

Milyen fából faragták Otesáneket?

Vázlat a cseh animációról

A cseh animációs filmkészítés nemzetközi ismertsége nem áll arányban teljesítményének erényeivel, és az egyetemes filmtörténeti kánonban való jelenlétét tekintve is – könnyen belátható okokból – inkább csak az utóbbi évtizedben, a „bársonyos forradalom” óta következett be pozitív irányú elmozdulás. A közismertség és az érték közötti diszkrepancia okán nagyon erős nyomatékkal kell hangsúlyozni, hogy a cseh animáció világviszonylatban is igen jelentős eredményeket könyvelhet el. Ha a szélesebb publikum előtt jobbra ismeretlen is maradt, szakmai berkekben már születése idején tekintélyt harcolt ki magának, melyet a filmfesztiválokon rendszeresen elnyert díjak is fémjeleznek.

A cseh animációs film formai jegyei széles skálán mozognak, mégis jól felismerhető, viszonylag egységes profillal rendelkeznek, amelynek általános ismérvei közé sorolható az akár egyszerre több művészeti ágban alkotó művészek szoros kooperációja, a nemzeti bábművészeti hagyományok autentikus és szerves folytatása, a különböző animációs technikák egyedülállóan ötletes kombinációja, az eredeti vizuális stílus és a klasszikus népmesék és urbánus legendák filozófiai kérdésekké mélyített adaptációja. Mindezek a tipikus vonások a cseh animációt önálló rangra emelik, és – nem túlzás – a Disney-örökségre épülő amerikai *cartoon*, illetve a japán *anime* egyenrangú társaként tüntetik fel.

A hatvanas években, a cseh animáció aranykorában, a csehek számítottak a legjobb animátoroknak a világon, olyannyira, hogy az amerikai rendezők tapasztalatszerzésre rendszeresen Csehszlovákiába utaztak, és számos amerikai rajzfilm, például a *Tom és Jerry* és a *Popeye* epizódjai prágai stúdiókban készültek. Később pedig a japán rajzfilm majdani fejedelmei zarándokoltak Prágába, és az animálási eljárások fortélyait részben szintén a csehektől sajátították el, sőt – mint Kihachiro Kawamoto – rendeztek

is cseh népmeséket. Napjainkban olyan, mára nemzetközi klasszikussá vált filmrendezők tekintik a cseh animátorokat mesterüknek, mint Tim Burton, Terry Gilliam vagy a Quay-fivérek, míg nálunk a magyar bábfilm egyik megteremtőjének, Foky Ottónak a filmjei, a *Mirr-Murr, A legkisebb ugrifüles*, a *Misi Mókus kalandjai* vagy a *Tévé Maci* adóznak a cseheknek. E néhány kiragadott példa talán világossá teszi, hogy a cseh animációs film egyáltalán nem a „futottak még” kategóriájába tartozik.

Különösnek tetszhet, hogy az amerikai filmkészítők a hatvanas években a csehektől tanultak, nemcsak azért, mert úgy tűnhet, hogy a hegy ment Mohamedhez, hanem azért is, mert a cseh animáció megszületését a második világháború idején éppen az amerikai rajzfilm tanulmányozása segítette elő. Miután ugyanis a náciok saját territóriumnak tekintették a Cseh-Morva Protektorátust, Goebbels propagandaminiszter a prágai Barrandov filmstúdiót szemelte ki a Reich első számú filmgyártási centrumának, amit még Miloš Havel (Václav Havel író és egykori köztársasági elnök nagybátyja) alapított 1933-ban. A németeknek fondorlatos úton sikerült elcsenniük a *Hőféherke és a hét törpe* című Walt Disney-produkció egyik kópiáját az amerikaiaktól, amelyet a Barrandovba szállítottak, ahol a rendezők a filmet képkockáról képkockára megvizsgálva sajátították el az animációs filmkészítés technikáját.¹ Korábban ugyanis Csehszlovákiában az animációt önállóan alig, csupán a reklámfilmek kiegészítőjeként aknázták ki. Ilyen reklámfilmes volt a „cseh animáció ősanijának” titulált Hermína Týrlová (1900–1993), aki utóbb fontos bábtervezővé és animátorrá nőtte ki magát. Főleg Tomáš Baťa forradalmi munkaszervezési módszereket alkalmazó cipómágnás használta a filmet marketingfogásként, aminek köszönhetően a cseh animáció egyik fellegrája éppen a morvaországi Zlínben jött létre. Az említett Disney-film nyomán több propagandisztikus náci rajzfilm is készült, mint például a Horst von Möllendorff rendezte és a Jiří Brdečka animálta 1945-ös *Hochzeit im Korallenmeer* (csehül: *Svatba v korálovém moři – Esküvő a koralltengerben*).²

A második világháború után, még 1945-ben Eduard Beneš köztársasági elnök – az ún. „februári fordulat,” vagyis az 1948-as kommunista hatalomátvétel előtt három évvel – államosította a csehszlovák filmgyártást, és dekrétumában a Barrandov játékfilmes gyakorlatát kiegészítendő elrendelte egy rövidfilm stúdió megalapítását. Ennek egyik leányvállalata

¹ Vö. David Welch: *Propaganda and the German Cinema, 1933–1945*, Clarendon Press, 1983. 33–39. William Moritz: *Resistance and Subversion in Animated Films of the Nazi Era: The Case of Hans Fischerkoesen*. *Animation Journal*, Vol. 1. No 1. (Fall, 1992), 4–33.

² Moritz, 1992. 20. jegyz.

a rajzfilmekre specializálódott *Bratři v triku* (szójáték: *Testvérek a trükkben/Testvérek trikóban*) volt, míg a *Studio Loutkový Film* (*Bábfilm Stúdió*), a későbbi *Studio Jiřího Trnky* (*Jiří Trnka Stúdió*), elsősorban bábfilmekre szakosodott. 1957-ben az egész cseh animációfilm-gyártást központosították, mely a keresztségben a *Krátký Film* (*Rövidfilm*) nevet kapta.

A *Hóféherke és a hét törpe* tanulmányozásával szerzett tapasztalatokat kiaknázva 1945 után született meg az önálló cseh animáció, melynek első alkotása – egyúttal Jiří Trnka első filmje – szintén a náci megszálláshoz kapcsolódik. A városi legendán³ alapuló *Pérák a SS* (*Pérák és az SS*; 1946) című, a fotót és a rajzot vegyítő filmben ugyanis Pérákot, a kéményseprőt Trnka a Gestapóval való szembenállás hőseként interpretálta (a film animálásában részt vett a korábban Möllendorffal együttműködő Jiří Brdečka is).

A Disney-stílus tanulmányozása azonban csak a technikai alapot jelentette, a filmrendezők saját kútfőből, a cseh kulturális tradícióból merítettek. A cseh animáció jelentősége elsősorban a bábfilmes gyakorlatban rejlik, amely tematikájában rendkívül erősen kötődik a klasszikus cseh *pohádka* (mese) világához, másrészt pedig a megelőző évszázadok vásári bábszínházával folytat szüntelen párbeszédet. Jan Brát a 19. század elején Csehországban elsőként alkalmazott marionettfigurákat, síkbábokat és ún. metamorfózisos bábokat, mindemellett 1804-ben bábszínpadra vitte a később Jan Švankmajer által is megfilmesített *Doktor Faustot*. A 19. században azonban Matěj Kopecký számított legeredetibb cseh vásári bábjátékosának.⁴ Josef Skupa 1930-ben alapította a pilzeni *Divadlo Spejbla a Hurvínekát* (*Spejbl és Hurvínek Színház*), az első modern professzionális marionettszínházat, amelynek két főszereplője, apa és fia, a cseh bábfilm közvetlen hazai előzményének tekinthető, és amelynek zsinóron mozgatott bábfigurái a cseh bábművészet emblémáivá váltak. Egyébként Spejbl és Hurvínek (az utóbbi nevét valamilyen okból Magyarországon *Hurvinyekre* „túlcehesítették”) humoros történeteiből Jiří Trnka is készített rövidfilmet 1959-ben. Erik Kolár az *Umělecká výchova* (*Művészeti Nevelés*) bábszekciójának keretén belül expresszionista technikáival az egyik megteremtője lett a modern bábművészetnek⁵, amely elsősorban Švankmajernél és követőinél hagyományozódik tovább. Erik Kolár forgatókönyvíróként is tevékenykedett, Alfréd Radokkal dolgozott a *Daleká cesta* (*Távoli út*; 1949) című, a

³ Callum McDonald – Jan Kaplan: *Prague in the Shadow of the Swastika: a History of the German Occupation. 1939–1945*. London, 1945. 137.

⁴ Alice Dubska: *A 19. századi bábjáték történetének elfeledett fejezete*. Ford. Hamberger Judit, Limes, 2006. 2–3. 19.

⁵ Balogh Géza: „Szép volt az életem...” *A százéves Erik Kolár*. Limes, 2006. 2–3. 127–133.

holokauszot játékfilmes módszerekkel a világon elsőként feldolgozó mozin, amely a Soát expresszionista megoldásaival horrorként reprezentálta.⁶

Az, hogy a cseh animáció védjegye a bábjáték, és hogy a bábfilm nemzetközi viszonylatban is gyakorlatilag cseh hitbizománynak számít, nagymértékben Jiří Trnka (1912–1969) életművének köszönhető. Gyakran „keleti Walt Disney-nek” aposztrofálják⁷, ez azonban több szempontból is félrevezető. Egyrészt a cseh animációnak az amerikai *cartoon*nal szemben sohasem kellett emancipációs küzdelmet folytatnia azért, hogy e médiumot esztétikai szempontból egyenrangúnak tekintsék a játékfilmmel. Másrészt, amíg a Disney-produkciók elsősorban a gyermekközönséget célozzák meg, addig Trnka filmjei – a japán *manga* és *anime* tradíciójához hasonlóan – éppúgy számot tartanak a felnőtt nézők figyelmére is. Harmadrészt pedig Trnka műveiben az esztétikai funkció dominál a szórakoztatás helyett, sűrűn alkalmaz alternatív narratívát és experimentális formákat, amely eltávolítja őt az amerikai rajzfilmguru felfogásától.

Jiří Trnka pályafutását a két világháború között könyvillusztrátorként kezdte, pilzeni születésűként dolgozott Josef Skupa színházában, majd 1936-ban saját bábszínházat alapított *Dřevěné divadlo* (*Fabábszínház*) néven. Csak 1945 után fordult a film felé, ám mindjárt második, *Zvířátka a Petrovští* (*Az állatok és a petroviak*) című filmjével 1946-ban fesztiváldíjat nyert Cannes-ban, és többek között éppen Walt Disney-t utasította maga mögé. A kilencperces – Trnka oeuvre-jéhez képest rendhagyó módon rajzfilmes technikával készült – műben együttműködött a pályafutását korábban kezdő Hermína Týrlová, Eduard Hofman és Břetislav Pojar, akik önálló rendezéseikkel is rangot szereztek maguknak. A népmesén alapuló film megkérdőjelezte a Disney-stílus monopóliumát, és elindította az emancipáció útján az európai animációt.

Trnka a továbbiakban is hű maradt a *pohádka* hagyományához, 1947-ben elkészítette első egész estés, *Špalíček* című, hat önálló részből álló, a cseh szokásokat és ünnepeket bemutató filmjét, melyben elsőként animált bábfigurákat, és innentől fogva a báb nemcsak Trnka, de az egész cseh animációs film megkülönböztető jellegzetességévé vált. Ahogyan a festő Mikoláš Aleš a népdalokat, vagy a szecessziós festészet egyetemes mestereként tisztelt Alfonz Mucha spirituális korszakában a szláv mitológiát illusztrálta a vásznon, úgy teremtette újjá Trnka a cseh legendákat a filmen.

⁶ Jiří Cieslar: *Living with the Long Journey. Alfréd Radok's Daleká cesta*. In: Toby Haggith–Joanna Newmann (eds.): *Holocaust and the Moving Image: Representation in Film and Television Since 1933*. Wallflower, 2005. 217–224.

⁷ Edgar Dutka: *Jiří Trnka – Walt Disney of the East!* Animation World Magazin, Issue 5. (July, 2000) 4, illetve www.awn.com.

Ezt a megközelítésmódot, nevezetesen a cseh hagyományokba való mély beágyazottságot folytatta 1950-ben a Božena Němcová (a 19. század egyik legünnepeltebb regényírónője) művéből készült *Bajaja* című tündérmese-jével, melyben a címszereplő három hercegnőt ment ki a sárkány torkából, és a mese természetesen a legfiatalabbal kötött házassággal végződik. Alois Jirásek, a „cseh Jókai” könyvgyűjteményének 1952-es adaptációja a *Staré pověsti české (Régi cseh mondák)*, amelyben a csehek félig történelmi, félig mitológiai hősei, Čech vezér, Libuše és társaik elevenednek meg.⁸

Jiří Trnka külföldön érthető módon a nemzetközileg is ismert történetekkel aratta legnagyobb sikereit, így például a *Císařuv slavík (A császár csalogánya; 1948)* című hetvenhárom perces Andersen-adaptációval, amely a kínai császárnak a fülemüle éneke iránti bűvöletét írja le Václav Trojan zseniális zenei megoldásai kíséretében. Másik ilyen feldolgozását, az 1959-es *Sen noci svatojánskét (Szentivánéji álom)* a recepció az ortodox narráció elutasítása és az experimentális formák miatt kezdetben kedvezőtlenül fogadta, miközben adekvát változata Shakespeare írott szövegének, a szereplők gyakori metamorfózisánál a stop motion animáció felkínálta trükköket maximálisan kiaknázza. A film nemcsak az aprólékosan kidolgozott bábfiguráknak, illetve festői gazdagságú vizuális stílusának a varázslatot eredeti módon reprezentáló módja miatt számít mérföldkönek, hanem azért is, mert ez az első szélesvásznú bábfilm a filmtörténetben.

Trnka animációi azonban nem korlátozódnak pusztán a klasszikus történetek és mesék adaptációjára, illetve a bábfilm technikájára. A *Kybernetická babička (A kibernetikus nagymama; 1962)* című futurisztikus sci-fi látomásában a kisunoka számára a robotok helyettesítik az emberi kapcsolatokat, a játékot és a mesemondást, a fantasztikus űrutazás és a hideg fémek helyét azonban sikerül újból betöltenie a nagymamának. A rendező ebben a művében az űrverseny keltette utópisztikus hisztériákra reflektál, és a film roppant eredeti vizuális stílusának egyenrangú párja Trojan elektronikus, szakrális dallamokat is idéző zenéje. A *Dva mrazíci (Két hóember; 1954)* című dolgozatában Trnka hozzá képest szokatlan módon dialógusokat alkalmaz⁹, a két szellemszerű hóember a harmincas évek két jeles színházi figurája, Vlasta Burian és Jan Werich hangján szólal meg. A *Dumbo* című Disney-produkció tematikájához illeszkedik a *Veselý cirkus (Vidám cirkusz; 1951)* című, az állatok és a bohócok zsonglőrmutatványait

⁸ Magyarul: Alois Jirásek: *Régi cseh mondák*. Ford. Zádor András. Európa, Budapest, 1984

⁹ Vö. Andrea Novobilská: *Funkce dialogu ve filmech Jiřího Trnky*. Acta Universitatis Palackianae Olomouensis, Facultas Philosophica, 22. 2000. 135–139.

humoros módon bemutató film, mely ragyogó mesterségbeli fogásain túl technikai téren is újdonságot jelent, mivel ez az első papírkivágásos cseh animáció.

Jiří Trnka díszlet- és jelmeztervezőként játékfilmekben is közreműködött, így például Martin Frič *Císařuv pekař, pekařuv císař* (*A császár pékje, a pék császára*; 1951) és Bořivoj Zeman *Byl jednou jeden král* (*Volt egyszer egy király*; 1954) című mesejátékaiban, vagy az ötvenes évek nagyszabású kosztümös filmjében, az Otakar Vávra rendezte *Jan Husban* (*Husz János*; 1954), amely a középkori eretneket plebejus, tehát kommunista hősként igyekszik láttatni. A rendező politikai okokból az ötvenes években rövid időre ki is lépett az animációs stúdióból, és visszatért a gyermekkönyvek illusztrálásához. A *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (*Limonádé Joe, avagy lóopera*) című 1964-es nagy sikerű westernparódia animációs betéteit is Trnka készítette (Trnka korábban dolgozott már western tematikával az *Arie prérie – Préri-ária* – című 1949-es filmjében.) Mindezek világosan tükrözik Trnka katalizátori szerepét a cseh és az egyetemes animációt illetően.

Mindazonáltal egyik legnagyobb hatású filmje utolsó műve, a tizenhét perces *Ruka* (*A kéz*; 1965), Karel Kachyňa *Ucho* (*Fül*; 1973) című játékfilmjének méltó párja, amely váratlan fordulat életművében. Tartalmát tekintve a sztálinista rezsim kíméletlen politikai allegóriája, formáját illetően pedig mellőzi a megszokott líraiságot. A *Ruka* koncepciójában hasonlít a 2007-es magyar Oscar-jelölt *Maestro* című filmre, benne a mindenható Kéz (amely valóságos kéz, így a film a bábtechnika és a live action kombinációja) despotikus módon, bábszerűen irányítja a művészt, és arra kötelezi, hogy neki tetsző szobrokat faragjon. Egyik legemlékezetesebb jelenete, amikor a művész börtönbe – egy kalitkába – kerül, és a Kéz zsinóron marionettként mozgatja az alkotó művész bábfiguráját, aki így akarátán kívül kénytelen kifaragni a hatalmat dicsőítő szobrot: egy kezet. A megalománia és öntömjenézés nyílt utalás Sztálin mutatójára azon a hatalmas Sztálin-szobron, amely a hatvanas évekig figyelmeztető felkiáltójelként ágaskodott az egyik prágai hegyen, de a film nem pusztán a totalitarizmus kritikájának kódolt parabolája, hanem metanyelvi módszerével egyúttal Trnka művészi végrendelete is. Ahogyan a filmbeli művésznek a Kéz, 1969-ben Trnkának is állami temetést rendezett a rezsim, hogy aztán filmjét még abban az évben – a korabeli megfogalmazás szerint – „örökre betiltsák”.

Jiří Trnka bábfilmes örökségét folytatja Břetislav Pojar (1923–), aki már *Az állatok és a petroviak*ban is közreműködött. Az *O skleníků víc* (*Egy pohárral több*; 1953) tematikája rendkívül banális: egy motoros egy kocsi-

mába téved, ahol éppen esküvőt tartanak, felönt a garatra, és amikor útnak indul, balesetet szenved. Az iszik vagy vezet klasszikus dilemmáját illusztráló oktatófilm vizuális megoldásai azonban egyedülálló darabbá teszik Pojar opusát: a részegséget és az esküvői táncot egyaránt reprezentáló imbolygó kameramozgások, a körsvenkek, az *Aranypolgárt* megszegyénítő termélység a kocsmában, a fény-árnyék játékok az éjszakai úttesten, a gyorsuló montázsok, majd a líraian felröppenő fénykép a végén, mind olyan értékek, amelyet 1954-ben Cannes-ban méltán jutalmaztak fődíjjal. Pojar 1965-től készítette a *Pojd'te pane, budeme si brát* (*Jöjjön, uram, játszassunk!*) című bábsorozatát, amelyen nemzedékek sora nőtt fel (*Az én kis falum* című Menzel-filmben is ezt nézi a moziban a lüke Otíkot alakító Bán János). A rendező a hatvanas évek végén Kanadába költözött, és ott a *National Film Board*nál elhelyezkedve hozzájárult a kanadai animáció világhírűvé válásához, és olyan neves filmeket készített, mint az *E* (1981), amely egy szoboravatás könyörtelen szatírája. 2006-ban Jan Balej, Vlasta Pospíšilová, Aurel Klimt mellett Jan Werich *Fimfárumjának* második változatát rendezte, amely távol áll a klasszikus gyermekmesék sémáitól, szereplői egyszerre jók és rosszak.

A kevésbé ismert Vlasta Pospíšilovát (1935–) külön ki kell emelni, mert a filmtörténeti kánon általában csak a rendezők nevére szokott emlékezni, ő azonban hosszú évtizedekig nem rendezett önállóan filmet. Más alkotók mellett bábtervezőként dolgozott, noha jelentősége semmiben sem marad el mögöttük. Elsősorban a Trnka-hagyományt követi, bábfilmes technikával tündérmeséket, illetve állatmeséket – különösen kedvelt témája a mezei rovarvilág – dolgoz fel. Lubomír Beneš (1935–1995) legismertebb bábsorozata a *Jája a Pája* mellett az *A je to!* (*Kétbalkezesek*), epizódjait 1976-tól kezdte forgatni, amelyben a két ügyetlen, kétbalkezes „szaki” a *Mekk mester* cseh változatát képviseli. 1989-től a két szerencsétlen figura nevet is kapott, így változott a cím *Pat a Matra* (*Patt és Matt*), változatlanul megmaradt viszont Petr Skoumal nemzedékek fülében ismerősen csengő zenéje. Stanislav Látal pedig azzal a Josef Ladával dolgozta fel a *Švejk* egyes epizódjait, aki Hašek népszerű könyvének is illusztrátora volt, és aki az ötvenes években Jiří Trnkával közösen készített már Švejk-animációkat, de akinek Josef Kluge papírkivágásos technikával készült *Mikeš*-sorozatán is felismerhető jellegzetes stílusa. Beneš és Látal filmjei a Trnka-hagyomány populárisabb formákban való folytathatóságát mutatják.

A hagyományos rajzfilmkészítés egyik cseh úttörőjének számító Eduard Hofman (1914–1987) a *Bratři v triku* stúdiójánál főleg a Hašek melletti másik közkezdelt szerző, Josef Čapek történeteit adaptálta rövidfilmjeiben, amelyek a gyermekfilm csehszlovákiai megalapozásának tekinthetők, és a

pedagógiai szándék már az *Andělský kabát* (*Angyali kabát*) című 1948-as rajzfilmjében is tetten érhető.

Az egyik legnépszerűbb cseh *Večerníček* (*Esti Mese*) a Zdeněk Miler (1921–) rendezte *O krtekovi* (*A kisvakond*) című rajzfilmsorozat, melyet 1957-es születésétől kezdve három évtizeden keresztül, 1988-ig gyártottak, a '90-es évektől pedig német koprodukcióban ismét vadonatúj részeket állítanak elő. Első darabja, a *Jak Krtek ke kalhotkám přišel* (*A kisvakond nadrágja*) a velencei filmfesztiválon mindjárt el is hozta a legjobb animációs filmnek járó pálmát, amelyet gyermeki szemléletének köszönhetett. A tizennégy perces alkotásban a Kisvakond egy bő nadrágot kap hatalmas zsebekkel, nem tudja viselni, és a mező állatai segítenek neki méretre szabni (a béka a vízben megpuhítja, a gólya az anyagot tilolja, a sün gerebenezi, a pók megszövi, a rák méretre vágja, míg a madárka megvarrja neki). A Krteček-történetek folytatják a cseh animáció némafilmes hagyományát, hiszen a Kisvakond önfeledt kacagásán túl legfeljebb annyiban szólal meg, hogy *ahoj*, mindazonáltal a segítőkészséget és a barátság fontosságát hangsúlyozó banális, ártatlan és kedves meséivel vigaszt nyújtottak mind a sztálinizmus, mind pedig a husáki „normalizáció” közepette a mindennapi életben kölcsönös gyanakvást tapasztaló felnőtt nézők számára is. A *Krtek a buldozer* (*A kisvakond és a buldózer*) című 1975-ös epizód pedig egyszerre reflektál az urbanizációs fejlődésnek az erdők és mezők romlatlan világától való elidegenítő hatására, illetve a *chalupa* (vidéki nyaraló) kultúrára. Utóbbi a *čecháckovství* (*csehákság*) ellentmondásos jelenségére utal, amely szerint a csehek struccpolitikát folytatva – megalkuvó vagy/és saját, zárt életszférát teremtő módon – a „normalizációnak” ellen nem szegülve hétvége kis vidéki kunyhóik menedékében húzták meg magukat a világ gondjai elől.¹⁰ Hasonlóképpen önmagán túlmutató funkciót töltött be a Václav Čtvrtek írásaiból Radek Pilář tervezésében és Ladislav Čapek rendezésében 1967-től készült *O loupežníku Rumcajsovi* (*Rumcájsz*) című rajzfilmsorozat, amely a jičíni erdőben élő, a királyi hatalmat minduntalan kijátszó furfangos zsványok alakját a husáki rezsimmel való szembenállás kódolt allegóriájaként értelmezte át.

Szintén Radek Pilář tervezte az 1965-től rendszeressé váló cseh *Večerníček* logóját is, amelynek műsorán *A kisvakond*hoz és a *Rumcájsz*hoz hasonló népszerűsége tette szert 1979-től a *Bob a Bobek, králíci z klobouku* (*Bob és Bobek*) című rajzfilmsorozat, amelynek tervezése ahhoz a Vladimír Jiránekhez (1938–) köthető, aki az *A je to!* című szériában is szerepet vállalt.

¹⁰ Vö. Berkes Tamás: *A cseh eszmetörténet antinómiái*. Balassi, Budapest, 2003. 21. és Barbara Day: *Bársonyos filozófusok*. Ford. Kepes János, Typotex, 2004. 20–21.

A *Večerníček*-típusú gyermekfilmekkel szemben a felnőtt mesékből kiemelkedik a csak Jiří Trnkához mérhető Karel Zeman (1910–1989), a „cseh Méliès” teljesítménye, akit nyugodt szívvel nevezhetnénk Jules Verne 20. századi reinkarnációjának, de ráaggatták már „a fantasztikum és a Monty Python kevercse” címkét is. Zeman fél-animációs filmjei ugyanis a civilizációs kihívások, a technikai találmányok és a fantázia keresztmetszetében állnak, csak rá jellemző formanyelvével újjáteremti a 19. századi könyvillusztrációk világát, amelyet Georges Méliès trükkjeivel kombinál. Vernéhez való vonzódását az is magyarázza, hogy Franciaországban tanult, majd reklámfilmeket készített a Bat’a és a Tátra cégeknek. Már az 1953-as *Poklad ptáčího ostrova (A madársziget kincse)* című önállóan készített filmjében kísérletezett a különböző technikák kombinációjával, a perzsa mesét a báb és a rajz módszereinek ötvözetével filmesítette meg. A *Cesta do pravěku (Utazás a távoli múltba; 1955)* című időutazásos *fantasy* filmjében jelentkezett először a rá olyannyira jellemző technikai eljárással, nevezetesen az élőszereplőknek rajzolt háttér elé helyezésével, amellyel az animáció újfajta lehetőségeit tárta fel a képzelet jegyében. Éppen ezt, az imaginárius világot ünnepli a *Baron Prášil (Münchhausen báró kalandjai)* című 1961-es opusában, melyben a nagyzó, minduntalan lódító főhőst a képzelet kifogyhatatlan mesélőjeként pozitív hősként tünteti föl, aki földi kalandjai után fantasztikus módon még holdutazásra is képes.

A zemani esztétika a *Vynález zkázy (Örögi találmány)* című 1958-ban forgatott művében jelenik meg teljes fegyverzetében, amely roppant eredetiséggel idéz fel egy Verne inspirálta varázslatos világot. Ezt a művét tartják életműve egyik legértékesebb darabjának. A sci-fi és a fantasztikus kaland világát hatásosan párosítja a technikai találmányok valós korával, formailag pedig a viktoriánus kort megelevenítő, rajzolt díszlet előtt játszó élő szereplőket gumibábokból készült tengeri szörnyekkel vegyíti. Karel Zeman filmjeinek általános ismérve a Méliès-től és a korai filmtől örökölt színpadias beállítottság és a kamerának ezzel összefüggő mozdulatlansága, illetve a szintén Méliès virazsírozási eljárásaira hajazó egynemű színészség. Mindezzel Zeman médiumtudatos módon teremti újjá a korai film archaikus formanyelvét, és ezt kiegészítik kedvelt nagytotáljai, amelyben a szereplők csak egy távoli pontként tűnnek fel.

Karel Zeman a játékfilm és az animáció hibrid alkotásai mellett sikert könyvelhetett el a klasszikus rajzfilm-animáció alkalmazásával és a közismert mesék horrorisztikus adaptációjával is. A *Krabat, čarodějův učeň (Krabat, a boszorkányinas; 1975)* című rémmeséje 1977-ben a teheráni filmfesztiválon aranyzobrocskát nyert, míg egyik utolsó műve, az *O Honzíkovi a Mařence (Honzik és Mařenka; 1980)* a Grimm testvérek elbeszélése alapján született.

Sok tekintetben kapcsolódik Zemanhoz Josef Kábrt (1920–), aki- nek legismertebb műve, a cseh–francia koprodukcióban született *Planète Sauvage* (*Vad bolygó*; 1973) elődjéhez hasonlóan a hibrid látásmódhoz von- zódik, illetve a fantasztikum világát részesíti előnyben. A sci-fi történet cselekménye, mely egy idegen bolygón élő nép leigázását tárja fel, a Cseh- szlovákia elleni szovjet invázió politikai parabolája.

Trnka és Zeman mellett a cseh animáció legmagasabbra taksált szer- zője kétségtelenül Jan Švankmajer (1934–), akinek művei „egyfajta bru- tális, morbid humort árasztanak, az iszonyat és az elidegenedés érzését keltve, meséinek metafizikus dimenziót kölcsönözve”.¹¹ Miloš Forman szerint „Disney + Buñuel = Švankmajer”, amellyel arra utal, hogy az ani- máció Jíří Trnka-féle lírai felfogásával szemben Švankmajer a mese sötét, groteszk oldalát testesíti meg, amelyet a cseh szürrealista csoporthoz való tartozás is jelez. Švankmajer a hatvanas évektől kezdve rendez filmeket, korábban az Alfréd Radok alapította *Laterna magika* színházban műkö- dött. Švankmajer filmes alkotásai is a színház, a festészet, a szobrászat és a filmes médium határain mozognak. A szerző ugyanis nemcsak filmrende- ző, hanem egyúttal szobrász, festőművész, könyvillusztrátor és animációs tervező is. Közreműködött például a Jan Werich elképzelése alapján ké- szült *Tři veterány* (*A három obsitos*; 1984) című Oldřich Lipský-film bizarr animációjában is. Ún. taktilis kísérletei pedig a médiumok és a különböző észlelési formák közötti határterületeket kutatják. Ilyenformán, akárcsak Derek Jarman, Peter Greenaway vagy Pier Paolo Pasolini, több művészeti ágban is letette névjegyét, filmjei is emlékeztetnek az angol filmbarokkra. Felesége, a keramikus, szürrealista festő, költő és könyvillusztrátor Eva Švankmajerová (1940–2005) több filmjében alkotótársa volt, míg fiuk, Václav Švankmajer szintén animációs rendező.

Jan Švankmajer szervesen folytatja a Trnka-féle bábfilmes hagyományt, amelyet elődjéhez hasonlóan némafilmес módon közelít meg, és a zene éppúgy egyenrangú része műveinek, mint a vizuális megjelenítés. Trnka szinte állandó zenei munkatársa Václav Trojan volt, míg Švankmajer szá- mára ezt Zdeněk Liška képviselte. Trnka és Zeman költői megközelí- tésmódjával szemben az ő látványvilága horrorisztikus, nyugtalanító és diszperz, gyakran tematizálja az abnormalitást, az elfojtott szexualitást, a szadizmust és a freudi *unheimlich* világát. Zemanhoz hasonlóan különbö- ző pixillációs technikákat használ, a *stop motiont* (főleg a bábót, illetve az agyagot) a *live actionnel* vegyíti. Zeman kedvelt megoldásával, a nagytotál-

¹¹ Bíró Yvette: *Tájkép csata után. „A másik Európa filmjei”*. In uő: *A rendetlenség rendje. Film/Kép/Esemény. Válogatott tanulmányok*. Filum, Budapest, 1997. 47.

lal szemben az extrém közelképeket, a gyorsmontázst és a kollázstechnika diverzionális eljárását részesíti előnyben.

Švankmajer – Peter Hames szavaival szólva a „szürrealizmus alkímistája”¹² – gyakorta fordul legendák felé, és dolgozza át azokat szürrealista történetekké. A *Možnosti dialogu (A párbeszéd lehetőségei; 1982)*, illetve a *Flora (1989)* című filmjeivel félreérthetetlenül kapcsolódik az alkímiához vonzó II. Rudolf prágai udvarához és a manierista festő, Giuseppe Arcimboldo gyümölcsökből és zöldségekből alkotott híres *Tavas (1563)* című festményéhez. Az étel és az evés aktusa egyébként Švankmajer valamennyi művében hangsúlyos tényező. Másfelől a „mágikus Prága” gótikus és szürrealista tradícióját idézi meg. Jól mutatja utóbbit a prágai környezetbe helyezett *Lekce Faust (Faust, 1994)* című dolgozata, amely szemléletében Robert Wiene *Dr. Caligari* és Paul Wegener *A prágai diák* című expresszionista remekműveihez kapcsolódik. Az *Otesánek (Ottóka; 2000)* című filmje Karel Jaromír Erben 19. századi mesegyűjteménye nyomán klasszikus cseh mesét dolgoz fel egy gyermektelen házaspárról, akik fából egy fiút faragnak maguknak, aki aztán csillapíthatatlan éhségében mindent felfalva torz szörnyeteggé, kannibállá változik. A film címe gyakorlatilag lefordíthatatlan szójáték, ugyanis a kis Otík nevében rejő *otesávat* szó a 'faragni' ige cseh megfelelője, míg az *-ánek* végződéssel a gyermekeket szokás jellemezni, és a cím így az olyan gyermeket karakterizálja, aki mindent felfal. A cseh nemzeti, népi legendákból való meritkezés, az irodalmi, képzőművészeti, bábművészeti és filmes tradícióra való folyamatos reflektálás jelzi, hogy Švankmajer olyan családfából faragta *Otesánek*et, amely organikusan sarjadt ki az egész cseh kultúrából.

Švankmajer rendkívül gazdag értelmezési hagyományából Jan Uhde *Jan Švankmajer: Egy rendkívüli animátor Prágából* című, általános áttekintést nyújtó írásában a pályát a szürrealista poétika kontextusában tárgyalja.¹³ Brigid Cherry *Sötét látomások és a gótikus érzékenység* című dolgozatában Švankmajer egyetlen filmjét, a *Něco z Alenkyt (Alice; 1987)* emeli ki, mely elindította a filmkészítőt a nemzetközi hírnév felé, és ennek a műnek az alapján a horrorfilmes örökség és a gótikus stílus jelenlétét igyekszik igazolni.¹⁴ David Sorfa pedig a cseh rendező legutóbbi filmjére, a *Šileníre*

¹² Vö. Peter Hames (Ed.): *Dark Alchemy: The Cinema of Jan Švankmajer*. Praeger Paperback, 1995

¹³ Jan Uhde: *Jan Švankmajer: The Prodigious Animator from Prague*. Kinema, 1994, Spring, <http://www.kinema.uwaterloo.ca/jusva941.htm>.

¹⁴ Brigid Cherry: *Dark Wonders and the Gothic Sensibility: Jan Švankmajer's Něco z Alenky (Alice; 1987)*. Kinoeye, Vol 2, Issue 1, 7. Jan. 2002, <http://www.kinoeye.org/02/01/cherry01.php>.

(*Őrületség*, 2005) koncentrálván Roland Barthes *Sade – Fourier – Loyola* című könyvének összefüggésében a szexualitás, a szadizmus és a libertinizmus filozófiai problémáit fogja vallatóra.¹⁵

Švankmajer szürrealista örökségéhez kapcsolódik a cseh animáció fiatalabb generációjához tartozó Jiří Barta (1948–), aki a *Balada o zeleném dřevu* (*Ballada a zöld fáról*; 1983) című tizenegy percesében a hagyományokhoz híven a fatechnikához fordul. A film a tavasz pogány rítusok szerinti ünneplése a fahasábok bábszerű animálásának és a valós környezetnek a kombinációjával, miközben az élettelen anyagok antropomorfiákkal megközelítése élő emberi karaktert kölcsönöz a természetnek.

Barta legsikeresebb műve a Švankmajer horrorisztikus felfogását követő és tulajdonképpen túlszárnyaló *Krysař* (*A patkányölő*; 1985) című rendkívüli precizitással és fölényes mesterségbeli erudícióval kidolgozott ötvenöt perces alkotása, amely egészen elképesztően egyedi vizuális stílust tudhat magáénak. A történet, melyet a cseheknél Viktor Dyk dolgozott fel regényében, a hamelni patkányfogóról szóló, német földről származó legenda adaptációja. A patkányinváziótól szenvedő Hameln város lakói felfogadnak egy patkányirtót, aki bűvös furulyájával a folyóba csalja az állatokat, és mivel a kapzsi városiak nem fizetik ki az érte járó díjat, a patkányfogó bosszúból hangszerével maga után csalja a hamelni gyerekeket. Barta középkori látomásában a legendát a romlott modern társadalom lidércnyomásos és apokaliptikus metaforájává dolgozza át. Švankmajerhez hasonlóan többféle technikát ötvöz, fabábokat olajfestményekkel, domborművekkel és valódi gyümölcsökkel, míg az élő szereplőket a valódi patkányok képviselik. Lenyűgöző vizuális stílusa a német expresszionista film nyelvén adózik (Wegener is feldolgozta a hamelni patkányfogó legendáját 1917-ben). A *Dr. Caligari*-ből is ismert sejtelmes képek, ferde térszerkezet, misztikus, katedráliszerű belső terek alkalmazását a szinte kubista bábfigurákkal és a patkányok véres, naturalisztikus képével kombinálja, melyet párhuzamos montázsokkal, extrém kameraszögekkel és kameramozgással, illetve torzított felvételekkel tesz horrorisztikussá. A patkányokat a városlakók allegóriájaként alkalmazza, az emberek érthetetlen dialógusai a dehumanizált társadalmat hivatottak jelölni, és a baljós atmoszférába tökéletesen belesimul Michael Kocáb hátborzongató zenéje.¹⁶

¹⁵ David Sorfa: *The Object of Film in Jan Švankmajer*. KinoKultura [cseh film – különszám], Special Issue 4, Nov. 2006, <http://www.kinokultura.com/specials/4/sorfa.shtml>.

¹⁶ Vö. Ivana Košuličová: *The morality of horror: Jiří Barta: Krysař (The Pied Piper, 1985)*. Kinoeye, Vol 2, Issue 1, 7. Jan. 2002, http://www.kinoeye.org/02/01/kosulicova01_no2.php.

A *Krysař* világviszonylatban is roppant kivételes animációnak számít, és Barta ezt a fajta szemléletmódot – a technikák kombinációját, a horrorisztikus formanyelvet, a történet parabolává növesztését, a borzalom és a humor ötvözetét – örökíti tovább a *Poslední lup* (*Az utolsó rablás*; 1987) című filmjében, mely egy kriptát feltörő kincsrabló története, aki mohó pénzsóvárságában a sírkamra vámpírjaival kockajátékba fog, akik aztán végül kiszívják a véréit. Jiří Barta a horrorfilm, a legendák és a „mágikus Prága” tradícióján haladva jelenleg a *Golem* megfilmesítésén fáradozik, amelyet azonban Frič *A császár pékje, a pék császára* című filmjének meseszerű Gólem-sztorijával szemben a civilizációs apóriák filozófiai kérdésévé növeszt.

Barta *Golem* című tervének megfilmesítési nehézségei (német, japán és francia produkciós cégekkel is szerződésben állt, ám azok a mű világát túl sötétnek találva visszaléptek a finanszírozástól) jelzik, hogy a rendszerváltást követően a cseh animáció legnagyobb nehézsége a pénzügyi támogatás kérdése. A nagy stúdiók privatizálásával, illetve az állami támogatás szűkülésével a rendezők filmjeik kivitelezésénél folyamatosan a kereskedelmi és a művészeti célok közötti kényes egyensúlyon lavíroznak. Ennek ellenére a „bársonyos forradalom” után a kapott örökséget megújítva a cseh animáció új nemzedéket termelt ki, akik közül számos rendező nemzetközi sikerrel büszkélkedhet.

Közéjük tartozik Michaela Pavlátová (1961–), aki a patriarchális társadalom kritikájával a Věra Chytilová elindította feminista tradícióba íródik bele. *Az Etuda z alba* (*Etűd az albumból*; 1987) című rövidfilmje a házasságon belüli, a férfi és felesége közötti hatalmi párharc ironikus jelenete, melyben végül is a nő győz, mert tudja, hogy a férfi szívéhez a gyomrán keresztül vezet az út. A film szimbolikus konfliktusa az „A” és a „B” hangok körüli versengésből származik, és ebben Břetislav Pojar *E* című filmjének hatását tükrözi. Feminista megközelítést alkalmaz a maskulin és feminin sztereotípiákat filozófiai szinten vizsgáló *Repete* (*Ismétlés*; 1994) című műve is, míg az Oscar-jelölt *Řeči, řeči, řeči* (*Szavak, szavak, szavak*; 1991) egy kávéházi csevegés ürügyén a szimbólumokkal és képekkel való kommunikációt állítja homlokterébe. Pavlátovához hasonlóan Miroslava Humplíková is a női és férfi szerephez fűződő kliséket fürkészi *Versus* című 1992-es rajzfilmjében, melyben a női szerepeket a férfiak képviselik, a nők pedig a férfiakat helyettesítik (a rögbijátékos nő, a rock sztár pedig sissy férfi). A klasszikus rajzfilmes technika számítógépes animációval való megújításában többek között Jakub Horák jeleskedett, akinek *Pakárna* (2006) című sorozata a *South Park* cseh kiadásának tekinthető.

A bábfilmlet igyekszik életben tartani a kezdetben videoművészetet művelő Aurel Klimt (1972–), aki Pojar irányítása alatt sajátította el a bábtechnikát, dolgozott mind Pospíšilovával, mind Bartával, mind pe-

dig Švankmajerrel. Egyik rendezője volt a Jan Werich meséinek figuráit groteszk módon megközelítő *Fimfárumban* mindkét részének 2002-ben és 2006-ban, amely négy különböző generációhoz tartozó bábanimátor közös együttműködése. A *Fimfárumban* is szerepet vállalt a több területen egyszerre munkálkodó Martin Velíšek (1963–), aki dokumentum- és bábfilmes tevékenységén túl fotóművész, szobrász is, az *Už Jsme Doma (Már otthon vagyunk)* című punkbanda tagja, elsősorban azonban groteszk és abszurd stílust kedvelő könyvillusztrátorként ismert, fedőlapterveivel főleg a rendszerváltás utáni legrangosabb cseh író, Miloš Urban könyvkiadójának, az *Argónak* dolgozik.

Az új eljárások, a digitális filmkészítési módszerek iránti fogékonyság elsősorban a legfiatalabb generáció tagjaira érvényes. Jan Pinkava (1963–) a Pixar stúdiónál készítette a számítógépes technológia alkalmazásában nemzetközi mércével mérve is úttörőnek számító *Geri's Game (Geri játszomája; 1997)* című Oscar-díjas filmet, amely a *Toy Story* című Lasseter-filmet követő első digitális film az amerikai cég történetében. 2007 nyarára készült el a Pinkava ötlete nyomán forgatott *Ratatouille (Lecsó)* című komputer-animáció, amelynek rendezését Pinkava Pixartól való távozása után Brad Bird vállalta át. Az alkotás egy Rémy nevű patkány humoros sztorija, aki mindenáron szakács akar lenni Párizsban. Ugyan mind Švankmajer, mind pedig Barta előszeretettel alkalmaz – élő szereplős – patkányokat filmjeiben, a *Ratatouille* azonban nem az ő horrorisztikus felfogásuk nyomdokain halad, hanem azt fogyasztathatóbb, kereskedelmileg megfontoltabb módon tárja a néző elé.

A horrorfilmes tradícióhoz kapcsolódik viszont Jan Tománek (1978–), akinek 2008-ban befejezett *Kozí příběh – pověsti staré Prahy (Kecsketörténet – Régi prágai mondák)* című számítógépes animációja a középkori, „mágikus Prága” kép fausti történetét *Shrek* típusú humorral ötvözi (amerikai társához hasonlóan itt is neves színészek kölcsönzik a szereplők hangjait). Hasonlóképpen horrorisztikus látásmódot tükröz Jan Balej (1958–), a *Fimfárumban* egyik rendezőjének a *Jedné noci v jednom městě (Egy éjszaka egy városban)* című 2007-es filmje, amely a bábtechnikát a számítógépes animációval, vagyis a cseh hagyományokat az új módszerekkel próbálja ötvözni. Szintén a stop motion és a digitális technológia vegyítése jellemzi Jan Bubeníček (1976–) műveit, aki fiatal kora ellenére már jelentős nemzetközi sikereket aratott. Legigényesebbnek tartott munkája a *Pirát (A kalóz; 2002)*, amelynek premierje a győri Mediawave fesztiválon volt 2003-ban.

Pinkava, Tománek, Balej és Bubeníček filmjei egyszerre merítenek a hazai hagyatékából és a nemzetközi trendekből, és újfajta formanyelvükkel a cseh animáció történetében is új fejezetet nyitnak.