Gerencsér Péter

A propagandától a metanyelvi önreflexióig

Absztrakt

Ez a tanulmány az 1930-as évektől az 1960-as évekig terjedő időszakon belül a cseh animáció és a politikai téma kapcsolatára fókuszál, alapvetően Hermína Týrlová *Ferda mravenec* (1943), *Vzpoura hraček* (1946), a formálisan Horst von Möllendorff rendezte *Svatba v korálovém moři* (1945), illetve Jiří Trnka *Pérák a SS* (1946) és *Ruka* (1965) című filmjein keresztül. A filmeket egyfelől a bábfilm és a hibrid technika (live-action és stop-motion), másfelől pedig a Disney-stílus, a náci propagandafilm és a wartoon kontextusaiban értelmezi. Azt vizsgálja, hogyan jutott el a cseh animáció a reklámfilmtől a propagandafilmen és a politikai szatírán át Trnka *Ruka* című mesterművéig, amely a politikai allegóriát az önreflexív filmmel ötvözte.

Szerző

Gerencsér Péter a Szegedi Tudományegyetemen végzett magyar - irodalomelmélet - történelem szakokon. Jelenleg ugyanitt PhD-hallgató (Irodalomelmélet Doktori Program). Érdeklődési területe: újmédia, internetes művészet, cseh film. Fordítás és szerkesztés: Új, média, művészet. Szeged, Universitas Szeged Kiadó, 2008. Önálló kötet: Hany Istók alakváltozásai. Kapuvár - Budapest, RHTE - FISZ, 2011.

Gerencsér Péter

A propagandától a metanyelvi önreflexióig

A cseh animációs film politikai hagyományáról

Az amerikai cartoon, a japán anime, valamint a magasabb tőzsdei árfolyamon jegyzett európai szerzők és iskolák mellett a filmes stúdiumok világtérképén a cseh animációs film jószerivel terra incognitának számít. A nemzetközi recepció a cseh animáció gazdag korpuszából leginkább csak néhány filmkészítőnek, nevezetesen Jan Švankmajernek és Jiří Trnkának szentel figyelmet, de még az utóbbi rendező esetében is alapvetően egyetlen film, a *Ruka* (*A kéz*) áll az érdeklődés homlokterében. Trnka említett művét kronológiai zárókőnek tekintve ez a tanulmány a cseh animációs film alakulástörténetét speciális szempontból, a film és a politikai propaganda kapcsolata alapján igyekszik vizsgálni. Az aranykor emblematikus filmjének tartott *Ruka* ebben a periodizációban azért jelent végpontot, mert a cseh bábfilmet a „futottak még" kategóriájából a nemzetközi élmezőnybe emelő Trnkának ez az utolsó filmje, ugyanakkor a klasszikus korszak szimbolikus lezárása is egyúttal. A dolgozat a Jiří Trnka művéhez vezető utat kísérli meg felfejteni, miközben Hermína Týrlová, Horst von Möllendorff és Trnka korábbi filmjeinek kontextusába ágyazza be. A tanulmány ilyenformán filmtörténeti és formanyelvi összefüggések keretében néhány filmes csomóponton keresztül fókuszál a cseh animációs film politikai vonulatára. A tematikai kapcsolódási pontokon túl arra keres választ, hogyan öröklődnek a cseh animációban a bábfilmes hagyományok, a kombinációs technikák – a live-action és a stop-motion hibrid használatmódjai -, melynek tradícióival később Švankmajer filmjei lépnek dialogikus viszonyba.

A szöveg a cseh animációs film és a politikai propaganda kapcsolatának vizsgálatát Hermína Týrlová *Ferda mravenec* című, a protektorátus időszakában készült munkájával kezdi, melyet egyrészt a korai cseh animációs kísérletek, másrészt a zlíni FAB filmstúdió, harmadrészt pedig a kiterjedt cseh bábszínházi örökség kontextusába igyekszik beilleszteni. Ezt követően a *Svatba v korálovém moři* című náci propagandisztikus rajzfilmet állítja érdeklődése tengelyébe, amit a német Horst von Möllendorff irányítása alatt egy kollektíva készített Prágában: az alkotást részint a Disney-filmek hagyománya felől értelmezi, részint pedig a náci Németország propagandafilmjeire vonatkozó interpretációk alapján igyekszik megragadni.

Közvetlenül a második világháborút követő időszakból két animációs filmre helyezem a hangsúlyt. Az egyik Hermína Týrlová filmje, a *Vzpoura hraček*, amely a *Ferda mravenec*cel szemben explicit módon tematizálja a háborús náci politikát, s politikai ideológiáján túl a különböző animációs technikák tekintetében is a Möllendorff-féle náci *wartoon* ellenpropagandájának

tekinthető. Amíg a *Svatba v korálovém moři* kimondottan „fajtiszta", rajzfilmes technikát alkalmaz, addig Týrlová filmje az élőszereplős játék és a bábfilm kombinációja tekintetében a *Ruka* felé mutat előre. A másik film Trnka *Pérák a SS* című alkotása, amely szintén hibrid módon készült, de a szerzői œuvre-től eltérően nem bábfilmes technikát alkalmaz. Ezeknek a filmeknek az értelmezése propagandaelméleti szempontból azt kutatja, hogy a hiberbolák, a karikaturisztikus ábrázolásmód folytán hogyan működik a filmekben a politikai (ellen)propaganda.

Végezetül a dolgozat Trnka remekművére, a *Rukár*a összpontosít, amely kombinációs technikájával és tematikai rokonságával utal vissza a korábban említett filmekre. A dolgozat azonban a domináns olvasatokkal szemben amellett próbál érvelni, hogy a film nemcsak politikai allegóriaként interpretálható, hanem lehetővé teszi a metafilmként való értelmezést is.

Zlín: Tomáš Bat'a kunyhója

A cseh animációs film történetében Hermína Týrlová 1943-ban készült *Ferda mravenec* (*Ferda, a hangya*) című rövidfilmje tekinthető az első önálló, nem kereskedelmi célokat szolgáló figuratív animációs filmnek. A második világháború alatt készült munka ugyan nem propagandafilm, de filmes technikáival látens módon a politikai propaganda kontextusát hívja elő. Értelmezéséhez előbb szükségesnek tűnik a film tágabb keretfeltételeinek felrajzolása, mely egyfelől a Karel Dodal köré csoportosuló animációs műhely kísérletei, másfelől pedig a Tomáš Bat'a által megálmodott zlíni társadalmi utópia irányából ragadható meg.

Hermína Týrlová annak a Karel Dodalnak volt az első felesége, aki a húszas években az elsők között kísérletezett animációs filmmel Csehszlovákiában: rajzfilmet, bábfilmet, később pedig absztrakt filmet egyaránt készített (Hames 2009: 188). A fáma szerint Týrlová akkor kezdett animációval foglalkozni, amikor férje hazavitte a munkát a prágai Elekta-Journal nevű vállalkozásától, ő pedig besegített neki. Ezek a filmek azonban nem kizárólag esztétikai céllal készített animációk, hanem megrendelésekre készült reklámfilmek voltak, ami ilyenformán ötvözi a promóciós célokat a propagandafilmmel, amennyiben mindkettő valamilyen „áru" piaci értékesítésére törekszik. Az Elekta-Journal megszűnését követően, a reklámpiacot is befolyásoló világgazdasági válság végén, 1933-ban alapított I.R.E.-Film stúdióban készült művek hozták meg az első sikereket a cseh animációnak, és Týrlová azután is ebben a műhelyben dolgozott, miután válásukat követően Karel Dodal 1935-ben Irena Rosnerovával (innentől: Irena Dodalová) kötött házasságot. A hármójuk által (Karel Dodal, Irena Dodalová, Hermína Týrlová) 1936-ban készített *Hra bublinek* (*Buborékok játéka*) című dolgozat a színnel, a zenével és a mozgással kísérletező korabeli európai avantgárd animációs film hagyományába íródik be (ezekről a trendekről tágabb összefüggésben vö. Castello-Branco 2012). A kereskedelmi és az esztétikai célok közötti feszültséget mi sem jellemzi beszédesebben, mint hogy a filmnek két változata készült, egy teljesen nonfiguratív és egy hosszabb, a Saponia cég szappantermékét hirdető félabsztrakt verzió. A színes geometrikus formák – nevezetesen körök – Bedřich Kerten zenéjére történő mozgása egyértelműen Oskar Fischinger absztrakt avantgárd filmjeinek (kimondottan az 1933-as *Kreise*

című animációnak) a hatását mutatják. Mindkét film a magyar Gáspár Béla által kifejlesztett és elsősorban animációs filmekben alkalmazott *Gasparcolor* színesfilm-rendszert használta, melyet az I.R.E.-Film alkotói Orosz Márton kutatásai szerint Grósz Dezső révén ismertek meg (Orosz 2010). Karel Dodalék absztrakt szimfóniájának reklámmentes változata a Velencei Filmfesztiválon szerzett elismerést a felnövekvő cseh animációnak. A Beethoven IX. szimfóniájának (*Örömóda*) zenei motívumaira készített 1938-as *Myšlenka hledající světlo* (*A gondolat fényt keres*) című tízperces filmpoéma táncoló fénynyalábjaival és fény-árnyék játékaival hasonlóképpen a zene és a mozgás viszonyait kutatja, és a másik német absztrakt filmes, Walter Ruttmann *Lichtspiel* című munkájával, illetve az *Opus*-sorozat experimentális filmjeivel mutat félreérthetetlen rokonságot. A *Myšlenka* már München árnyékában készült, ez a film jelentette az I.R.E-Film hattyúdalát is, és miután Karel Dodal abban az évben a náci Németország fenyegetése miatt az Egyesült Államokba emigrált, a filmstúdió megszűnt. Mindazonáltal Hermína Týrlová Karel Dodal mellett szerzett tapasztalatait zlíni animációs filmjeinél hasznosíthatta.

A Dodal-féle animációs csoportosuláson kívül a *Ferda mravenec*hez a morvaországi Zlínben épült filmstúdió teremtette meg a másik feltételt. A filmstúdió komplex struktúrába illeszkedett, amely nem érthető meg ennek a rendszernek szélesebb összefüggései nélkül. Petr Szczepanik amellett érvel, hogy a zlíni filmgyártás egy nagyobb egység részeként nem választható el a Tomáš Bat'a által létrehozott iparváros utópisztikus modelljétől (Szczepanik 2009: *349-376*). Tomáš Bat'a 1894-ben alapított cipőgyárat Zlínben, és munkásokat toborozva a környékről a totális város modern, funkcionalista mintaképét igyekezett megvalósítani, amelyben a gyár, a város és a média egymást kölcsönösen feltételezi. Szczepanik szerint ez az utópia, amely a transzparencia érdekében az új városi közösség szabadidejét is igyekezett megszervezni, a látás, a tudás és a hatalom három pillérére támaszkodva a Foucault-féle panoptikusság és felügyelet agresszív eljárásaival szemben inkább a deleuze-i értelemben vett „ellenőrzés társadalmának" szofisztikáltabb fegyelmezési módjaival köthető össze. (Szczepanik 2009: 361; Deleuze vonatkozó írása magyarul: Deleuze 1997). A forradalmi munkaszervezési és piacépítési módszereket bevezető vizionárius, Tomáš Bat'a 1932-ben egy repülőgép-szerencsétlenségben bekövetkezett halála után – ironikus, hogy gépe saját zlíni épületének ütközött a sűrű ködben – fivére, Jan Antonín Bat'a vette át a cég irányítását. A testvér kibővítette a vállalat tevékenységi körét, és a piacszerzéshez a tömegkommunikációs eszközök egymást erősítő összetett infrastrukturális hálózatát igyekezett létrehozni. Ennek keretében amellett, hogy 1932-ben Európa egyik legnagyobb moziját építették fel 2500 férőhellyel, 1936-ban új filmstúdiót is alapítottak Filmové Ateliéry Bat'a (FAB) néven Zlínben (pontosabban Kudlovban, amely 1938 óta Zlín része). A Bat'a cég reklámstúdiójaként a FAB-nak promóciós és oktatófilmek, illetve gyakorta propagandisztikus hangvételű filmhíradók gyártása volt a feladata. Az ipari termelés logikájához szorosan kapcsolódó komplex médiarendszerből (mozi, filmstúdió, filmhíradó, reklám, rádió, privát telefonhálózat stb.) Szczepanik azt a következtetést vonja le, hogy a „médiumok nemcsak mint promóciós tartalmat közvetítő csatornák hirdették a céget, hanem önmaguk váltak hirdetéssé" (Szczepanik 2009: 354).

A Bat'a cég zlíni filmstúdióját fiatal és később nagy karriert befutó művészek sora használta

trambulinként, akik a harmincas években reklám- és dokumentumfilmjeik során itt kísérleti technikákat is alkalmaztak. Vagyis a Bat'a cég az ellenőrzésre irányuló gyakorlatok dacára támogatta az experimentális filmes megoldásokat is. Zlínben kezdte rendezői pályafutását az építészetet tanuló Elmar Klos, aki utóbb az első Oscar-díjat nyerte el Csehszlovákiának az *Obchod na korze* (*Üzlet a korzón*, 1963) című, Ján Kadárral közösen jegyzett filmjükkel. Klost követően érkezett Zlínbe a cseh avantgárd film vezető figurája, Alexandr Hackenschmied, aki az 1930-ban készült *Bezúčelná proházka* (*Céltalan séta*) című rövidfilmjével a 20-as évek második felében divatos ún. városszimfóniák hagyományához kapcsolódik, amely a narratív folyamatosság felbomlasztásával és a férfi főszereplő duplikálásával a néző hétköznapi percepcióját bizonytalanítja el. Klos és Hackenschmied közösen készítette a FAB-nál a *Silnice zpívá* (*Dalol az országút*, 1937) című avantgárd reklámfilmet, amelyben éneklő Bat'a gumiabroncsok gurulnak az úton, és amely a később Zlínben meginduló animációs filmgyártást megelőlegezve tárgyanimációt is alkalmaz. Ez a film az 1937-es párizsi világkiállításon meghozta a Filmové Ateliéry Bat'a stúdiónak az első komolyabb elismeréssel járó díjat. Ugyanakkor a zlíni filmstúdió szabadabbnak tűnő alkotói lehetőségeit kiaknázva érkezett a vállalathoz Hackensmied korábbi producere, Ladislav Kolda is, a neves rendezők közül pedig Otakar Vávra, Martin Frič vagy a későbbi kombinált filmjeivel nemzetközi hírnevet szerző Karel Zeman.

Ebbe az intézményes környezetbe illeszkedik bele Hermína Týrlová, akit Karel Dodal emigrálását és az I.R.E.-Film stúdió felbomlását követően Ladislav Kolda hívott Prágából Zlínbe (vö. Liehm-Liehm 1977: 27). Jóllehet a *Silnice zpívá*ban már a Klos-Hackenschmied páros alkalmazott stop-motion eljárást, ezt azonban hagyományos filmfelvétellel keverték, így 1941-ben valójában Týrlová indította el a tisztán animációs technikával készült filmek gyártását Zlínben. Azt is meg kell jegyezni továbbá, hogy ez az éra ugyan már a náci megszállás időszaka, de a goebbelsi propaganda ekkor elsősorban arra fókuszált, hogy a prágai filmstúdiókat a Harmadik Birodalom számára hasznosítsák, így a FAB még viszonylagos alkotói szabadságot élvezett, mígnem 1942-ben a zlíni filmstúdiót irányítása alá nem vonta a Deutsche Schmalfilmvertriebs GmbH (Descheg) és az autonóm filmes alkotófolyamat megszakadt.

A filmgyártási kereteknek mint feltételeknek e dióhéjnyi áttekintése után a *Ferda mravenec* című animációs kisfilmre rátérve, elsőként azt kell hangsúlyozni, hogy ez a mű nem tekinthető propagandafilmnek, ugyanakkor annak erőterében értelmezhető. Týrlová, aki mint női animációs rendező is úttörőnek számít, 1941-ben kezdett hozzá a *Ferda* megfilmesítésének munkálataihoz, de csak 1943-ban fejezte be a tízpercnyi hosszúságú fekete-fehér filmet, az első nem kereskedelmi célú cseh figuratív animációt, melynek társrendezője Vladimír Zástěra volt.



Ferda mravenec

(Ferda, a hangya. Hermína Týrlová, 1943)

A történet Ondřej Sekora gyermekkönyvének mozgóképes adaptációja, a hangya kalandjairól szóló meséket a szerző a harmincas évektől publikálta, majd a háborús idők cezúrája után folytatta. Týrlová bábanimációs technikát alkalmazott, s ezzel végső soron elindította azt a tendenciát, amelynek során a bábfilm úgyszólván cseh hitbizománnyá vált. Ugyanakkor a bábtechnikához nem előzmények nélkül fordult, tekintettel arra, hogy – és a dodali trükkstúdióban elsajátított animálási képzettség, illetve a zlíni reklámstúdió nyújtotta lehetőségek mellett ez a harmadik forrás, amelyből Týrlová táplálkozott – a cseh területeken a bábszínház komoly tradícióra tekint vissza, melyet a 19. század első felében Matěj Kopecký tett a népi szórakoztatás színvonalas eszközévé (Dubská 2006: 19; Bogatyrev 1999: 100). A másik jellegzetesség, melynek Týrlová a Ferdával megvetette az alapjait az, hogy a cseh bábfilmben rendszerint nem szerepelnek emberi dialógusok, és ezzel a vonással a cseh animáció Trnkán át Švankmajerig és Jiří Bartáig az animációs film általános tendenciájához illeszkedik. A filmben a szorgalmas hangyatársadalom vidám életképeit (vagyis: dolgos hétköznapjait) – melyek a zlíni városi utópia allegóriájaként is értelmezhetőek – zenével szinkronizált vizuális poénok sokasága szegélyezi, amely két entitás tulajdonságainak a képi metaforikát követő párosításából adódik: a virág bibéje harangként funkcionál, a borsószem zipzárral van keresztezve, a tücsök hátsó lába fűrészként hasznosítható, a film végén pedig a preparált mákgubó mókuskerékre emlékeztet. A mese hagyományos koreográfiájának megfelelően ezt az egyensúlyi állapotot zavarja meg a groteszk módon ábrázolt gonosz pók figurája, amikor a hangyalányt fogságba ejti hálójával. Jóllehet a *Ferda* mindvégig hű marad a mesei kontextushoz, emellett olyan félreérthetetlen allúziókat tesz, amelyek politikai összefüggéseket implikálnak. Ennek legeklatánsabb példája a fogságba ejtett lány megmentésére igyekvő csiga karaktere, amelynek csigaháza páncélozott járműre emlékeztet, haslába pedig – és ezt a film közelképben is megmutatja – lánctalpakkal van felszerelve, azt a konnotációt keltve, hogy a csiga a tank szerepét tölti be. A csigának mint egyszemélyes felszabadító hadseregnek a szerepeltetése világosan utal a második világháborúra, így a mű a mesei értelmezés mellett militáns vizuális ötletei révén látens módon a politikai interpretációt is lehetővé teszi, és pontosan ez az ambivalencia rejti el a mese átértelmezését. Ez a kódolt nyelv vagy szubtextus a film optimista végkicsengésével – a gonosz legyőzésével és a felszabadulás ünneplésével – implicit politikai állásfoglalást is tükröz a nácizmussal szemben, amit Hermína Týrlová másik filmje, a *Vzpoura hraček* explicit módon nyilvánít ki.

A *Ferda* propagandisztikus kontextusa egészen egyértelművé válik, ha összehasonlítjuk a HansHeld által rendezett *Der Störenfried*del (*A bajkeverő*, 1940). Ez a náci propaganda-rajzfilm a hang és akép asszociációs képességeinek pontosan ugyanezen modelljével játszik, amennyiben példáulkatonai egyenruhát viselő állatfigurákat léptet fel, vagy a darazsakat bombázógépként értelmezi át,s a zuhanó repülőgép hangjával társítja őket. A *Ferda mravenec* és a *Der Störenfried* nyilvánvaló kapcsolata egyúttal a cseh és a német animáció következő fejezetben értelmezendő korrelációját is anticipálja.

Háziasított Miki egér

Münchent követően, amikor is Csehszlovákia elvesztette a többségében németek lakta Szudétavidéket, illetve az 1939. március 15-én létrehozott Cseh-Morva Protekorátus időszakában, amely a náci okkupáció eufemisztikus neve, erőteljes germanizáció érvényesült a cseh kultúrában, amely a goebbelsi propagandagépezet szolgájává vált. Tekintve, hogy a Hitler hatalomra jutásának évében megszervezett propagandaminisztérium élén álló Joseph Goebbels is azon a lenini úton járt, amely a filmet az ideológia terjesztésének egyik legfontosabb művészeti eszközének tekintette (elég csak Leni Riefenstahl filmjeire utalni), a cseh filmiparra a szvasztika árnyéka vetült. Az 1933-ban alapított és egyébként is Európa egyik legmodernebb stúdiójának számító prágai Barrandov filmstúdiót Goebbels a Reich egyik elsőszámú filmgyártási centrumává igyekezett tenni, 1940-ben itt készült például a hírhedt antiszemita film, a *Jud Süß*. A stúdiófejlesztések meglehetősen ellentmondásos helyzetet teremtettek, hiszen a kulturális gyarmatosítás közepette számos cseh alkotó előtt nyitották meg az utat, hogy a mozgókép-készítés terén megtegyék első szárnypróbálgatásaikat. A Liehm-szerzőpáros szerint ez a paradoxon három csomópont körül kristályosodik ki: először is megnövekedtek a művészi lehetőségek, másrészt a cseh egyetemek bezárásával számos fiatal használta ki a filmipari konjunktúrát, és az ennek során szerzett technikai szakértelemre támaszkodhattak aztán a háborút követően, harmadrészt pedig Prága európai akcentusban beszélő Hollywooddá vált. „Így, miután a háború véget ért, a háború pusztította Európa közepén Csehszlovákia rendelkezett gyakorlatilag a legnagyobb sértetlen filmstúdió-komplexummal, melynek termelési kapacitásával a korabeli Európában talán csak Olaszország és Franciaország ért fel" – írják (Liehm-Liehm 1977: 26). Ennek összefüggésében a Prágában készült *Svatba v korálovém moři*/*Hochzeit im Korallenmeer* (*Esküvő a koralltengerben*, 1945) című animációs filmet a propagandafilm felől tárgyalom, és azt igyekszem bizonyítani, hogy ennek propagandisztikus hatása nem feltétlenül az általa hordozott ideológiai üzenetben érhető tetten, hanem a film „performatív" erejére támaszkodó alternatív olvasatok is autentikusnak tűnnek.

A náci Németország meglehetősen ambivalens kapcsolatban állt az animációs filmben világuralomra törő Walt Disney vállalattal: egyfelől a goebbelsi propaganda potenciális meghosszabbított karját, másfelől a Harmadik Birodalom hatalmát fenyegető – és ilyenformán legyőzendő – riválist láttott benne. Ezt részben az az ödipális viszony magyarázza, ami a

nemzetiszocializmust Disneyhez fűzte, az amerikai producer ugyanis gyakran támaszkodott germán kulturális hagyatékra. Szimbolikus aktus ebből a szempontból, hogy amikor 1938-ban a fasiszta Olaszországban a Velencei Filmfesztiválon a zsűri Leni Riefenstahl *Olimpia* című filmjét hozta ki győztesen, éppen Walt Disney *Hófehérke és a hét törpe* című egészestés rajzfilmjét ütötte el az első helyezéstől (Leslie 2004: 128). A *Hófehérke* narratívája ugyanakkor Grimm-mesén, eredetinek tekintett germán tündérmesén alapszik, amelynek esztétikája romantikus és gótikus elemeket hordoz. A romantikus neuschwansteini kastély Disneyt később is megihlette, miközben Hitler éppen az ilyen típusú festői alpesi környezetben igyekezett szabadidejét eltölteni, és arról sem szabad megfeledkezni, hogy a Führer képzőművészként kezdte pályafutását. A meg nem értett osztrák festő Miki-egér nagy rajongója volt, akinek Goebbels 1937 karácsonyára tizenkét Miki egér-filmből álló kollekciót ajándékozott (Rentschler 2004: 392). Az amiatt érzett frusztráció hatása, miszerint a Hófehérke-történetet Disney révén eltulajdonították a germán kultúrától – pláne úgy, hogy Oldřich Kmínek rendezésében 1933-ban Csehszlovákiában is készült egy játékfilmes adaptáció *Sněhurka a sedm trpaslíků* (*Hófehérke és a hét törpe*) címmel – 1941-ben erősödött fel, amikor is Pearl Harbor után a Reich hadat üzent az Egyesült Államoknak. Az amerikai rajzfilm kegyvesztetté vált, az egykor Miki egérrel a Führert lenyűgöző Goebbels pedig kiadta az ukázt: hátrább az egerekkel. Hófehérke és Miki egér honosításának gondolata ekkor kapott nagyobb lendületet, elvégre a korábban a nácik által megkörnyékezett Disney – ami így a „náci Disney" mítoszát táplálta (erről bővebben: Leslie 2002: 151-155) – és az amerikai *cartoon* immár ellenségnek számított. A náci animációs filmgyártás konjunktúrája tehát az amerikai rajzfilmet sújtó exporttilalommal és azzal függött össze, hogy felülmúlják a Disneyt, és ezen keresztül szimbolikusan is győzelmet arassanak az Egyesült Államok fölött. Innen válik érthetővé, hogy Prágában ebben az időszakban sok cseh a viszonylag biztonságos animációs filmgyártásban talált menedéket.

Bármennyire is riválisának tekintette a náci animációs film az amerikai rajzfilmet, a Disney-hagyománytól és általában a cartoon stílusától mégsem volt képes elszakadni, amint azt a korábban említett *Der Störenfried*, illetve a később szóba kerülő *Svatba* is mutatja. Aligha véletlen ez annak tükrében, hogy a nácik az inváziójuk során megszerzett *Fantázia* című Disney-film kópiáját arra használták fel, hogy ezen keresztül az animációs film készítésének fortélyait gyakoroltassák be saját animátoraikkal, köztük azokkal, akik Prágában működtek. Az 1939-es megszállást követően a nácik 1941-ben létrehozták a Prag-Film nevű filmgyártó vállalatot, amelynek játékfilmes részlege a korábbi Hostivař (amit közvetlenül a háború előtt a zlíni Filmové Ateliéry Bat'a bérelt) és Barrandov stúdiókból állt, és azután az egészet az UFA alá rendelték. Valamivel később a Prag-Film alá tartozott az általuk Prágában létrehozott rajzfilmstúdió – amit az 1935-ben alapított, főcímekre és reklámokra szakosodott Ateliér Filmových triků (AFIT) trükkstúdió kisajátításával létesítettek -, hogy versenyképessé váljanak a Disney-animációval. Az AFIT egyébként korábban az I.R.E.-Film és a FAB mellett a harmadik jelentősebb stúdió volt Csehszlovákiában, amely animációval foglalkozott. A protektorátus által elfoglalt AFIT élén az osztrák Richard Dillenz vezette az animációs munkálatokat, és azzal a nagyszabású tervvel állt elő, hogy egészestés rajzfilmet készít *Orfeus* címmel. Aligha kell külön rámutatni arra, Dillenz honnan meríthette az

egészestés rajzfilm ötletét, az az elképzelése pedig, hogy ezt az animációt az operettformához igazítja, világosan mutatja a *Fantázia* hatását. A Disney-animációt háziasítani igyekvő tapasztalatlan csapat azonban nem birkózott meg a nagy feladattal, így a film végül sohasem készült el. Mindazonáltal Prágában kinevelődött egy olyan animációs nemzedék, amely a háború lezárása után tevékenyen részt vett a cseh animáció európai hírnevének megszerzésében. Így például a *Stvoření světa* (*A világ teremtése*, 1957) című egészestés animációval híressé vált Eduard Hofman, a nagyjából ötven éve az élvonalba tartozó Břetislav Pojar, a számos film animátoraként feltűnő, mégis talán inkább a *Limonádový Joe* (*Limonádé Joe*) című westernparódia (a regény, nem pedig a film) szerzőjeként ismert Jiří Brdečka, a Trnkával számos filmen együtt dolgozó Stanislav Látal, a nálunk elsősorban a *Bob és Bobek* sorozat rendezőjeként (nem) ismert Václav Bedřich, illetve a kevésbé jelentős, de szegedi születése folytán feltétlen megemlítendő Jaroslav Kándl. A *Hófehérké*re adott válaszként értelmezhető *Orfeus* kudarca és Dillenz távozása folytán 1944-ben érkezett Prágába az animációs stúdió élére Horst von Möllendorff, a neves berlini karikaturista, aki a rövid terjedelmű animációs filmeket preferálta, mint amilyen a háború végére épphogy megszületett *Svatba* volt. (Plass 2011: 4-6)

Horst von Möllendorff a náci rajzfilmek gyártásában korábban Hans Fischerkösen oldalán vállalt szerepet, aki pedig Hermína Týrlovához hasonlóan az animált reklámfilmek készítése felől fordult a „tiszta" animáció felé. Fisherkösen háború alatt készült három rajzfilmje közül Möllendorff ötlete alapján született a *Scherzo – Verwitterte Melodie* (*Scherzo – Viharvert melódia*, 1943), melynek története szerint egy méh egy elhagyott fonográfot talál a mezőn, amit aztán a rét különböző bogarai felfedeznek maguknak, és a megszólaló zene hatására táncolni kezdenek – bár a fabula önmagában semmi érdemit nem mond erről a filmről. A *Silly Symphonies* című Disney-sorozat modelljét követő film a zene és a mozgás összehangolásán és az ebből adódó vizuális poénokon alapszik – mindez távol áll a Hans Held-féle agresszív, militáns rajzfilm karakterétől. Szintén Möllendorff elgondolásán alapszik a Fischerkösen rendezésében készült *Der Scheemann* (*A hóember*, 1944), melyben a főszereplő egy hűtőbe beköltözve éri meg a nyarat, hogy aztán a napsütéses réten elolvadjon, magyarán elpusztuljon. A harmadik filmben Fischerkösen már saját ötletére támaszkodik, a *Das Dumme Gänslein* (*A buta libácska*, 1945) a róka karmai közé került liba szabadulásáról szól, ám a Disney-történetek feszültségívétől a narratíva vontatott kibontakozásában és gyors lezárásában, illetve abban tér el, hogy a nagyszemű állatok kimondottan rút karakterek. Mindezek után kérdésként vetődik fel, hogyan viszonyul a három film a náci propagandához. William Moritz a náci éra alatt született animációs filmekre fókuszáló, úttörő jelentőségű tanulmányában arra figyelmeztet, hogy a horogkereszt árnyékában készült német animációs filmeknek léteznek alternatív modelljei, és ebbe a hagyományba írja bele Fischerkösen rajzfilmjeit is. A szerző azt állítja, a recepció gyakorta elfelejti, hogy egyrészt a nácik hatalomra kerülését követően egy ideig születhettek még „degenerált művészetként" elítélt avantgárd művek, amint azt például Oskar Fischinger 1935-ös *Kompozition in Blau* (*Kék kompozíció*) című absztrakt filmje mutatja, másfelől pedig az 1941-ben új alapokra helyezett animációs filmgyártás keretében is készültek finoman szubverzív filmek, melyekhez Fischerkösen munkáit sorolja. Moritz meggyőzően látszik érvelni amellett, hogy a *Verwitterte Melodie* a náci ideológia

szubtilis kritikája, amennyiben a hanglemezről hallatszódó, afro-judeo elfajzásként betiltott jazz és swing, a különféle állatok közötti „fertőző" barátság és a szintén megbélyegzett erotika intenzív jelenléte aláássa a náci ideológiát, míg a *Der Schneemann* az absztrakt mintázatokkal, valamint a humánus és békés világ reprezentációjával áll ellen a szvasztika uralmának (Moritz 1992: 4-33). A *Svatba v korálovém moři/Hochzeit im Korallenmeer* című filmet a fenti koordináta-rendszerekben kell elhelyezni.



Svatba v korálovém moři (Esküvő a koralltengerben. Horst von Möllendorff, 1945)

A *Svatbá*t ugyan gyakorta Horst von Möllendorff nevéhez szokás kapcsolni, de ez is inkább formális gesztus, ami nem a valós irányítási munkálatokat tükrözi, minthogy a tízperces rajzfilm lényegében egy cseh kollektíva rendezői munkája. Ezért aztán a cseh animációs film történetébe éppúgy beletartozik, mint a német filmkultúrába. A víz alatti világban játszódó történet egy házasodni készülő halpár konfliktusát írja le a polippal, ami az elhagyott roncsban lakó szerelmespárt orvul megtámadja. Az elrabolt hallányt a tenger állatai furfangos módszerrel szabadítják ki a fogságból, legyőzik a támadót, hogy aztán a betolakodó fölött aratott diadalt a koralltengerben tartott esküvővel koronázzák meg. Hermína Týrlová *Ferda mravenec* című bábfilmjéhez hasonlóan a gonosz egy állat allegorikus figurájába van rejtve, ott a Göringre emlékeztető módon terebélyes náci pók alakjában, itt pedig a nemkülönben nagy, kövér és fekete polip által megtestesítve. További párhuzam, hogy mindkét film zárlatában a néző zenei parádéval találkozik.

A *Svatba* a Disney-féle vizuális stílus és narratív logika bevált mintázatait látszik követni az operettforma, a szerelmi szál alkalmazásával, a zenei betétekkel, a színdramaturgiával (az idill és a veszély reprezentációjával), a jó és a rossz közötti antagonisztikus ellentét sémájának követésével, a közösségi szolidaritással vagy a képi humorral. Amint azonban William Moritz említett tanulmányában rámutat, a *Svatba* előképe nem Disneyre, hanem az amerikai rajzfilm másik bölényére, a Warner Brothersre vezethető vissza. A film ugyanis letagadhatatlan párhuzamokat mutat a Warnernél gyártott és Friz Freleng által rendezett *Mr. and Mrs. is the Name* (1935) című hétperces dolgozattal, amely Buddy alakjának szerepeltetésével a *Merrie Melodies* című széria egy

epizódja (igaz ugyan, hogy ez pedig a Disney-féle *Silly Symphonies* konkurens utánzata). Sőt, a *Svatba* lényegében nem más, mint a Warner-film *remake* változata. Moritz úgy véli, bár Warner-rajzfilmet nem terjesztettek Németországban, a nácik valószínűleg megszerezhettek egy kópiát, és Goebbels utasítást adhatott a rivális verzió elkészítésére (Moritz 1992: 20. jegyz.). A *Mr. and Mrs. is the Name*-ben Buddy mint triton éppúgy egy hajóroncsba tekint be és játszik az ékszerekkel, mint a *Svatba* halfigurája, míg a polip (vagy tintahal?) figyelmét felkelti a zongora hangja, és elragadja Cookie-t, a lányt. A leányszabadító Buddy szó szerint csőbe húzza a polipot, végül a lány karjaiba omlik. Összevetve a két filmet, erős a hasonlóság a zene expresszív alkalmazásában, a tárgyak nem rendeltetésszerű használatában (alternatív objektumok funkcionálnak hangszerekként), a poliptámadás koreográfiájában, a nyers erő furfanggal történő legyőzésében, ami a kisemberi világképet erősíti stb. Fontos azonban hangsúlyozni egy lényeges különbséget: aligha véletlen, hogy a domesztikált cseh/német változatból hiányzik az a jelenet, amikor Buddy Chaplint imitálja. Náci kontextusban meglehetősen szubverzívnek számított volna ez a szekvencia, tekintve, hogy Chaplin az általa terjesztett mítosz szerint épp azért készítette el *A diktátor*t, mert Hitler ellopta tőle a bajszát, amint erre a plágiumra André Bazin szellemes elemzése rámutat (Bazin 2002: 171-174).

Propagandaeszközként értelmezve, ezt az animációs filmet az állati allegóriák felől lehetne megragadni, ugyanis ahogyan Týrlová pókja, úgy Möllendorff polipja is az ellenség reprezentációjára hivatott. Az ellenség állat képében való megformálásának kérdése azért is tűnik relevánsnak, mert a Reich előszeretettel alkalmazta ezt a módszert, amely a propagandaelmélet szerint nem a racionális meggyőzés eszköze, hanem az érzelmi befolyásolás háborús fegyvereként zsigeri módon fejti ki hatását. A biológiai metaforákon és a nyelvi diabolizáción túl a náci árokásó szakirodalom az ellenségkép megteremtése érdekében gyakran aknázta ki a parazita, a pók, a patkány, a féreg, a róka nyújtotta asszociációk tudat alatt dolgozó lehetőségeit. (Megjegyzendő, hogy a propagandatechnikák, az érzelmi manipuláció hatása elleni gyógyszerként 1937-ben fejlesztette ki az amerikai IPA [Institute of Propaganda Analyses] azon védelmi mechanizmust, melynek révén a nyilvánosságban akarták tudatosítani a tudatalatti érzelmi befolyásolás anatómiáját.) A zsidóknak állatként, nevezetesen orrszarvúként való elgondolása érhető tetten a lényegében ismeretlen *Van den vos Reynaerde* (*Reynard, a róka*, 1943) című holland antiszemita animációs filmben (vö. Barten-Groeneveld 1996.). Ebbe a sorba állítható be a *Svatbá*ban megjelenő polip, melyet például a csápjaival a világot magához ölelő és megfojtó zsidó értelmében (lásd: Rothschild-polip) alkalmaztak. Így a polip figuráját csak elő kellett halászni a náci ikonológia bőséges tárházából, hogy azt a kondicionálódott néző a feltételezett ellenséggel kapcsolja össze. Minderre ráerősít a film a náci fajelmélet aktualizálásával is, amennyiben a polip egy eltérő fajhoz tartozó állattal, nevezetesen egy hallal igyekszik kapcsolatot létesíteni, ilyenformán „megfertőzi" a „tiszta fajt", hogy azt „elkorcsosítsa". Így tehát a film a poliphoz mint ellenséghez kapcsolódó asszociációs láncolaton keresztül épülhet be a politikai ideológiát hordozó propagandafilm és egyúttal a *wartoon* diszkurzusába.

Ugyanakkor a *Svatbá*nak egy alternatív olvasata is működőképesnek tűnik, amely a goebbelsi propagandaelméletből eredeztethető. Goebbels arra alapozta teóriáját, hogy a befolyásolásnak a

tudat alatt kell hatnia, ennélfogva a szórakoztató formát előnyben részesítve elutasította a nyílt politikai allúziókat. Így Riefenstahl *Az akarat diadala* című filmjének nyílt politikai üzeneteit kevésbé preferálta, mint például a *Jud Süß* eljárását, ami a 18. századi és a 20. századi viszonyok közötti állítólagos kapcsolatokat burkoltan teremtette meg, vagy mint a végső kapituláció előtt mindössze fél hónappal bemutatott *Kolberg* című, „történelminek" álcázott film módszertanát, melynek jegyében a Napóleon elleni kitartást a Vörös Hadsereggel szemben mutatott ellenállásra aktualizálták. A politika és a szórakoztatás összekapcsolásának goebbelsi alapelvéből következtek a miniszter olyan bonmot-i, miszerint a legjobb propaganda célját nem is lehet sejteni, illetve ezt a gondolatot megfordítva, minden film politikai, különösen azok, melyek ezt tagadják magukról (vö: Welch 2001: 33-39; Rentschler 2004: 391). Ennek az elméleti háttérnek a tükrében immár kevésbé lehet meglepő, hogy az amerikai *wartoon* – és részint ennek antitézise, a szovjet Soyuzmultfilm – lényegesen militánsabb és nyíltabban politikus, mint a náci animációs film. A *The Ductators*ban (1941) Hitlert, Hirohito császárt és Mussolinit nyíltan parodizálják, a Führer például már a tojásból kikelve a hírhedt csatakiáltást hallatja. A *Der Fuehrer's Face* (1942) című *wartoon*ban Donald kacsa náciként jelenik meg, hogy szolgai szerepével ellenszenvet tápláljon a Harmadik Birodalommal szemben, és csak a film végén derül ki, mindez álom volt, mellyel azt az egyszerű ideológiát propagálja, hogy Amerikában szebb az élet. A *Hitler's Children – Education for Death* (1943) náciellenes Disney-propagandafilm a félelemkeltés és a nevetségessé tétel eszközeivel operál. A *Russian Rhapsody* (1944) című Warner-rajzfilm szintén Hitlert nyíltan karikírozó paródia, akárcsak a *Herr meets hare* (1945) című Göring-szatíra, ahol Tapsi Hapsi kergeti őrületbe a nácit, s mindezt az elengedhetetlen „What's up, doc?" alázással tetézi. Az amerikai propaganda-rajzfilm e néhány példájával összevetve világosan látható a *Svatba* burkoltabb politikai karaktere. Úgy gondolom, a film három szinten értelmezhető, egyrészt az állati allegóriák politikai konnotációinak könnyű dekódolhatósága révén, másrészt az érzelmi manipuláció goebbelsi elméletének szintjén, harmadrészt pedig az amerikai rajzfilmmel való rivalizálás kontextusában, ami abban az üzenetben érhető tetten, hogy a nácik is képesek a Disney-animációhoz hasonló művek előállítására.

Ahogyan a *Svatba* polemizált az amerikai rajzfilmmel, úgy volt válasz a Möllendorff-féle produkcióra a háború után következő két animációs film, *az* ellenpropagandának tekinthető *Vzpoura hraček* és a *Pérák a SS*. Ezek abban is különböztek elődjüktől, hogy politikai ideológiájukat explicit módon hordozták.

A cseh *Toy Story* és a prágai *Superman*

A második világháború után az újjáalapított Csehszlovákiában Eduard Beneš egyik dekrétumával 1945-ben – tehát még jóval a kommunista hatalomátvételt jelentő 1948-as ún. februári fordulat előtt – államosították a filmgyártást. A monopolizáció pozitív kihatása volt, hogy anyagi fedezetet biztosított a náci animációs filmiparban kondicionálódott cseh alkotók filmjei számára, nagyobb lehetőséget nyújtott a nézői elvárásokhoz való alkalmazkodás kikerüléséhez és a kreatív

kísérletezések megvalósításához – ellentétben például Karel Dodal reklámfilmjeivel, melyek kénytelenek voltak folytonosan lavírozni a piaci és az esztétikai érdekek között a háborút megelőzően (Liehm-Liehm 1977: 96, 107). A háborút gyakorlatilag épségben átvészelt filmstúdiókban gyorsan megindult az animációs filmgyártás, ekkor aratta a nem reklámfilmes cseh animáció az első nemzetközi sikereket. Egyaránt 1946-ban nyert díjat Cannes-ban Hermína Týrlová és Karel Zeman közös alkotása, a *Vánoční sen* (*Karácsonyi álom*, 1945) – amely egy tűzesetben majdnem teljesen megsemmisült -, illetve *Jiří Trnka Zvířátka a petrovsti* (*Az állatok és a petroviak*, 1946) című rajzfilmje. A propagandafilm kontextusában tárgyalandó *Vzpoura hraček* (*Játékok lázadás*a, 1946) az előbbihez hasonlóan Zlínben, míg a *Pérák a SS* (*Pérák és az SS,* 1946) az utóbbihoz hasonlóan Prágában készült. Az eltérő animációs technikákat használó két film radikálisan különbözik a *Svatbá*tól abban, hogy míg annak propagandisztikus hatása a kimondott és kimondatlan kijelentések között oszcillált, addig ezeket nyílt politikai állásfoglalás jellemzi.

A *Vzpoura hraček* a „fajtiszta" *Svatbá*val szemben különböző technikákat kombinál, a bábfilmet élőszereplős felvételekkel ötvözi, s ez a későbbiekben a cseh animációs film egyik cégérévé vált: ez majd Trnka *Rukáj*ában, Švankmajer műveiben vagy többek között Jiří Barta *Krysař* (*A patkánybűvölő* , 1986) című horroranimációjában köszön vissza. Týrlová a *Vzpoura hraček*hez hasonlóan a live-action és a stop-motion kevert módszerét alkalmazta az egy évvel korábban készült Vánoční senben is, melynek társrendezője az a Karel Zeman volt, akinek a zlíni filmstúdióban készült alkotásai a kombinációs filmek nemzetközileg is kitüntetett darabjai (a kombinációs filmek tipológiájához vö. Varga 2009: 36-54, ill. Zemanhoz ui. 51). A *Vzpoura hraček* által használt hibrid módszer tehát nemhogy nem egyedi, hanem kimondottan a cseh animációs film egyik vízjele. A film egy másik hagyományba is beilleszthető, nevezetesen a cseh bábfilm azon vonulatába, melyben a szereplők némák maradnak, és amelynek a *Ferdá*val mint az első nem kereskedelmi cseh animációval éppen Týrlová ágyazott meg. Az alábbiak során azt vizsgálom, hogyan alkalmazza a *Vzpoura hraček* a kettős technikát politikai üzenetének kódolásához és milyen műfaji előképet használ fel az ideológiai ellenfél szatirikus reprezentációjához.

A tizenöt perces animáció a *Svatbá*hoz képest ellentétes politikai előjelű vektorral dolgozik, itt a nácik nevetségessé tétele a cél. A filmben egy Gestapo-tiszt (Eduard Linkers) beront egy játékkészítő műhelybe, hogy letartóztassa a nácikat fabábukkal gúnyoló tulajdonost (Jindřich Láznička), de az kiugrik előle az ablakon. A hivatalnok dühösen rombolni kezdi a bábukat, akik azonban szembeszállnak vele – erre utal a film címe: *Játékok lázadása* -, és furfangos tetteikkel meghátrálásra késztetik a nyers erőt képviselő ellenfelet. A szintén a második világháború történelmi tapasztalataira reflektáló *Ferda* rejtjelezett allúzióival szemben a *Vzpoura hraček* kezdettől fogva világossá teszi, hogy náci kontextusban értelmezhető. A betolakodó támadására a bábkészítés ad okot, a báb Hitler képmásaként való olvasatát jól felismerhető vizuális jelek teszik egyértelművé, így az oldalra fésült haj, a Chaplintől csent bajusz, a tányérsapka vagy a karlendítő póz. Ehhez hasonlóan a karlendítő Hitler-bábfigura árnyékát – a német expresszionista filmet idéző módon – a falon megpillantó Gestapo-tiszt horogkeresztes karszalagja is félreérthetetlen utalás. A filmben eleinte az élőszereplős felvételek dominálnak, majd amikor a láda fedele ráesik a

rendőr fejére, aki ettől elalél, a live-actionnel egyenrangúvá válik a bábfilmes technika alkalmazása. Hermína Týrlová pontosan ugyanezt a modellt használta a *Vánoční sen* című – Karel Zemannal közösen készített – opuszában is, mindkettőben az aktuális világból az álomvilágba való átmenet teremt lehetőséget a tárgyanimáció intenzív használatára. Míg azonban a *Vánoční sen* című filmben a kislány álmát áttűnéssel jelzi, itt elmosódó, homályos képek is jelölik az álomszerű hatást, miközben az ébredező Gestapo-tiszt a kifolyt tintában tükröződve meglátja az önállóan mozgó bábfigurát. A játékok természetfeletti megelevenedése, animálása a bábfilm-készítésre vonatkozó önreflexióként is olvasható, ami a *Ruká*ban talál majd visszhangra. Az analógia azért is tűnik legitimnek, mert a két alkotásban számos elem ismétlődik, a művész műhelyétől kezdve a betolakodó kicsúfolásán át az ablak hasonló funkciójáig.

A film azzal támogatja a politikai ideológia továbbítását és a néző azonosulását a játékfigurákkal, hogy a brutalitást képviselő Gestapo-tiszt szatirikusan reprezentált alakját a hívatlan vendéggel vívott „háborújuk" során találékonyságukra hagyatkozó, esetlen játékok pozitív képével ellenpontozza. Azt állítom, hogy a film a komikum kibontakoztatásához a filmburleszk és a slapstick filmtörténeti hagyományát melegíti fel, így a Vzpoura hraček ebbe a tágabb diszkurzusba illeszthető be (az animáció és a burleszk összefüggéséről, elsősorban az amerikai rajzfilm kapcsán ld. Varga 2011: 35-42). Ebben a tekintetben a film nagymértékben épít a helyzetkomikumra és az erőszak koreográfiájára, melynek révén a náci betolakodó nevetségessé válik. Ez érhető tetten abban, amikor a Gestapo-tiszt fejére ráesik a láda fedele, amikor pisztolyát a játékokra szegezőnáci lábai alá a majombábu egy flaskát gurít, aminek következtében az elvágódik a padlón, vagyamikor a kakukkos órából kikandikáló madárbáb lelövésének kísérlete a visszájára sül el, és abehatoló fejére zuhan az óra toboz alakú ellensúlya. A vígjátéki szituációt fokozza, hogy a csíkospólót viselő főszereplő incselkedni kezd az ellenséggel, a slapstick hagyományát idéző nagyeséseken a lovakat és kacsákat ábrázoló bábfigurák kacagnak. A betolakodó fenékbe lövése ajátékágyúval és ennek következtében füstölgő nadrágja hasonlóképpen ennek a filmesdiszkurzusnak az egyik alapvető eleme. A fájdalomokozás mellett az üldözés és a menekülés, adefenesztrációk cseh „népszokását" idéző jelenetek – ráadásul a cselekményben kétszer, ellentétesszereplőkkel történik meg, hogy kiugranak az ablakon – a burleszk sztereotípiái közé tartoznak. Azegyik jelenet pedig – amelyben a náci által felgyújtott műhelyt a tűzoltóbábok oltani kezdik, s avízsugár az egyik tűzoltó arcába spriccel, amikor az belenéz a fecskendőbe – határozottanmegidézi az első, tiszteletbeli burleszkként számon tartott *A megöntözött öntöző* (1895) címűLumiere-filmet. Týrlová más esetekben is előszeretettel folyamodik a geghez: a film elején ababkészítő akarata ellenére a Hitler-báb önálló életre kelve karlendítő mozdulatot tesz, a filmvégén pedig a játékok ennek a bábnak a játékágyúból történő kilövésével űzik el végleg a Gestapo-tisztet, és aratnak győzelmet az idegen felett. A hétköznapi és törékeny, de egymással szolidárisbábok harca a nácizmus ellen azt a politikai üzenetet hivatott hordozni, hogy az ellenségösszefogással elűzhető a hazából, s ennek allegóriája a műhely. A honvédő katonákká váló játékokpartizánakciója nemcsak a cseh ellenállást asszociálja (ld. a Reinhardt Heydrich náci protektorelleni 1942-es sikeres prágai merényletet), hanem a bábok varázslatos megelevenedése révén aCseh-Morva Protektorátusnak mint bábállamnak a lázadását, önálló életre kelését is szimbolizálja.



Vzpoura hraček

(A játékok lázadása. Hermína Týrlová, 1946)

Ahistorikus kontextusban a *Vzpoura hraček* nemcsak címében emlékeztet neves kollégájára, az amerikai *Toy Story* (*Játékháború*, 1995) című egészestés CGI-animációra. A játékok kitüntetett szerepeltetésének tematikai párhuzama mellett Týrlová filmjében is van egy, a *Toy Story* Woodyjának megfeleltethető protagonista, a csíkos pólós bábfigura, aki a többi játékot igyekszik koordinálni. Mindkét filmben hangsúlyosan tetten érhető a játékok játékszer státusza, a háborúskodás, a tűzijáték, a menekülés és megmentés toposza. Buzz Lightyear hasonlóképpen forgatja fel a játékok megszokott életének rendjét, mint itt a Gestapo-figura. A cseh *Toy Story*ként is értelmezhető *Vzpoura hraček* című rövidfilm ugyanakkor történetileg is szorosabb rokonságba állítható az orosz Alekszandr Ptusko *Novüj Gulliver* (*Az új Gulliver*, 1935) című egészestés filmjével, amely Týrlová példaképe volt (Wells 1998: 63). Ptusko a *Vzpoura hraček*hez hasonlóan az élőszereplős játékfilmet a bábfilmes technikákkal vegyíti, és aligha kérdéses, hogy a cseh rendezőnő innen merített ihletet. A *Novüj Gulliver* Swift regényének sajátosan szovjet átértelmezését adja, amelyben Liliput a burzsoá társadalmat reprezentálja, míg az azt forradalom keretében megdöntő munkások a kommunista utópia letéteményesei, nyilvánvaló utalással a novemberi, forradalomként eufemizált puccsra, a harc például a Téli palota ostromának újrajátszása. A kapcsolat tehát nemcsak az animáció és az élőszereplős játékfilm technikáinak kombinálásában ragadható meg, hanem a politikai téma is parallel, s mivel mindkettő erősen átitatott ideológiailag, a propagandafilmek kontextusában helyezhetők el. Týrlová feltehetően Ptusko filmjéből kölcsönözte az álom szerepének kiemelését is. A *Novüj Gulliver*ben ugyanis, miután Petya Swift regényének olvasása közben elalszik, új Gulliverként álmodik magáról, és a film eddig a jelenetig a *Vánoční se*n álmodó kislányához és a *Vzpoura hraček* eszméletét vesztett náci titkosrendőréhez hasonlóan kizárólag az élőszereplős játékfilm eszköztárát használja. A másik feltűnő hasonlóság a tablószerűség, a *Vzpoura hraček*ben a bábok tömegjelenetei egyértelműen Ptusko hatásáról vallanak: amikor Týrlová filmjében az elalélt Gestapo-tisztet megkötözik, az felidézi, amint Petyát leláncolják a liliputiak, de párhuzamba állítható az ágyútűz alkalmazása, a tűzoltók szerepeltetése is, míg a Ptuskónál harci eszközként feltűnő tankok a *Ferda mravene*c páncélos csigájára emlékeztetnek. Végezetül pedig árulkodó, hogy mindkét film vezérfonalát a bábok lázadása jelenti. Mindezek nyomán kijelenthető, hogy Týrlová náciellenes ideológiát hordozó propagandisztikus filmje alapvetően Ptusko kombinációs filmjére támaszkodott, és animációs technikáját illetően is a Möllendorff-féle náci wartoon antitézisének tekinthető.

A *Vzpoura hraček*hez hasonlóan a megszállókkal szemben alkalmazott alternatív ellenállási formák képezik a tárgyát Jiří Trnka *Pérák a SS* című, hozzávetőlegesen negyedórás animációs filmjének is, amely a cseh animációs filmgyártás másik centrumában, Prágában szintén egy évvel a háború lezárását követően készült. A protektorátus időszakában a Prag-Film alá rendelt prágai AFIT stúdió talaján új stúdiót alapítottak 1945-ben, amely a keresztségben a Bratři v triku nevet kapta. A Bratři v triku szójáték, mely a trükk és a trikó szavakkal játszik, és így kettős jelentéssel bír: Testvérek a trükkben és Testvérek trikóban. Utóbbira utal csíkos pólót viselő gyermekfiguráival a stúdió logója, amit egyébiránt Zdeněk Miler tervezett, aki a *Krtek* (*A kisvakond*) sorozattal vált világszerte

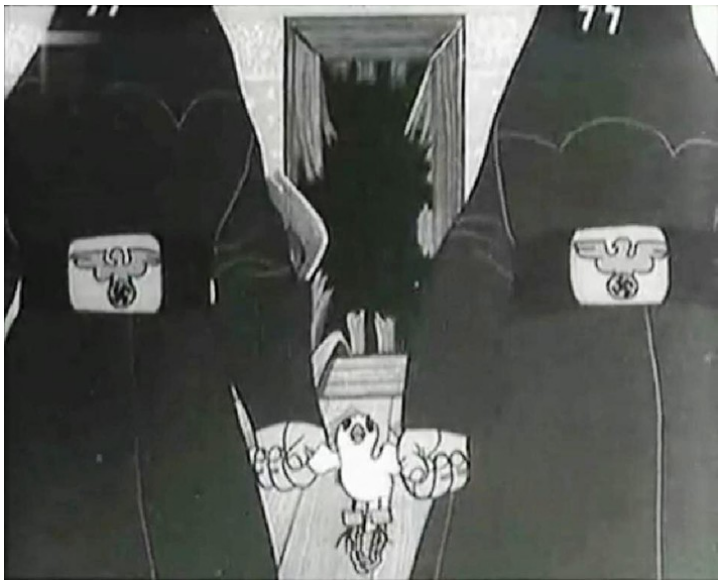
ismertté (Liehm-Liehm 1977: 107; Plass 2011: 6-8). Míg Týrlová a *Vzpoura hraček*kel, addig Trnka ezzel a filmjével kommentálta a megszállás traumáját, és mindkét film nyílt szatirikus hangvétellel és könnyen dekódolható allúziók sorával igyekezett nevetségessé tenni a náci hatalmat.

A *Pérák a SS* a második világháború során keletkezett prágai városi legendára támaszkodik, melynek fiktív hőse egy ugróember (maga a Pérák név is az ugrálásra utal), aki a nácik ellen folytatott harci taktikáival a fifikás cseh ellenálló allegorikus figurájává vált (vö. Zipes 2011: 77-78). A film főcímének ismertető szövege erről a kitalált cseh háborús hősről így tesz említést: „A német megszállás alatt Prágában egy titokzatos férfiról pletykáltak, aki egy ruganyos rugón ugrándozott, és ugrásaitól rettegtek a német megszállók. Filmünket ennek a jó szellemnek szenteljük." (*Za německé okupace vyprávělo se v Praze o záhadném muži, který skákal na pružných pérách a děsil svými skoky německé vetřelce. Náš film je věnován tomuto dobrému strašidlu*.) Trnka filmje ennek a városi folklórnak a protagonistáját egy hétköznapi kéményseprő figurájára értelmezi, aki itt munkavégzése során véletlenszerűen talál rá a rugó alternatív használatmódjára, s akinek hőstetteiről saját környezete mit sem sejt, miként rejtélyességére és fantomszerű létezésére az idézett bevezető is utal. Pérákot Trnka animációja gyermeki kinézetű, feketeruhás kéményseprőként lépteti színre, aki maszkként zoknit visel a fején, hogy elrejtse valódi identitását, s cipőjéhez rögzített rugója segítségével a közösség érdekében cselekszik. Mindezek az attribútumok lehetővé teszik, hogy Pérákot, a „cseh Supermant" a szuperhős tradíciója felől interpretáljuk: természetfeletti, de legalábbis kivételes fizikai képességei Superman vagy például Pókember figurájához teszik hasonlatossá; titkos identitása, inkognitóban végrehajtott cselekedetei Batman tetteivel is kontextualizálhatók. A kisemberek védelmezésének szerepe másfelől ugyanakkor Robin Hoodban is megtalálhatja saját prototípusát. Pérák a népmesei alakok mutációjaként felfogható szuperhős típusába nemcsak az álruha, a rugó mint megkülönböztető embléma, illetve a cirkuszi artistákat megszégyenítő fizikai ügyessége miatt illeszthető be, hanem azáltal is, hogy magányosan hajtja végre bűnüldöző tetteit, saját épségét kockáztatva vállal felelősséget a nácik által elnyomottakért, s miután kiszabadítja a bebörtönzötteket a megszállók fogságából, a dicsőség learatása helyett ismételten hétköznapi munkájához, a kéményseprőhöz tér vissza.

A film Trnka œuvre-jétől eltérően nem bábfilmes, hanem részben rajzfilmes animációs technikát alkalmaz. Mindez annak függvényében is magyarázható, hogy Prágában, ahol e film készült, olyan alkotók vettek részt a gyártási munkálatokban, akik a Möllendorff-féle rajzfilmen ugyanitt kondicionálódtak, mint például Eduard Hofman, vagy a forgatókönyvet Trnkával közösen író Jiří Brdečka. A technika és a vizuális stílus ugyanakkor radikálisan eltér a Disney-féle cartoon hagyományától, amit a háború alatti német animációs film megpróbált háziasítani, ilyenformán pedig a *Pérák a SS* politikai ideológiáján túl szimbolikus módon formanyelvében is szemben áll a náci megszállással. A film kombinációs technikát választ, a rajzfilmes módszert fotografikus állóképekkel keresztezi. Ugyanakkor az önálló vizuális nyelv megteremtésén keresztül emancipációra vágyó, háború utáni európai animációs film részeként a *Pérák a SS* rajzfilmes stílusában is elszakad az amerikai cartoon örökségétől, amennyiben inkább a karikatúra-stílust preferálja. A kidolgozott háttérgrafikára, térmélységre, illúzióteremtésre törekvő Disney-stílussal

szemben Trnka munkájában a figurák gyakran jelzésszerűek, a téralkotás pedig nem folytonos: amikor például a nácik üldözőbe veszik Pérákot, a tisztek elmosódott, jelszerű csíknak látszanak, és csak egy utcai lámpa jelzi az urbánus környezetet. Ehhez hasonlóan a börtönépület hatalomjelzésként szintén önmagában jelenik meg a film által konstruált térben, anélkül, hogy a képalkotás a környezethez való viszonyát jelezné. Týrlová korábban tárgyalt filmjeivel egybevágóan a beszélő szereplőket nem alkalmazó munka pontosan a film felénél két részre oszlik, az első rész (melyet panoptikus résznek nevezek) a náci elnyomó rendszer kegyetlenségét a voyeurizmus hangsúlyozásával reprezentálja, míg a második rész (melyet szubverzív résznek nevezek) a cseh Superman aktuális hatalommal szembeszálló partizánakcióját állítja előtérbe. A következőkben arra igyekszem választ keresni, hogy a karikatúra-stílus és a szatirikus ábrázolásmód összefüggésében a film milyen módon teszi gúny tárgyává Prága megszállóit, és ezáltal hogyan próbálja érvényesíteni politikai ideológiáját.

Az animációs film nyitó fotografikus állóképén a prágai Hradzsint látjuk a Szent Vitus-székesegyházzal, miközben a várépületen hiperbolikusan túlméretezett Schutzstaffel-zászló lobog. Mialatt a stáblista szövege fut, ugyanaz a felnagyított SS-zászló van jelen a Reichstag, egy holland szélmalom, az athéni Akropolisz és a párizsi Eiffel-torony fotóján, vagyis mindenhol, s ekként a film megalapozza a náci hatalom totális elnyomását és mindenre kiterjedő felügyeletét, ami a panoptikus részben teljesedik ki. A masírozó náci katonákat mutató utcakép szekvenciáit egyhitleri vizuális attribútumokkal felruházott SS-tiszt karlendítése követi, aki, miután az ablakotbecsukja, a sötétítőfüggöny mögül kikandikál, mintegy előrevetítve a panoptikus részt domináló voyeurisztikus tekintet omniprezenciáját. A kép ráközelít fürkésző szemeire, majd a férfialak lopakodó mozgással távcsövéhez nyúlva horogkeresztes tapétával cicomázott szobájából kémleliaz utcát, a kéményseprést végző Pérákot, a pletykáló öregasszonyokat, miközben a film a képi feszültséget a hegedű nyugtalanító hangjaival fokozza. A groteszk hatást a képsorok azzal emelikki, hogy az SS-tiszt akkurátusan feljegyez minden apróságot a naplójába, amit kukkolása során megfigyel: Jedná paní povídala (Egy nő beszélgetett); Pán jedl (A férfi evett). Amikor ez utóbbisaját éhségére emlékezteti, és eldobja a tányérjáról a halbordát, a falra felakasztott képen Hitler bosszúsan összehúzza a szemét, ahogyan a *Hitler's Children – Education for Death* című náciellenes amerikai wartoon is ehhez a gúnyos módszerhez folyamodik. Szintén kinevettetés szándéka rejtőzik amögött, amikor a karikatúraszerűen elnyújtott testtel ábrázolt SS-tiszt kutyaként kúszik a lépcsőn és szimatol a lakások ajtajánál, amit a hang azzal fokoz, hogy a ház egyik lakójára kutyaugatást hallatva mordul rá. A film a mindenütt jelenlévő náci felügyelet reprezentációja céljából szatirikus eszközökhöz fordul: a tiszt rácsos ablakon át leskelődve leplezi le, hogy a lakó a Hitler-szoborba rejtette a rádiót, amit – és egyúttal szimbolikusan Hitlert is – parodisztikusmódon éppen a náci tiszt tör össze a kalapácsával. A mindenütt ellenséget kereső németekegymást követő jelenetei a Heydrich-gyilkosság utáni hajtóvadászatot idézik. Nemcsak a rádiótrejtegető öregembert tartóztatják le, de az állatokat sem kímélik, így kerül sor a hivatal eléodavizelő kutya őrizetbe vételére és az éneklő madár elfogására. Utóbbi jelenet komikuma abból istáplálkozik, hogy a két katona által a szárnyainál fogva megragadott madár feltűnően emlékeztet amegszállók filmbeli egyenruháján látható birodalmi sas emblémájára.



Pérák a SS

(Pérák és az SS. Jiří Trnka, 1946)

A csatornából is figyelő, ellenőrző, kukkoló nácik paranoiáját a film alapvetően két epizóddal idézi fel: az egyikben a banánhéjon elcsúszó öregember kapálózását kozáktáncnak képzelik, így aztán mint szovjet kémet őt is elővezetik, míg a másik jelenetben egy vasbolt előtt álló pléhbábut tartóztatnak le, amelynek a kezében lévő sarlót és kalapácsot szovjet jelképeknek gondolják. A panoptikus jelenetek afelé igyekeznek terelni a nézői interpretációt, hogy a náci voyeurizmus és terror univerzális, és a film ennek kigúnyolásával fejti ki ideológiai hatását. A nézői azonosulást a film azzal befolyásolja, hogy Pérák a film világából kikacsint a nézőre, s ezzel a befogadó és a cseh Superman azonos platformra kerülnek. A totalitárius rezsim szatirikusan reprezentált hatalomgyakorló mechanizmusa legitim módon vethető össze Michel Foucault elemzéseivel, melyek a hatalom, a felügyelet és a látás összefüggéseit pásztázzák. Foucault állításai a *Felügyelet és büntetés* című könyvében a valamiképpen „isten szemeként" funkcionáló panoptikus tekintetről ráillenek az SS filmbeli szerepére, miszerint az „határtalan ellenőrzést testesít meg, amely a társadalom egésze legelemibb magjának, legillanóbb jelenségének eszményi megragadására törekszik", ahol jelen van „ezer és ezer, mindenütt fürkésző szem, mozgékony és állandóan éber figyelem, nagy kiterjedésű, hierarchizált hálózat" (Foucault 1990: 290-291).

Ugyanakkor a *Pérák a SS* általam szubverzívnek nevezett része is kontextualizálható a foucault-i panoptikusság teóriájával, mivel a film második része hangsúlyozottan tematizálja a börtönt, márpedig Foucault könyve alapvetően a börtönre mint hatalmi intézményre fókuszál. A filmben a méretében is a hatalom fallikus szimbólumaként reprezentált börtön gyűrű alakú, amelynek ablakai az udvarra néznek, és bár középről hiányzik a mindent látó, de önmagát láthatatlanná tevő kulcsfontosságú torony, ez mintha a Bentham-féle börtönmodellt, a *Panopticon*t idézné fel: „a hatalom automatikus működését biztosító láthatóság tudatos és folyamatos állapotát gerjeszti a fogolyban" (Foucault 1990: 274). A film szubverzív része a náci elnyomás totalitását tárgyaló első rész ellenpontját képezi, minthogy ez a náci hatalom felforgatásának és az attól való megszabadulásnak a narrációja. Miközben a film panoptikus részében az SS-tiszt az elsötétített függöny mögül kémlelődött, itt most az uralom egyik alapvető támaszaként funkcionáló börtön épületének tetejéről a cseh szuperhős kémleli és gúnyolja ki ezt az intézményt. Előbb Tarzant imitáló kiáltás közepette leveszi a film kezdő képsoraiban hangsúlyos szerepet játszó SS-zászlót a zászlótartó rúdról, bikaviadalokat idéző módon vörös posztóként tartja azt maga előtt, azt az asszociációt keltve, hogy ő a hatalmi viszonyok megfordításával domináns pozícióból torreádorként irányítja az alárendelt bikák pozícióját elfoglaló nácikat, majd pedig az SS-szimbólum végső meggyalázásaként belefújja az orrát a zászlóba. Mindezek a szubverzív gesztusok Pérák partizánakciói révén helyzetkomikumokkal, a filmburleszk megidézésével és parodisztikus jelenetekkel egészülnek ki. Ezek közé tartozik, hogy a magát erőskezű vezetőnek beállító SS-tisztnek a börtönépület tetején tériszonya van, segítséghívása közben sípja befullad, vagy hogy a film a parkban csókolózó katonák révén a nácik közötti homoszexualitás sztereotípiáját melegíti fel. A film vége akciódús üldözéseivel és a fizikai erőszakkal erőteljesen megidézi a *slapstick*-hagyományt, így például az SS-tisztet autóabroncsok temetik maga alá, anélkül, hogy ennek valódi

következményei lennének, amikor pedig vaslámpának csapódik, a feje körül nem csillagkoszorúk köröznek – elvégre a csillag kommunista szimbólum -, hanem horogkeresztek, s találkozása a vonattal Buster Keaton burleszk-bravúrjaira emlékeztet. Végezetül pedig az amúgy is intenzív szimbólumhasználattal operáló film nem hagyja ki a lehetőséget, hogy a cseh államiság jelképének számító Szent Vencel-lovasszobor ne fricskázza meg a náci tisztet, amikor a ló fenékbe rúgja őt. A hiperbolák, jellem- és helyzetkomikumok sorát alkalmazó film zárlatában a csehek kiszabadulnak a protektorátus börtönéből, amelynek abszurditását a film azzal jelöli, hogy nemcsak emberek, hanem állatok, sőt tárgyak is fogságba voltak vetve. Utóbbi jelenet a náci megszállás alóli 1945-ös felszabadulás allegóriájaként értelmezhető, a kéményseprői hivatásához visszatérő Pérák azonban a katartikus ünneplést meghagyja a többieknek.

Amíg Týrlová és Trnka közvetlenül a háború után készült, a politikai szatíra kontextusába beíródó filmjeinek utalásai nyíltan az aktuális történelmi tapasztalatra reflektáltak, addig Trnka két évtized múlva született utolsó filmje, a *Ruka* ezt a kritikai kommentárt nemcsak hogy a náciellenességről az antikommunizmusra helyezte át, hanem az értelmezési keretet is kitágította és a politikai témát metanyelvi önreflexióval ötvözte.

Kéz *A kéz*ben

A cseh animációs film doyenjeként számon tartott Jiří Trnka 1946-ban készült *Pérák a SS* című munkája részben rajzfilmes eszközökre hagyatkozik. Bár pályafutása későbbi szakaszában különböző animációs technikákkal is kísérletezett, a *Veselý cirkus* (*Vidám cirkusz*, 1951) című munkájában például megalkotta az első cseh papírkivágásos animációt, mégis a prágai Studio Loutkový Film (Bábfilm Stúdió) 1946-os megalapítása óta Trnka neve a bábfilmes technikával forrt össze. A rajzfilmről a bábfilmre való áttérést a szerző egy interjújában azzal indokolta, hogy a kétdimenziós grafika helyett a háromdimenziós bábok animálásával alkalmasabb médiumot talált esztétikai céljainak megvalósítására, mivel több lehetőséget kínál fel és nagyobb kölcsönhatást jelent a báb és az ember között (Liehm-Liehm 1977: 108). Halála előtti utolsó filmjében, az életmű nemzetközileg talán legismertebb darabjában, a *Ruka* (1965) című 18 perces animációban a báb és az ember kommunikációja a film szervezőelvévé lép elő. Annak ellenére, hogy a szerző közvetlenül a második világháború utáni első években alapvetően rajzfilmes technikára támaszkodott, a bábszínház és a bábfilm karrierjének korai szakaszától kezdve domináns szerepet töltött be munkáiban: Trnka ugyanis a modern cseh marionettszínház megteremtőjének tekintett Josef Skupa szárnyai alatt nevelkedett, aki Spejbl és Hurvínek híres bábfigurájának megteremtője volt, 1930-ban alapított professzionális bábszínháza is az ő nevüket vette kölcsön (Divadlo Spejbla a Hurvínka – Spejbl és Hurvínek Színháza). A két marionettfigura a cseh bábfilm közvetlen előzményének tekinthető, amennyiben az 1936-ban a csehszlovák rádió megbízásából készült *Všudybylovo dobrodružství* (*Kaland mindenütt*) című reklámfilm Hurvínek népszerű bábfiguráját szerepelteti promóciós fogásként – ez az I.R.E.-Film trükkstúdiónál készített munka pedig Karel Dodal és Jiří Trnka együttműködésének gyümölcse, így tehát Trnka már az egyik első cseh

bábfilm megszületésénél is ott bábáskodott. Ennek folytán aligha vitatható állítás, hogy a gazdag cseh bábszínházi tradícióban gyökerezik az a sajátosság, miszerint a cseh animációban a bábfilm domináns pozícióra tett szert, és ugyanebből az örökségből táplálkozik a Trnka életművét meghatározó bábfilm is (Trnka és a bábfilm kapcsolatát korábban tágabb kontextusban vázlatosan tekintettem át: Gerencsér 2011: 69-72). A *Ruka* az elmondottak alapján lezárja azt az ívet, ami a Karel Dodallal mint „ősatyával" való együttműködéstől eredeztethető, s így átfogja a cseh animáció egész addigi alakulástörténetét. Ugyanakkor a Ruka nemcsak a szerzői életmű záróköve, hanem a cseh animációs film egyfajta szintézise is egyúttal, amelybe korábban induló utak torkollanak, és amely új utakat nyit meg. A következők során amellett próbálok meg érvelni, hogy a film nem pusztán politikai parabolaként interpretálható, mint ahogyan azt rendszerint megfogalmazzák, hanem mindezek mellett legitimnek tűnnek olyan, a recepció által kevésbé preferált olvasatok is, melyek ezt az animációt az autobiográfia és az önreflexív film kontextusaiba ágyazzák be.

A *Ruka* a cseh közegben ahhoz a tradícióhoz kapcsolódik, amit Hermína Týrlová nyitott meg a *Vzpoura hraček*ben: az élőszereplős felvételeket bábfilmes technikával kombinálja, továbbá „valódi" tárgyak (például gyertyák) és grafikák (a kéz különböző funkcióiról készült képek) használatával párosítja. Mindazonáltal Trnka filmjében a live-action pusztán a kesztyű szerepére korlátozódik. Jóllehet ezt a hibrid formai megoldást Týrlová is a film tematikájával kapcsolta össze, Trnkánál a kéz és a báb interakciója mélyebb jelentéssel rendelkezik. Ahogyan az a *Pérák a SS*-ben is megfigyelhető, a *Ruka* sem törekszik illuzionisztikus világalkotásra és a panorámázással megmutatott Művész műhelyén kívül koherens tér megkonstruálására. Egyes tárgyak és bábok a filmképen gyakran önmagukban jelennek meg, anélkül, hogy a film a háttérrel és a díszlettel térbeli viszonyukat jelezné. A cseh animáció, különösen pedig a cseh bábfilm hagyományához híven a *Ruka* is mellőzi a dialógusokat, ugyanakkor a nondiegetikus madárcsicsergés mellett a félelem atmoszféráját árasztják az off-screen hangok, mint például a kopogás az ajtón vagy a telefonkészüléket akusztikusan jelölő fémszerű zörejek. A film viszonylag kevés kelléket használó egyszerű tárgyi világát szimbólumok sűrű hálója szövi át (kéz, ablak, virágcserép, kalitka, marionettzsinórok stb.), melyek ugyanakkor poliszémikus értelmezésekre teremtenek lehetőséget.

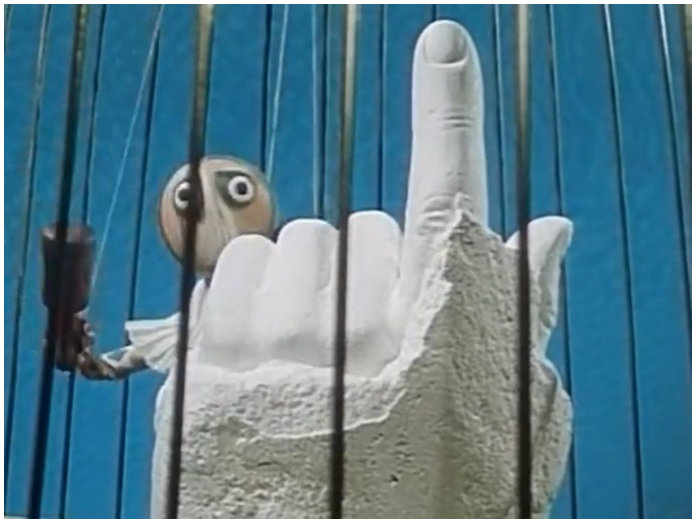
A film annak a folyamatnak a narratívája, ahogyan a mindenható Kéz a fazekasműhelybe behatolva igyekszik rákényszeríteni a Művészt, hogy neki tetsző szobrot faragjon, és a fabula ezáltal a szabadság és az elnyomás kérdéseit vizsgálja. A harlekinként megjelenített Művész műhelye párhuzamba állítható Týrlová *Vzpoura hraček* című filmjének játékkészítő műtermével, az idegen betolakodó mindkét film esetében a művészi munkát zavarja meg, ilyenformán pedig a Kéz a Gestapo-tiszt alakjával feleltethető meg. A *Ruka* a műhelyt a külvilág befolyása elől hermetikusan elzárt térként, egyfajta privát várként konstruálja meg, amelyben a vastag fatáblákkal ellátott ajtó- és ablaknyílások is a Týrlová-filmhez hasonló szerepet kapnak: ezeken keresztül hatol be a hívatlan vendég, akivel szemben a Művész, illetve a játékok honvédelmet folytatnak. A *Ruka* a két főszereplő ellentétes viszonyát technikailag is jelzi, mivel a Kéz valódi kéz, míg a Művész egy bábfigura. Amikor a kesztyűt viselő Kéz a csukott ablakon keresztül betör a műhely magányába, és összezúzza a ráközelítő kameramozgással kiemelt virágcserepet az

ablakpárkányon, akkor ezzel szimbolikus szinten is megelőlegezi a rombolást. A destrukció motívuma szintén a *Vzpoura hraček*kel mutat párhuzamot. A Kéz a Művész agyagjából egy mutatóujját felfelé tartó kezet formáz, vagyis saját alteregóját, amely határozott politikai utalás a nárcisztikus hajlamokat nem feltétlenül megvető sztálini személyi kultuszra. Az öntömjénezést a testnyelvi kommunikációra erősen építő film vizuálisan úgy teszi még világosabbá, hogy a Kéz ugyanolyan módon tartja a mutatóujját, mint saját szobra. Miután a Művész elutasítja, hogy a Kéz szó szerint saját képére és hasonlatosságára formálja az agyagot, és a Kéz által létrehozott kéz képmásából dekonstruktív módon mindig más alakzatot gyúr, a Kéz a csábítás taktikájához folyamodik, ami azoknak az udvari művészeknek a politikai reflexiójaként értelmezhető, akik – szép javadalmazás ellenében – fausti módon mindig készek eladni magukat az aktuális hatalomnak. Az alkotóval eleinte úgyszólván kesztyűs kézzel bánó Kéz újabb behatolása alkalmával ugyanis dicsőséggel és gazdagsággal kecsegteti a Művészt, amire a film egymásra montírozott képekkel utal. A Kéz és a Művész közötti beszélgetés tartalmát a filmkép a bábfigura feje fölötti mezőben vizuálisan érzékelteti, ami Paul Wells értelmezése szerint a képregényekben alkalmazott szövegbuborék technikájára emlékeztet (Wells 1998: 85). A fazekas bábfigurája a folyamatosan csörgő telefonkészüléket úgy penderíti ki az ablakon, ahogyan Týrlová filmjében a játékok a náci rendőrt. A művészi autonómiáját megőrizni vágyó és csábítással nem korrumpálható harlekinnel szemben a Kéz a következő etapban a kéznek mint hatalomjelölő szimbólumnak a stratégiájával próbálkozik. Tévéképernyőn mutatja meg a Művésznek a kezében fáklyát tartó Szabadság-szobrot, majd amikor a szó mindkét értelmében vett hívogató kéz/Kéz hatástalan marad, a kezét a zubbonya alá rejtő Napóleonnal vagy egy bokszkesztyűvel próbálkozik. A Kézzel ujjat húzó Művészt leíró képszekvenciák ugyancsak a Týrlová náciellenes filmjében csíkos pólót viselő bábfigura csúfolódásának képeivel állíthatók dialógusba.

A kérés, a csábítás és a fenyegetés film által leírt fokozatainak állomásai a hatalmat szimbolizáló – a Művészt literális értelemben is kezében tartó – Kéz növekvő brutalitását jelölik, amely a fazekas bebörtönzésébe torkollik. Trnka a film második felében diffúz, inkoherens téralkotással operál, és az absztrakciót intenzív módon alkalmazza. A Kéz által zsinóron mozgatott Művész a börtönt szimbolizáló kalitkában látható, amint a Kéz képmásának megmunkálásán fáradozik, valójában azonban nem a bábfigura készíti a szobrot, hanem az őt mozgató Kéz, amit a jelenet montázsszerkezete világosan jelöl. Börtönéből a Művész a kezet formázó szobor ledöntésével szabadul ki, amely kiszakítja az őt fogságban tartó kalitka rácsait, és a menekülésnek a lineáris teret felbontó és a kéz reprezentációinak korábban látott rajzait idéző képei után otthonába tér haza, ahol a bedeszkázott ajtó- és ablaknyílások mint a külvilágtól elbarikádozott otthon jelölői az autonómia vágyának vizuális trópusaiként értelmeződnek. Amikor azonban a hatalom omniprezenciáját jelezve a láthatatlan idegen a szekrényből tolulna elő, az azt is bedeszkázó Művészt a bútordarab tetejéről lezuhanó virágcserép öli meg, hogy aztán a Kéz a nondiegetikus madárcsicsergés hangjainak ismétlődését követően katonai tiszteletadással egybekötött díszes temetést rendezzen neki, és cinikusan megöntözze a virágot. A zsarnoki hatalommal szembeszállni próbáló Művész sorsának parabolájában a virágcserépbe ültetett virág a művészi szabadság vágyának és a tiszta szépségnek (bármit is jelentsen ez) a szimbólumaként dekódolható.

A film ráközelítésekkel és közelképekkel orientálja a nézői figyelmet a virágcserép felé, amely több ízben is összetörik, ám a Művész minduntalan újraülteti a virágot, amely a folytonos újrakezdés metaforájaként interpretálható. Jóllehet a harlekint paradox módon nem a hatalmat reprezentáló Kéz, hanem közvetlenül a virágcserép öli meg, véletlenül, ez az ironikusnak is mondható baleset azonban látszólagos ellentmondás, minthogy a film ezzel afelé tereli az értelmezést, hogy a Művész saját szabadságvágyának lett áldozata.

Jiří Trnka filmjében a Művészt terrorizáló mindenható Kéz szimbólumát a kortárs recepció a sztálinizmus allegóriájaként olvasta, a Kéznek mint „despotikus antagonistának" a jelképét Edgar Dutka szerint hivatalosan is a személyi kultusz kritikájának nyilvánították (Dutka: 2000). Kétségtelen, hogy a film értelmezéséhez logikusan adja magát a kommunista diktatúra kontextusa, amelyre Trnka félreérthetetlen módon utal. A Kéz, amely saját képmásában akar gyönyörködni, a béketábor köztereit a népi demokráciák óhajára eluraló sztálinista szobrokkal rokonítható. A Kéz egyértelműen Sztálin mutatóujjának toposzát idézi, amely az ún. szocreál számos udvari alkotásában tetten érhető, szobrokon éppúgy, mint festményeken.



Ruka (A kéz. Jiří Trnka, 1965)

A Művész kiszabadulását a kalitkából a Kéz hatalmas képmásának ledöntése előzi meg, amely ugyancsak egyértelmű allúziója a Sztálin-szobrok lerombolásának. Csehszlovákiát tekintve ez az utalás a kortárs fogadtatás számára még nyilvánvalóbb volt, ugyanis három évvel Trnka filmjének megszületése előtt, 1962-ben döntötték le az egyik prágai hegyen álló és a világon a Generalisszimusz legnagyobb méretű ábrázolásának számító monumentális Sztálin-emlékművet, s ez abba a desztalinizációs folyamatba illeszkedett bele, ami az emberarcú szovjet bevonulás busás jutalmával végződő, prágai tavasz néven ismert politikai kísérletben csúcsosodott ki. Ugyanakkor – különösen Trnka korábbi filmje, a náciellenes *Pérák a SS* összefüggésében szemlélve – a *Ruka* tágabb politikai értelmezésre is lehetőséget teremt, és nem szűkíthető le pusztán a sztálinizmus kritikájára. A sztálinizmusra tett nyilvánvaló utalások és a könnyen desifrírozható szimbólumok ellenére Trnka a filmet elmozdítja konkrét történelmi tapasztalatától, és – amint William Moritz megjegyzi – „a totalitarianizmus minden formája ellen tiltakozik" (Moritz 2004: 576). A

diktatórikus rezsimek politikai bábszínházára az animációs technikával, a bábozással utaló film az elnyomással való szembenállást általános szintre emeli, és az ellenőrzés mindenhatóságát – amit a *Pérák a SS* is tematizált – itt az élő színész kezével jelzi, amely azáltal válik a láthatatlan hatalom szimbólumává, hogy nem tudni, kihez tartozik, és ilyenformán jelentése a foucault-i felügyelet (és börtön) teóriája felől mélyíthető el.

A *Ruka* egy másik szinten autobiográfiai összefüggésben is dekódolható, mivel nyilvánvalóan Jiří Trnka saját tapasztalataiból táplálkozik. A filmnek ugyanis nemcsak rendezője, hanem szerzője is Trnka volt. A harlekin figurája ennélfogva a cseh animációs filmkészítő alteregójaként fogható fel, míg a Kéz az őt művészi szabadságában minduntalan korlátozni igyekvő kommunista hatalom vizuális trópusa. A tolakodó telefoncsörgés jelenetével Trnka alighanem személyes élményeit építette be a filmbe, annak tapasztalataként, hogy a rezsim a művészt rendszeresen azzal zaklatja, hogy az ő megrendelésére dolgozzon. A *Vzpoura hraček*et idéző lázadó báb alakjában ilyenformán Trnka önvallomása is tetten érhető: amikor a filmbeli báb kicsúfolja a kezet, akkor filmjével Trnka is kicsúfolja a hatalmat. Itt érdemes megjegyezni, hogy Paul Wells saját értelmezését a diktátor és a harlekinként megformált művész viszonyáról Norman Manea hatalmat gúnyoló bohócokról szóló írásaira alapozta, és Fellini clownjaival vetette össze (Wells 1998: 84-88; Manea könyvét magyarul ld.: Manea 2003). Az analógia a film temetési jelenetében szintén megfigyelhető, benne csehszlovák Petőfiként saját sorsát jósolta meg Trnka, ugyanis 1969-ben bekövetkezett halálakor éppúgy állami temetést rendezett neki a hatalom, mint a filmbeli fazekasnak a Kéz, miközben filmjét az önmagát normalizációnak eufemizáló husáki elnyomó rezsim hosszú időre betiltotta (Dutka 2000). Amilyen cinikusan megöntözi tehát a filmbeli Kéz a virágcserépben lévő virágot, ugyanolyan hipokrita módon ünnepelték Trnkát *národní umělec*ként (*a nemzet művésze*ként), hogy aztán érdemei elismeréseképpen művét dobozba zárják.

Miközben a *Ruká*nak a recepció rendszerint politikai értelmezéseket igyekszik adni, hol „kegyetlen politikai allegóriaként" (Dutka 2000) definiálva azt, hol „a művészetek feletti szovjet ellenőrzés felmondásáról" (Moritz 1997: 40) beszélve, hol pedig azt állítva, hogy a film „erőteljes metafora a művész sorsáról a totalitárius társadalomban" (Liehm-Liehm 1977: 296), elfeledkezni látszik a film egy másik, nem kevésbé fontos aspektusáról: nevezetesen arról, hogy a *Ruka* választott hibrid technikája folytán, önmagát, a bábfilm-készítést is tematizálja, így pedig metaszinten önreflexív filmként is felfogható. Az a mód, ahogyan a despotikus Kéz a film diegetikus világában a Művészt próbálja irányítani, megfeleltethető a bábfilm animációs technikájának, Trnka dolgozata tehát a nézőt beavatja a filmkészítés folyamatába, ezáltal pedig a *Ruka* a bábfilmről szóló film is egyszersmind. Nem szabad elfeledkezni arról, hogy a Kéz nondiegetikus szinten valódi kéz is, az animátoré, aki a nem véletlenül harlekinnek mintázott fazekast animálja a film létrehozása során. Így a film az animáló kéz révén mintha magát az animáció folyamatát filmezné le, Trnka pedig – amint azt korábban citáltam – éppen a báb és az ember közötti szorosabb viszonnyal magyarázta, hogy a rajzfilmtől a bábfilm felé fordult. A stop-motion technikája a bábfilmben a bábok önálló életének illúzióját teremti meg. A *Rukát* tekintve a Kéz nondiegetikus szinten egyúttal a művész keze is, jóllehet a film diegetikus szintjén a Kéz és a Művész szerepe szemben áll egymással, ám a

narratív világon kívül éppen hogy szoros kapcsolat van közöttük, sőt a művész keze a Kéz pozícióját foglalja el. Tekintve, hogy – amint azt fentebb igyekeztem igazolni – a film autobiografikus szempontból is értelmezhető, a Művész alakjában Trnka saját alteregóját formálta meg, hasonlóan ahhoz, ahogyan a diegetikus világban a Kéz is saját képmását igyekszik kifaragtatni a Művésszel. Így pedig a Kéz szimbolikusan maga a Művész, felforgatva a stabilnak tűnő viszonyrendszert. A film emlékezetes jelenete ebből az aspektusból, amikor a Kéz megragadja a Művészt, hogy a fazekaskorongon megalkossa saját hasonmását, a kezet formáló agyagszobrot, a Művész azonban a passzív ellenállást választja, és élettelennek tetteti magát. Nondiegetikus értelemben, miközben a kéz élő, a Művészt megtestesítő bábfigura valójában élettelen is, csak az animálás (a mozgással történő életre keltés) révén jön létre az élet illúziója, ugyanakkor a diegetikus világban paradox módon azzal őrzi meg önálló életét, művészi szabadságát, hogy élettelen marad, és nem enged annak a nyomásnak, hogy a hatalom bábjává váljon. Az önreflexió szempontjából ebben a komplex összefüggésrendszerben helyezhető el a film másik kulcsjelenete, amelyben a Kéz zsinórokat helyez a fazekas figurájának végtagjaira, melyekkel úgy mozgatja, mint egy marionettbábot, miközben nondiegetikus szinten valóban marionettbábként is mozgatja. Amikor a Kéz a kalitkában a Művésszel saját szobrát faragtatja ki, a zsinórok révén a Kéz, nem pedig a Művész a képmás alkotója. A film világán belül a Kéz csak bábozik a Művésszel, metaforikus értelemben is bábnak tekinti a bábfigurát, a film saját világán kívül pedig a kéz ehhez hasonlóan bábozik a zsinóron mozgatott marionettfigurával. A fazekasnak marionettbábként történő mozgatása a (báb)film és a (báb)színház közötti intermediális kapcsolatokra is rámutat. A filmbeli Művész halála után a film azzal töri meg a realitás illúzióját, és leplezi le az ábrázolás konstruált voltát, hogy megmutatja a Művész műtermének makettjét, amelyben a diegetikus és nondiegetikus Kéz/kéz az egyfelől halott (nem élő), másfelől pedig élettelen báb figuráját helyezi a koporsóba. Ez a film összetett önreflexív utalásrendszerén túl ugyancsak összekapcsolja a filmet a színházzal.

A film és a színház közötti összefüggéseket a cseh animációs film másik mestere, *J*an Švankmajer számos filmjében kutatta. A Trnka-film után egy évvel készült Švankmajer *Rakvičkárna* (*A koporsós*, 1966) című animációja, melyben a bábok agyonverik egymást, de nemcsak ebben mutat párhuzamot a *Rukáv*al, hanem az élőszereplő és a bábfilm hibrid technikájával is: az élő kéz a valódi tengerimalacot cipelő báb mellett szintén szimbolikus szerepet kap. A *Ruka* más cseh filmekkel is párhuzamba állítható. A *Vzpoura hraček*kel való rokonság mellett (műterem mint vár, betolakodó, ablak és ajtó, fellázadó báb, gúnyolódás, rombolás, kombinációs technika stb.) a film kapcsolatba hozható Vojtěch Jasný szintén politikai kritikát megfogalmazó *Až přijde kocour* (*Amikor jön a macska*, 1963) című játékfilmjének színházi jelenetével, amelyben Trnka filmjéhez hasonlóan az inkoherens térben kezek báboznak és színes virágok jelennek meg. Trnka *Ruka* című filmjére tudatosan utal Jiří Barta *Zaniklý svět rukavic (Kesztyűk eltűnt világa*, 1982) című kombinációs filmje, melyben az építőmunka közben talált filmszalag képein kesztyűk a főszereplők, amelyek a filmtörténeti hagyományt idézik meg mozgásaikkal.

Miközben a közvetlenül a háború után keletkezett két náciellenes animáció – *Hermína Týrlová Vzpoura hraček és Jiří Trnka Pérák a SS* című filmje – alapvetően a gúny és a humor fegyvertárából merítve igyekezett optimista végkicsengésű politikai üzenetét célba juttatni, addig a melankolikusabb és pesszimistább *Ruka* ezt a politizáló hagyományt teljesen új színnel gazdagította, és a totalitárius rezsimek kritikájának és a metanyelvi önreflexiónak a szintézisét nyújtotta, amely új utakat nyitva a cseh animáció történetében többek között Švankmajer filmjeiben talált visszhangra.

Epilógus

Ez a tanulmány a cseh animációs film politikai vonulatának néhány szegmensét helyezte érdeklődése tengelyébe, melyet alapvetően a *Ferda mravenec*, a *Svatba v korálovém moři*, a *Vzpoura hraček*, a *Pérák a SS* és a *Ruka* című filmek és azok kontextusainak értelmezésén keresztül vizsgált. Arra kereste a választ, hogyan jutott el a cseh animáció a reklámfilmtől a propagandafilmen és a politikai szatírán át a politikai téma és az önreflexió ötvözetéig. A filmek értelmezését igyekezett tág filmtörténeti összefüggésben, egyfelől a gazdag cseh bábszínházi hagyományból kifejlődő bábfilm, másfelől pedig a Disney-stílus örökségére támaszkodó, majd azzal szakító rajzfilmes technikák koordináta-rendszerében tárgyalni. Ebben a kontextusban Jiří Trnka utolsó filmjét egyfajta zárókőként értelmezte. A szerző halála és filmjének indexre tétele nemcsak egy szerző életművét, hanem a Gustáv Husák fémjelezte „normalizáció" kezdetén a cseh animáció egy szakaszát is lezárja. Ezt az önkényesen megkonstruált záródátumot követően a cseh animációs film *Týrlová és Trnka* explicit politikai utalásaival szemben gyakran fordult szofisztikáltabb módszerek felé. Így a politikai téma látszólag olyan ártatlan filmekben is tetten érhető, mint a *Krtek* (*A kisvakond*) sorozat *Krtek a buldozer* című epizódja, amely egyszerre reflektál az urbanizációra és a *chalupa* (vidéki nyaraló) politikai metaforájára, amely a világtól elforduló cseh éthosz privát szigetére utal, amit „a külső, politikai világgal szemben kellett megvédeni" (Day 2004: 20). De a politikai téma tetten érhető az *O loupežníku Rumcajsovi* (*Rumcájsz*) című rajzfilmsorozatban is, amely a jičíni erdőben élő, a királyi hatalmat minduntalan kijátszó furfangos zsiványok alakját a husáki rezsimmel való szembenállás kódolt allegóriájaként értelmezte át. Alighanem tanulságos volna ezeket a látszólag politikamentes animációs filmeket a masaryki „apolitikus politika", a švejki szubverzió és a patočkai filozófia „kiscsehség" fogalmának eszmetörténeti hagyománya felől értelmezni (vö. Patočka 1996: 154-225).

Irodalomjegyzék

- Barten, Egbert - Groeneveld, Gerard: *Reynard the Fox and the Jew Animal*. Animation World Magazine. October, 1996. Online elérhetőség: http://www.awn.com/mag/issue1.7/articles/barten1.7.html; 2012. 07. 09.

- Bazin, André: *Lopott bajusz vagy álbajusz, avagy a „semmi" egy bajuszért*. In uő: *Mi a film? Esszék, tanulmányok.* Budapest, Osiris, 2002. 171-174.
- Bogatyrev, Pyotr: *Czech Puppet Theatre and Russian Folk Theatre*. Ford. Michele Minnick. The Drama Review 1999/3. 97-114.
- Castello-Branco, Patrícia: Tiszta érzékek? Az absztrakt filmtől a digitális képekig. Ford. Gerencsér Péter. *Apertúra* 2012/Nyár. 2012. 07. 09.
- Day, Barbara: *Bársonyos filozófusok*. Ford. Kepes János. Budapest, Typotex, 2004.
- Deleuze, Gilles: *Utóirat az ellenőrzés társadalmához*. Ford. Ivacs Ágnes. In *Buldózer. Médiaelméleti antológia*. Szerk. Sugár János. Budapest, Media Research Alapítvány, 1997. Online változat: http://mek.oszk.hu/00100/00140/html; 2012. 07. 09.
- Dubská, Alice: *A 19. századi bábjáték történetének elfeledett fejezete*. Ford. Hamberger Judit. Limes, 2006. 2-3., 19-29.
- Dutka, Edgar: Jiří Trnka - Walt Disney of the East! *Animation World Magazin* 2000/5. Online elérhetőség: http://www.awn.com/mag/issue5.04/5.04pages/dutkatrnka.php3; 2012. 07. 09.
- Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. Csűrös Klára - Fázsy Anikó. Budapest, Gondolat, 1990.
- Gerencsér Péter: Milyen fából faragták Otesáneket? Vázlat a cseh animációról. *Híd*, 2011/4. 67-80.
- Hames, Peter: *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- Leslie, Esther: *Hollywood Flatlands. Animation, Critical Theory and the Avant-Garde*. Verso, 2004.
- Liehm, Mira - Liehm, Antonín J.: *The Most Important Art. Eastern European Films After 1945*. Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1977.
- Manea, Norman: *Bohócokról. A diktátor és a művész*. Ford. Jávorszky Mária. Budapest, Európa, 2003.
- Moritz ,William: Resistance and Subversion in Animated Films of the Nazi Era: The Case of Hans Fischerkoesen. *Animation Journal* 1992/1. 4-33.
- Moritz, William: Narrative Strategies for Resistance and Protest in Eastern European Animation. In: *A Reader in Animation Studies*. Szerk. Jayne Pilling. Sidney, John Libbey, 1997. 38-47.
- Moritz, William: *Animáció a posztindusztriális korszakban*. In *Új Oxford Filmenciklopédia*. Szerk. Novell-Smith, Geoffrey. Budapest, Glória, 2004. 574-582.
- Orosz Márton: *Futurista filmutópiák. Az avantgárd animációs film magyar vonatkozású kapcsolatai.* 2010. Online változat: http://itadokt.hu/userfiles/Orosz%20Marton_futurista%20filmutopiak.doc; 2012. 07. 09.
- Patočka, Jan: *Mi a cseh? Esszék és tanulmányok.* Ford. Kiss Szemán Róbert - Németh István. Pozsony, Kalligram, 1996.
- Plass, Jiří: *Zpráva o Bratrech v triku. Život a práce studia animovaného kresleného filmu Bratři v triku v Praze.* 1942-2011. 2011. Online változat: http://www.czechanimation.cz/wp-content/Downloads/Jiri_Plass_%20Zprava_o_Bratrech_v_triku.pdf; 2012. 07. 09.
- Rentschler, Eric: Németország: a nácizmus és ami utána következett. In *Új Oxford Filmenciklopédia*. Szerk. Novell-Smith, Geoffrey. Budapest, Glória, 2004. 388-397.
- Szczepanik, Petr: Modernism, Industry, Film. A Network of Media in the Bat'a Corporation

and the Town of Zlín in the 1930s. In *Films that Work. Industrial Film and Productivity of Media*. Szerk. Hediger, Vinzenz- Vonderau, Patrick. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009. 349-376.
- Varga Zoltán: Határtörlések. Az élőszereplős és az animációs film keveredése és átmeneti formái. *Metropolis* 2009/1. 36-54.
- Varga Zoltán: Burleszk és animáció. *Café Bábel*, 2011/2. 35-42.
- Welch, David: *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945*. I. B. Tauris, 2001.
- Wells, Paul: *Understanding Animation*. London, Routledge, 1998.
- Zipes, Jack: *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York, Routledge, 2011.

Filmográfia

- *Ferda mravenec* (Ferda, a hangya. Hermína Týrlová, 1943)
- *Pérák a SS* (Pérák és az SS. Jiří Trnka, 1946)
- *Ruka* (A kéz. Jiří Trnka, 1965)
- *Svatba v korálovém moři* (Esküvő a koralltengerben. Horst von Möllendorff, 1945)
- *Vzpoura hraček* (A játékok lázadása. Hermína Týrlová, 1946)

© Apertúra, 2012. nyár | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2012/nyar/gerencser-a-propagandatol-a-metanyelvi-onreflexioig/

