmódot az animációban is kristálytisztán megtalálhatjuk: Jirí Trnka legendás bábfilmje, az allegorikus *A kéz* (1965) egyszerre vádirat az elnyomás minden formája ellen, illetve konkrétan a sztálinista terror torokszorító víziója (árulkodó mozzanat a közös élményvilágról és tapasztalatokról, hogy a Trnka-bábanimáció egyes pontjai Illyés Gyula *Egy mondat a zsarnokságról* című versének részleteire emlékeztetnek).

A Pannónia Filmstúdióban készült rövid animációk sem szűkölködnek olyan mozzanatokban, amelyek hol halványabban, hol határozottabban, de mégiscsak értelmezhetők a kommunista rezsim bírálataként. Ha például Foky Ottó *Babfilmjének* (1975) arra a jelenetére gondolunk, amelyben fellázadó babok tömegét verik le a hatóságok, a vízágyúként használt óriási szódászfion bevetésével, nehezen kerülhető meg a kérdés, hogy miféle mozgolódást fojt el a hatalom; netán nem valamely lázadást, hanem egyenesen forradalmi eseményt, s ekként mindez az 1956-os eseményeket is eszünkbe juttathatja? A Weöres Sándor látomásverse alapján készült *Az éjszaka csodáiban* (1982) Vigláb bácsi szavajárása („Én megmondtam már ezerszer, / hogy hibás a mai rendszer”) pikáns fénytörésbe kerülhet, ha összekapcsoljuk azzal a beállítással, ahol egy hatósági figura sapkáján ötágú vörös csillag látható. Macskássy Katitól az *Ünnepeink* (1982) első blikkre meglehet, ártalmatlan katalógusa annak, a gyerefantázia milyen megmosolyogtatóan képes félreértelmezni ünnepeink jelentését, illetve történelmi hátterét – csak hogy ez akár a hatalom felé mutatott görbe tükörként is felfogható, azzal ütköztetve, hogy a diktatúra hogyan szabta át az elvárásaihoz egyes ünnepek tartalmát, s miként kényszerítette rá a közösségre a maga saját, kétes értékű ünnepelnivalóit. Hasonlóképpen *A légy* (1980) is legfeljebb látszatra „mindössze” egy rovar utolsó perceinek fájdalmasan pontos lekövetése; a szabadság és a csapdahelyzet kontrasztba állításával Rofusz Ferenc filmje azon a síkon is értelmezhető, hogy a közép-kelet-európai térség országainak sorsfordulóit modellálja: a végletes kiszolgáltatottság, a vergődés és a kudarcra ítélt menekülési kísérlet letaglózó tapasztalata a legkevésbé sem csak a rovarlét keserveire irányítja a figyelmet. Közelmúltbeli interjújában (*Filmvilág* 2014/2) Rofusz nem véletlenül utal rá, hogy az ilyen típusú filmeket – lásd még a rendezőtől *A légy* szubjektív nézőpontra

alapozott képépítkezését egy halálraítélt szemszögeként továbbgondoló *Holtpontot* (1982) és a túlzott szabadságvágy végzetes következményeit elénk táró *Gravitációt* (1984) – felettébb óvatosan kezelte a hatalom. Bizonyos animációk pedig az eddig említettekénél is tovább merészkedtek.

### Hét levél

1977-ben készült Szórády Csaba *Rondino* és Kovács István *Változó idők* című rajzfilmje; nemcsak évszámuk közös: mindkettő kivégzés-szituációt vesz alapul, s párhuzamba állíthatók Jancsó Miklós alkotásaival. A maguk karikaturisztikus stílusával és szatírába hajló hangvételükkel miniatűr Jancsó-parafrázisokként is értelmezhetők: a *Rondinót* egyes vonásai a *Szegénylegények*hez köthetők, míg a *Változó idők*et nem is elsősorban egy bizonyos Jancsó-filmhez, hanem a rendező poétikai eszközeinek összességéhez, emblematisz szerzői jegyeihez lehet kapcsolni.

A *Rondino* – a beszédes *Inkvizíció* alcímen is ismert – abszurdba hajló erőszakkal telített cselekményének az előzményeit fellelhetjük a forgatókönyvet író Nepp József munkáiban: az *Öt perc gyilkosság* (1966) és a Ternovszky Béla által rendezett *Modern edzésmódszerek* (1970) ugyancsak szívesen szedte szét rajzolt figuráit, sőt az utóbbi szereplőpárosát adó edzőversenyző karakterein keresztül az erőszak valamelyest a hatalmi hierarchiával is összefüggésbe került. De a *Rondino* avatja egyértelmű módon a hatalomgyakorlás eszközévé az alávetettek teste feletti korlátlan uralmat, s a hatalomnak kiszolgáltatott figura megkínzását extrém erőszak elszívásával fejt ki. Vallatók-hóhérok vonszolnak egy emberkét, majd kifeszítik, széttépik, kizsigerek; az áldozat folyamatszerű elpusztításának tanúi vagyunk, a cél – amit végül a kínozók kannibalizmussal érnek el! – a karakter szó szerinti el- és letörlése a föld színéről (avagy a rajzlapról). Élőszereplős képsorként nézni mindezt elviselhetetlen volna, itt azonban pálcikafigurát semmisítenek meg foltfigurák; a test elpusztítása röpké két perc alatt megtörténik (a három szereplő felvezetésével és a hóhérok leköszönésével együtt is ennyi a játékidő!), s a kízásformák levezenylése bizonyos animációs képi tréfákkal – például a kitépett nyelv kukaccá válásával – és a játékos hangeffektusokkal amellet, hogy undort kelt és sokkol, meglehető morbid módon ugyan, de még humorosnak is mondható. A hatalomnak kiszolgáltatott ember gyötrelmeire így bár akasztófahumor épül, a megfogalmazott tapasztalat mégis rokonítható a *Szegénylegények*kel. Igaz, Jancsó filmje kevésbé a fizikai értelemben vett kízásformák iránt mutat érdeklődést, s így mindaz, ami belőle kimarad, a *Rondinó*ban sűrűsödik; ami pedig egy kétperces rajzfilmbe értelemszerűen nem kaphat szerepet – a hatalom manipulatív, megtévesztésekkel és ravasz csapdákkal operáló személytelen működésmódja –, azt Jancsó komor víziója fejt ki részletesen. A *Szegénylegények* minimalizmusával állítható párba a *Rondino* végletekig lecsupaszított grafikai megmintázása (a pálcika- és foltfiguráink teljesen üres térben mozognak – mondhatni, a rajzlap fehérje az ő világuk); a fekete foltokként megjelenő inkvizítorok Jancsó fekete köpenyes vallatóinak „munkatársaiként” is megállnák a helyüket. A *Rondino* zárópoénját sem lehetetlen a *Szegénylegények* nyugtalanító hasonmás-motívuma tükrében vizsgálni (lásd az egyik csendőr összetévesztését egy betyárral): a rajzfilm kízóit amint levetik csuklyájukat – s úgy kezdenek csacsogni, mintha mi sem történt volna –, láthatjuk, hogy hajszálpontosan úgy néznek ki, mint akit az imént felkoncoltak. S miként a *Szegénylegények* sem csak a XIX. századi történelemre reflektált (sőt!), úgy a *Rondino* is vonatkozatható a XX. század katalizmáira és borzalmaira; minthogy a rövidfilm tartózkodik bármiféle konkrét jelzéstől a történelmi közeget illetően, a benne felvonultatott elképesztő kegyetlenséget – sajnos – nem indokolatlan az ÁVH által elkövetett rémtettek sűrítvényeként is felfogni.

Markáns az ellentét a *Rondinó*val: a *Változó idők*ben a kivégzés újra és újra elhalasztásra kerül, s ez nemcsak szelídebb humort biztosít, de a politikai-történelmi szituációk örök

billenékenységének képzetét is nyomatékosítja. A pusztában vagyunk; egy kőfal előtt pózol a kivégzés célpontja, vele szemben a katonák felsorakoznak a lövéshez, csak a kapitány jelzésére várnak, egy autó többszöri érkezése azonban lehetetlenné teszi a kivégzés megvalósítását. Leveleket kézbesítenek – az alig háromperces rajzfilm cselekménye során hét üzenet érkezik –, s ennek megfelelően variálódik, hogy az elítéltet mégsem kell kivégezni, illetve mégis ki kell, azazhogy helyette a kapitány állítandó a falhoz, vagyis dehogy a kapitány, inkább az öt katona, majd a levél kézbesítője válik célponttá, hogy végül senkit se kelljen falhoz állítani – az utolsó levél utasításait viszont már nem tudjuk meg, nyitott befejezéssel hagy magunkra a film. A térhasználat, a katonai indulót játszó zene, valamint a csoportkoreográfia szűkebb értelemben is a Jancsó-filmek stílusjegyeit idézik; a távolban maradó, láthatatlan és személytelen hatalmi apparátus kiismerhetetlen döntéshozatalai, a minduntalan megváltozó hierarchia koncepciója pedig szemléletében is a hatalom körtáncait és rítusait fürkésző Jancsó-látomásokkal, például a *Csillagosok, katonák*, az *Égi bárány* és a *Még kér a nép* című filmekkel rokonítja a *Változó idők*et. Orosz Anna Ida joggal utal a *Változó idők*re úgy, mint „a jancsói stilizált történelmi koreográfiák sűrített animációs paródiája”, s ez a parodisztikus hangvétel különösen azáltal szembetűnő, hogy a film nem fagyasztja oly’ módon a nézők ajkára a vigyort, mint a *Rondino*, vagy mint a *Ceremónia* (1965) című horvát rajzfilm. Borivoj Dovnikovic hasonló művében egy emberke látszólag fényképezkedéshez próbálja elrendezni öt társát a fal előtt, végül azonban, amint a kis csapat felveszi a megfelelő pózt, nem fotómasinát látunk működésbe lépni, hanem az addig képen kívül elhelyezett – ekként slusszpoénként tartogatott – kivégzőosztag fegyvereit. Hogy a *Változó idők* hetedik levele mit ír elő a szereplők számára, az már a nézői megfejtés kérdése – összhangban az élőszerplős és animációs filmművészetet egyaránt fémjelző ezópuszi beszédmód elvárásaival, jelentésteremtő lehetőségeivel.

*A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 Nemzeti Kiválóság Program című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.*