

Gerencsér Péter

Keleti Walt Disney? Lappangó kapcsolatok Jiří Trnka rajzfilmjeiben a Disney-vel, a Warnerral és a UPA-jel

Absztrakt

A tanulmány a cseh animációs filmrendező, Jiří Trnka (1912–1969) 1945-46-ban készített rajzfilmjeire fókuszál, és azt a szlogent igyekszik körüljárni, miszerint az alkotó „Kelet Walt Disney-jének” tekinthető. A dolgozat négy alulértékelt korai rajzfilmjét, *A nagyapó répát ültetett* (Zasadíl dědek řepu. 1945), *Az állatok és a petroviak* (Zvířátka a petrovští. 1946), a *Pérák és az SS* (Pérák a SS. 1946) és *Az ajándék* (Dárek. 1946) című alkotásokat az amerikai animációval, közelebbről a Disney, a Warner és a UPA esztétikájával való viszonyában formatörténeti szempontból értelmezi. Fő gondolata szerint Trnkát stop-motion bábanimációin túl rajzfilmjei miatt is érdemes figyelembe venni az animációs film egyetemes térképén, mivel nemcsak az amerikai *cartoon* gyakorolt hatást a cseh szerző rajzfilmjeire, hanem a csehek is az amerikai rajzfilmre. A konklúzió szerint a közép-európai animációs filmet a nemzetközi tendenciákba beágyazva kell újragondolni, hogy elnyerje helyét az egyetemes filmtörténetben.

Szerző

Gerencsér Péter a Milton Friedman Egyetem (Budapest) Kommunikáció- és Művelődéstudomány Tanszékének főiskolai docense. Tudományos kutatási területei: digitális kultúra, újmédia-művészet, cseh és szlovák film, közép-európai animációs film.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.4.2>

Keleti Walt Disney? Lappangó kapcsolatok Jiří Trnka rajzfilmjeiben a Disney-vel, a Warnerral és a UPA-jel

Ambivalens headline

Az animációs film történeti diskurzusa a cseh alkotó, Jiří Trnka (1912–1969) nevét egyértelműen a bábfilmmel összefüggésben kanonizálta. Ennek ellenére azok a publicisztikai stílusban megfogalmazott írások, melyek a szerzőt „Kelet Walt Disney-jének” hatásvadász formulájával címkézték fel, munkásságát a rajzfilmes forma kontextusa felől értelmezték, noha pontosan nem határozták meg a cseh rendező és az amerikai rajzfilmkészítő–producer közötti összehasonlítást megalapozó kapcsolódási pontokat. Ez a megállapítás egyaránt jellemző a cseh, a közép-európai és az angolszász kritikára és filmtörténetre. Gyakran hivatkozott cikkében Trnka cseh kollégája, Edgar Dutka úgy véli, hogy a formula egy angol újságcikk nyomán, 1959-ben a Cannes-i filmfesztivált követően kezdett terjedni, ahol bemutatták Trnka *Szentivánéji álom* (Sen noci svatojánské, 1959) című egész estés stop-motion bábanimációját (Dutka 2000). Petr Janeček a prágai ugróemberre, Pérákra összpontosító Trnka-animáció kapcsán előbb csak a szerző állandósult jelzőjét idézi, majd az összefüggést a „humoros karakter” és a Disney-hez hasonló „szellem” nem is feltétlenül vitathatatlan kijelentésében lokalizálja (Janeček 2022: 2, 159). Ronald Holloway pusztán a hasonlóságot regisztrálja, Giovanni Kezich és Antonella Mott is meglepszik a marketing célú „Walt Disney of the East” frázis felemlegetésével (Holloway 1983: 233, Kezich – Mott, 2022: 61). Szintén ezt a címet adta a lengyel *EKRANy* magazinban megjelent cikkének Mikołaj Góralik (Góralik 2015: 62-66). A magyar nyelvű (cseh)szlovákiai sajtóban már 1964-ben hivatkoztak az állandósult szófordulat nyugati genealógiájára, és annak mintájára Trnkát „Vörös Walt Disney”-nek nevezték (Barsi 1964: 12).

Ugyanakkor már 1947-ben, miután egy évvel korábban Trnka három rajzfilmjét levetítették a Cannes-i filmfesztiválon, az ellentétképzés logikáját alkalmazta Erwin Arnet: „Amíg a Disney-t a mechanikussá válás veszélye fenyegeti, ezek a cseh filmek tömör és kifinomult illusztrációk. Trnkának a könyvillusztrációból jött a film, míg Disney-nek a reklámművészetből” (Arnet 1947: 192). Edgar Dutka idegenkedett az összehasonlítástól, de a kifejtetlen érvelés keretében csak annyit állított, hogy „számos különbség volt a két nagy művész között”, egyetlen konkrétuma a befogadásra vonatkozott, miszerint Disney a gyermekeket és a családi közönséget szólította meg, míg Jiří Trnka a felnőtteket (Dutka 2000). Rolf Giesen szerint is félrevezető ez a fajta körülírás: „Szemben a Disney-vel, Trnka nem a díszlet naturalizmusához, hanem annak stilizációjához, az

emberi alakok mesterségesen hősies kinézetéhez és a téma lírai tartalmához fordult” (Giesen 2018. vö.: Giesen 2023: 36). Michal Bregant, a Cseh Nemzeti Filmarchívum igazgatója továbbment, és azért nem tartotta helytállónak a címkét, mert Trnka animációs filmjei a cseh kultúrában gyökereznek, ennél fogva még a párhuzamba állítás lehetőségét is tagadta (Jún 2012).

Ha ez az utóbbi radikális elhatárolás a szóban forgó kiüresedett szólamiatti retorikai túlzásnak is tekinthető, az amerikai Disney-stúdió és Jiří Trnka animációi közötti hasonlóságok és eltérések egyáltalán nem magától értetődőek, és tágabb kontextusban az európai animációnak az amerikai rajzfilmhez fűződő folytonos ödipális viszonyában, a vonzódások és taszítások dialektikájának játékában ragadhatók meg. Az amerikai rajzfilm nyomasztó hegemóniájától, fojtogató esztétikai dominanciájától függetlenedni kívánó európai rajzfilmgyártás ambivalens viszonyulását mutatja, hogy szinte egyidejűleg igyekezett a klasszikus Disney-stílust imitálni, valamint annak alternatíváját, konkurenciáját kidolgozni, és paradox módon mindkét törekvést az európai animációs film önállósodásának jeleként ünnepelte. A hitleri Németország kapcsán beszédesen fogalmazta meg ezt az egymást kizáró tendenciát Rolf Giesen és J. P. Storm: „Kemény munkával igyekeztek megalapítani a rajzfilmgyártást, hogy rivalizáljanak a Disney-vel és hogy egyfajta gyűlölők és szeretek viszonyban versenyezzenek az amerikai producerekkel, zárt ajtók mögött tanulmányozva a filmjeiket” (Giesen – Storm 2012: 1). Ennek érdekében a náci (Hitler és Goebbels titokban Miki egér rajongója volt) nem átalították Walt Disney-t Németországba csábítani 1935-ben, hogy ott folytassa tevékenységét, és a „repatriálás” jeleként nevét Walter Distlerre németesítették. Miután azonban a Disney-üzlet befuccsolt, antiszemita propagandát indítottak ellene (Giesen és Storm 2012: 12-13, 23). Kevésbé tébolyodott módon, de hasonló kettősség jellemezte Franciaországot, amelynek nemcsak animációsfilm-gyártása, hanem egész 20. századi története levezethető az amerikai kulturális gyarmatosítástól való félelemből. Ennek dacára Paul Grimault *A kis katona* (Le petit soldat. 1947) című rajzfilmjét, mely sok ikonográfiai és narratív vonatkozásában adósa az amerikai stúdióknak, „francia Disney”-ként aposztrofálták (Neupert 2011: 106). Ugyanúgy Disney kontextusában keretezték tehát, mint Trnka műveit, az ismétlődő retorikai fordulatok pedig tálcán kínálják az európai animáció elfojtáson és „hatásiszonyon” nyugvó pszichoanalitikus interpretációját. Maga Jiří Trnka is deklaráta az amerikai animációval való szembenállását, amikor egy amerikai oktatói állást 1948-ban visszautasítva leszögezte: „Nem tudok cowboyoskákat csinálni. Tudom, hogyan kell cseh parasztokat csinálni, és ezek Amerikában senkit sem érdekelnek. Ide kötődöm” (Howard 2013). Eltekintve a sors iróniájától, hogy alig egy évvel e kijelentés után Trnka mégis csak készített „cowboyoskákat”, amikor – a *Limonádé Joe* (Limonádový Joe aneb Kinská opera. Oldřich Lipský. 1964) előzményeként – *A préri-ária* (Árie prérie. 1949) című westernparódiáját megalkotta, a szerző szavaiból a dacos ellenállás hangja hallatszódik ki. Mindezek alapján a Disney-hez való örökös hasonlítás paradox módon abban összegezhető, hogy a kritika az európai animáció önállóságának bizonyítékát látta még a Disney-utánzatokban is.

Trnka és Disney bináris oppozíciókon alapuló összehasonlítása a tematika, az animációs technika,

a narratíva, a vizuális stílus és a hagyományok miatt sem egytényezős egyenlet. A „keleti Walt Disney” elnevezés azért nem koherens, mert a Disney stúdió megkülönböztető terméke a rajzfilm volt, Trnkára viszont a bábanimáció terén kivívott nemzetközi sikere okán ragasztották rá ezt a címkét. Mindeközben a filmtörténet alig szentelt figyelmet annak, hogy Trnka a filmes pályafutását közvetlenül a második világháborút követően nem bábfilmmel, hanem meglehetősen gyors produktivitással négy rajzfilmmel kezdte. Bábanimációinak árnyékában ezeknek a rajzfilmeknek az európai animációs filmben játszott szerepét kevésbé állították fókuszba, jóllehet ezek a munkák közelebről összevethetők a Disney-vel. A maguk korában nemzetközi elismeréseket szereztek, és az európai animáció önállóságát példázták velük. Az alábbiakban e négy 1945-46-ban készült rajzfilm, sorrendben *A nagyapó répát ültetett* (Zasadíl dědek řepu. 1945), *Az állatok és a petroviak* (Zvířátka a petrovští. 1946), a *Pérák és az SS* (Pérák a SS. 1946) és *Az ajándék* (Dárek. 1946) alapján azt vizsgálom, hogy Trnka mennyiben követi a Disney-stílust (és általában az amerikai *cartoont*), illetve alternatív, a belső hagyományokat újragondoló modelljei, valamint az amerikai UPA (United Productions of America) stúdió modern grafikáját előlegező esztétikája révén milyen módon szakad el tőle. Tézisem szerint Trnkát nemcsak stop-motion bábanimációi miatt érdemes az animációs film egyetemes történetében számításba venni, hanem rajzfilmjei az esztétika és a kapcsolati tőke szintjén is jelentős hatást gyakoroltak az amerikai rajzfilmre, valamint az 1940-es évek végén, az 1950-es évek elején a Disney-re adott válaszokra.

Remedializált könyvillusztráció (*A nagyapó répát ültetett*)

Közvetlenül a második világháborút követően Trnka első filmje, és egyúttal a náci megszállás után újjáalakuló Csehszlovákia első rajzfilmje, *A nagyapó répát ültetett* alig pár hónap alatt elkészült. Már 1945. november 26-án megkapta a vetítési engedélyt, 1946. január 25-én pedig megtartották nyilvános (mozisínházi) előadását is. ^[1] Ezt a gyors produkciós folyamatot az intézményi feltételek szerencsés, bár – mint majd kitérek rá – paradox együttállása segítette elő.

A diszkontinuitások és kontinuitások mentén kibontakozó csehszlovák animációs filmgyártás egyik intézményi feltételét az jelentette, hogy a náci Németország által kreált Cseh és Morva Protektorátus területén, főként a prágai filmstúdiókban a németek intenzív fejlesztéseket hajtottak végre a második világháború során, melyek lényegében sértetlenül vészelték át a háború pusztításait. Ami szorosabban az animációs filmkészítést illeti, a nácik kisajátították a Vladimír Novotný és Josef Vácha által 1935-ben alapított trükkfilmstúdiót, az Ateliér Filmových trikút (AFIT). A stúdiót 1941-ben az osztrák Richard Dillenz felügyelete alatt a prágai stúdiókból a németek által gründolt Prag-Film alá rendelték, amit náci filmgyártási centrummá igyekeztek fejleszteni (az intézménytörténeti háttérhez: Gerencsér 2014: 1-19). Dillenz azt az ambiciózus feladatot kapta, hogy a Disney-filmek, különösen pedig az etalonnak tekintett *Hófehérke és a hét törpe* (Snow White and the Seven Dwarfs. David Hand et al., 1937) mintájára hozzon létre az amerikai rajzfilmet felülmúló, de legalábbis azzal versenybe szálló egész estés animációs filmet. Miután Dillenz kudarcot vallott, helyét az addig Berlinben működő karikatúrarajzoló, Horst von

Möllendorff vette át, akinek néhány hónappal a háború vége előtt sikerült befejeznie az *Esküvő a koralltengerben* (Svatba v korálovém moři / Hochzeit im Korallenmeer. Horst von Möllendorff, 1944) című tizenegy perces rajzfilmet (a filmet korábban részletesen tárgyaltam: Gerencsér 2012). Ennek a rajzfilmnek a kivitelezési munkálataiban számos, később jelentős pályát befutó cseh alkotó vett részt, többek között Jiří Brdečka, Eduard Hofman, Břetislav Pojar, Josef Kábrt, Stanislav Látal, Ivan Masník, Čeněk Duba, Václav Bedřich, az operatőr Vladimír Novotný, a zeneszerző Julius Kalaš. Ez a gárda a háború után is együtt maradt, de megszerzett szakmai tudásukat 1945-től immár a csehszlovák film javára kamatoztatták. A náci megszállás tehát ironikus módon hozzájárult ahhoz, hogy a csehszlovák animációs filmgyártás személyi feltételei technikai felszereltséggel párosuljanak. Ilyenformán a második világháború végén Csehszlovákia Európa egyik legmodernebb technikai kondícióival és tapasztalatot szerzett filmeseivel rendelkezett, miközben a kontinens többi részén a stúdiók romokban heverték.

Az intézményi feltételek másik oldalát az államosítás jelentette. Eduard Beneš, az emigrációból hazatérő csehszlovák köztársasági elnök 1945-ben már egyik első dekrétumával állami monopóliumként határozta meg a filmgyártást, vagyis az államosítást Közép-Európa többi országától eltérően nem a kommunista hatalom, hanem a polgári kormányzat hajtotta végre (Plass 2011: 6). *Ennek – ismét paradox módon – pozitív hatása az volt, hogy anyagi biztonságot teremtett, így a művészeknek kereskedelmi célokból nem kellett esztétikai kompromisszumokat kötniük, ami nagyobb teret adott a szerzői koncepcióknak (vö.: Liehm – Liehm 1977: 26, 96, 107). Időközben a náci animációs filmgyártás megszűnése folytán vezetés nélkül maradt alkotók a háború során az animációs filmgyártásban részt nem vevő, a könyvillusztráláshoz visszavonult Jiří Trnkát kérték fel a stúdió élére, akit a 36 alkalmazott 1945. június 15-én választott meg az újjáalakuló intézmény élére (Plass 2011: 7). A Bratři v triku (szójáték: Testvérek a trükkben/Testvérek trikóban) nevet felvett állami animációs filmstúdió rögvest nekilátott az első film előkészítésének.*

A nagyapó répát ültetett (Zasadíl dědek řepu. Jiří Trnka, 1945)

A nagyapó répát ültetett teljes egészében Trnka elgondolásán nyugszik, ő volt a forgatókönyvíró, a művészeti vezető, a figuratervező, a rendező is, míg a náci és az új stúdió alkotógárdája között jelentős átfedés volt. A tíz perc hosszúságú, tisztán rajzfilmes technikával megvalósított animáció az ismert orosz répamese parafrázisa, közvetlenül pedig a cseh költő, František Hrubín verses adaptációja (később Trnka illusztrációival jelent meg Hrubín mesekönyve). Trnka filmje a népmese, közelebbről a tündérmese (*pohádka*) hagyományába és az ezzel összefüggő kisember-világképbe ágyazódik, ami a Disney-vel való rokonságot mutatja, itt azonban el is fogynak a közvetlen analógiák. Még a *pohádka* is felületes kapcsolat csupán, tekintve, hogy a cseh varázsmese nemcsak a gyermekközönséget célozza, kulturális funkciója mélyebb: terápia, melynek rendeltetése a valós élet deficitjeinek kompenzálása a képzeletben (amit a répamesében a család nélkülözését kárpótló, méreteresre duzzadt répa jelöl).

A Disney gömbölyded és plazmatikus karakterdizájnival szemben Trnka figuráinak morfológiája szögletes, zömök testtel és rövid lábakkal, melyek későbbi bábfiguráinak előképei. A vágott szemek

alkalmazása is eltér amerikai kollégájának kerek formáitól, így a szemmozgással való kommunikációra és az érzelmek artikulációjára ez a típus eleve kevesebb lehetőséget kínál. A háttér kidolgozatlansága, a tér monokróm színe a levegőperspektíva helyett kétdimenziós síkszerűséget eredményez. A perspektivikus térszerkesztés sem felel meg a Disney által felállított szabályoknak, a realiztikusnak nevezett esztétikai konstrukció helyett itt a rövidülés elve nem érvényesül. Ez kifejezetten szembetűnő *A nagyapó répát ültetett* egyik központi motívumánál, a falécekkel körbekerített zárt kiskertnél (*záhradka*), amely a cseh kultúrtörténetben az eszképzizmus metaforája, a nagyapó itt is egyfajta várként védelmezi. A rombusz alakú kert nem a reneszánsztól örökölt térkonstrukció hagyományát, hanem a veduta műfajának kissé felülnézeti, kiterített, torzuló szögekkel ábrázolt látványát idézi. Amíg a Disney-rajzfilmekben a *squash and stretch* néven ismert, a ruganyos mozgás illúzióját megteremtő technika divatozik, Trnka a figuráit – különösképpen a matrjoskaszerűvé formált nőalakokat – úgy animálja, mintha ólomlábakon mozogva úsznának át a képen, akár a későbbi Flash-animációban. Ráadásul a Disney oldalirányú figuramozgatásával szemben a vertikális mozgásokat preferálja. Trnka a narratívát sem az akcióra, a fordulópontokra hegyezi ki, a lassú történetmondás a lírai elemek előtérbe kerülésével párosul.



A nagyapó répát ültetett (Zasadil dědek řepu. Jiří Trnka, 1945)

Forrás: <http://comebackcompany.com>

Ezeket a Disney-stílustól való eltéréseket, kiváltképpen az álomjelenetbeli vizuális absztrakciót, asszociatív metamorfózisokat és a líraiságot a szinkrón recepció az animáció „cseh iskolájaként” azonosította, ugyanakkor a különbségek okaként adódik egy másik, a médiumok természetéből fakadó lehetséges magyarázat is. Nevezetesen a remedializáció, melynek a McLuhani technológiai determinizmust továbbgondoló klasszikus meghatározása szerint „médium az, ami remedializál. Birtokba veszi más médiumok technikáit, formáit, azok társadalmi jelentőségét” (Bolter – Grusin 2011). Trnka nem vett részt a Harmadik Birodalom prágai filmgyártásában, és korábban csak egyszer volt dolga filmmel, a *Spejbl filmes bűvöletében* (Spejblovo filmové opojení. Josef Skupa, Václav Kubásek, 1931) a bábfigurák társtervezője volt, de ő Josef Skupa pilzeni bábszínházában bábművészként, illetve annak náci általi bezárása után mesekönyvek illusztrátoraként volt ismert. [2]

Trnka magával hozta korábbi médiumokban szerzett tapasztalatait, a „rég” médiumokat „új” médiumba ültette át. *A nagyapó répát ültetett* mintha illusztrációból kinövő rajzfilm volna. A mesekönyv, de akár a diafilm médiumát is idézi a nyitójelenet, melynek peritextusában a nagyapó állóképét látjuk, majd a színházi függöny felgördülését is imitáló képváltással az absztrakt térből a diegetikus térbe érkezünk. Ugyancsak a rajzos illusztráció mintájára emlékeztet az álomjelenetben használt, a szövegbuborék-technikára emlékeztető módszer, amely a nagyapó azon félelmét reprezentálja, hogy a fereg elpusztítja a zöldséget. A régi médium felőli megközelítést példázza, hogy Trnka a vizuális történetmondás helyett erőteljesen, olykor tolakodóan támaszkodik a testnyelvre a nézővel való kommunikáció során: a nagyapó látványosan megmutatja a kertkapu kulcsát, öntudatosan magára mutatva jelzi, kié a kert, gesztikulálva hívogatja a növényt melegítő Napot stb.

A rajzfilm egy másik médium, a bábszínházi modell továbbélését is bizonyítja. Jaroslav Boček szerint a népmesét eredetileg bábfilmeken akarták megvalósítani (Boček 1965: 75). Trnka karaktereinek ezért nincsen szájmozgása, nem beszélnek, ami abból a tradícióból fakad, hogy Csehországban a germanizációs törekvések során a vásári bábszínházban a figurák csehül nem, csak németül szólalhattak meg, így a cseh bábosok ellenálló gesztusként inkább a némaságot választották. A szájmozgás és a beszéd hiánya Trnka későbbi pályáján is domináns maradt. A beszédet Trnka később állandó partnerévé váló zeneszerzőjének, Václav Trojannak a melódiája helyettesíti, aki a „Mickey-Mousingnak” elkeresztelt, a zenét a cselekménnyel szinkronizáló illusztratív, hangutánzó technikát alkalmazza a Disney-hez hasonlóan. Amint azonban Marco Bellano megfigyeli, Trojan gyakran a másodlagos eseményeket húzza alá (kutyaugatás, az orrfújás zenei lekövetésének hiánya), a kollektív répahúzás képei pedig ironikusan a *Hull a pelyhes fehér hó* című gyermekdal Mozart által népszerűsített dallamával kapcsolódnak össze (Bellano 2020: 54-55), így, teszem hozzá, a zene a répát karácsonyi ajándékként interpretálja. Mindazonáltal a rajzfilm eminensen tanúsítja azt a mintakövetési stratégiát, hogyan transzplantálódik az új médiumba a régi médium, így Trnka filmje legalább annyira mutatja a könyvillusztrációval és a bábművészettel való folytonosságot, mint az animáció „cseh iskolájának” új kezdetét.

Bársonyos Disney-imitáció (*Az állatok és a petroviak*)

Trnka második filmje, a nyolcperces *Az állatok és a petroviak*, a debütáló rajzfilmjének az ikerdarabja. Az 1946-os Cannes-i filmfesztiválon kategóriagyőztes lett, és benne az európai animáció diadalát magasztalták a Walt Disney-filmek monopóliumával szemben. Kérdés, hogy minek szólt ez a zajos siker: annak, hogy a film alternatívát kínált a Disney dominanciájával szemben, vagy pedig azt példázta, hogy az európai filmkészítők is képesek Disney stílusú filmek gyártására. Trnka ebben a filmben jutott a legközelebb a harmincas évek végétől kialakuló klasszikus Disney-nyelv utánzásához, de az alábbiakban amellet érvelek, hogy legalább két ponton jelentősen módosította, lecsendesítette a mintául szolgáló esztétikát.

Hasonlóan első filmjéhez, *Az állatok és a petroviak*ban is a népmeséből merített, ezúttal a Grimm-testvérek által klasszikussá tett *A brémai muzsikusok*at dolgozta fel (Walt Disney 1922-ben *The Four Musicians of Bremen* címmel maga is rendezett egy rajzfilm-adaptációt, ez azonban még stílusában, technikájában is jóval a klasszikus Disney-stílus előtt volt). Trnka itt is szerzőnek tekinthető, a forgatókönyv mellett ő a tervező, a művészeti vezető, a rendező. Ez a heterodiegetikus narrátort alkalmazó meseváltozat azonban csak egy epizódot jelenít meg a történetből, nem tárgyalja a háziállatok gazdájuktól való elmenekülését, sorsközösséggé formálódásukat, kizárólag a varázserdőre és az erdőben a zsiványokat megfélemlítő állatokra fókuszál.

Bár a karakterdizájn a Disney-rajzfilmekhez képest továbbra is síkszerűnek és szögletesnek tűnik, lényegesen kifejezőbb a kerek szemek mozgása, aprólékosan kidolgozott a háttérrajz, valamint kifinomultabb és változatosabb a képkompozíciós technika, amely a tengerentúli versenytársára emlékeztet. A film alkotói közül sokan részt vettek korábban a Disney-t utánzó *Esküvő a koralltengerben* című náci korszakbeli rajzfilm munkálataiban, melynek mintája azonban ironikus módon nem egy Disney-, hanem egy Warner-produkció, a *Mr. and Mrs. is the Name* (Isadore Freleng, 1935) volt (Gerencsér 2012, Gerencsér 2014: 16). Az ezúttal Boris Masníkra bízott mozgásstílus, például a falevelek és a növények animálása, az emberi figurák lopakodó mozgása, a futás reprezentációja szintén erősebben kapcsolódik a fizikai törvények megfigyelésén alapuló, és azt túlzásokkal vegyítő Disney-féle tizenkét alapelvhez (Thomas – Johnston 1981: 47–69. Magyarul – Lábán Rudolf mozgáselmélete felől bírálva – röviden ismerteti: Bishko 2009: 58). Ami azonban a legárulkodóbbá teszi a Disney-hatást, az a természetiségnek *A nagyapó répát ültetett* című rajzfilmtől gyökeresen eltérő kiaknázása. A téma kijelöléséhez ugyan már a korábbi film is használt ráközelítő kameramozgást, itt azonban ez jóval gyakrabban és változatosabb formában történik meg. Az oldalirányú mozgások és különösen a térbe felülről leereszkedő kamera mozgását imitáló nyitó képsorok már nem a könyvillusztrációk lapozgatós képváltásait, hanem egy klasszikus Disney-sémát adaptálnak. A döntő elem ugyanakkor a Disney által kifejlesztett és a *Hóféherke és a hét törpe* előtanulmányaként *Az öreg malom* című filmben (The Old Mill. Wilfred Jackson, 1937) elsőként alkalmazott többplános kamera cseh megfelelője, amelynek révén a díszlet egyes elemeit a celluloidíveken egymástól elkülönítették, majd a felvétel során a kamera az egyes rétegek felé mozogva a háromdimenziós térhatás illúzióját keltette. A képmélységet ezáltal már nem csak a reneszánsz perspektíva, a modulált szín- és árnyékhasználat, a fényeffektusok érzékeltetik, hanem a rétegek különválasztása is plasztikus hatást idéz elő. Trnka, aki legelső filmjében a 2D-hatásban gondolkodott, ezúttal a 3D-s hatású animáció nemzetközi élvonalához csatlakoztatta a cseh filmet – később azonban ironikus módon pontosan a kétdimenziós világ iránti elégedetlensége miatt fordul el a rajzfilmtől, és tér át a bábfilmezésre.



Az állatok és a petroviak (Zvířátka a petrovští. Jiří Trnka, 1946)

A többterese kompozíció mellett a Disney-hatást igazolják a vizuális allúziók is. A Grimm-mesék gótikus, horrorisztikus varázserdejének a középpontba állítása már önmagában emlékeztet a *Hófehérke és a hét törpe* Disney-adaptációjára, amely szintén a sötét erdő mélyére visz. Sokkal egyértelműbb azonban az imitáció az antropomorf növényábrázolásoknál, nevezetesen Trnkánál a makkok és zsurlók körtánca, a szaladó gombák, a gyökereivel lépkedő kiszáradt fatörzs a Disney két klasszikus rajzfilmjére, a Technicolor színesfilm-technikát animációban elsőként alkalmazó *Virágok és fák* (Flowers and Trees. Burt Gillett, 1932) és az egész estés, félabstrakt *Fantázia* (Fantasia. James Algar et al., 1940) vizuális mintáira reflektál.

Narratív felépítésében ugyanakkor *Az állatok és a petroviak* lényegesen különbözik az amerikai modelltől (noha a *Fantázia* is unortodox elbeszélést alkalmazott – kereskedelmileg meg is bukott). A klasszikus hollywoodi elbeszélésmódhoz idomuló Disney-rajzfilmek a jó és a rossz párharcára hegyeződnek ki, és a történet a világ rendjének megbomlásától annak helyreállításáig tart. Trnka adaptálja ugyan a népmesei hősrre emlékeztető gyenge szereplő (itt a kakas, a macska, a kecske) felülemelkedésének, a közösségi szolidaritásnak és a boldog befejezésnek a sémáit, narratívája azonban nem a harcra, az erőszakra összpontosít, még a három rabló sem gonosz igazán. Összeütközés helyett inkább az erdő misztériumára koncentrál, kiegyenesíti, lecsendesíti az akciót. Nem is a győzelemre (a zsványok megfutamítására), hanem a sötét erdőtől való éjszakai félelemre helyeződik a hangsúly. A szerencsejátékos betyárbanda elűzésének jelenetét követően, amikor a klasszikus narratíva szerint a filmnek véget kellene érnie, az erdei atmoszférát leíró képsorok még hosszasan folytatódnak. A kártyázás már-már az *Alice Csodaországban* szürrealizmusára emlékeztet, és csakugyan, ahogyan itt az erdei kunyhó jelenete, vagy korábbi munkájában az álomjelenet, Trnka filmjei tele vannak tűzdelve pszichedelikus etapokkal, szürreális absztrakciókkal, melyek kevésbé illeszkednek a Disney-modellhez.

A másik jelentős különbség a redukált akcióból következő lírai többletből, a lelassított tempóból fakad. Amikor a háziállatok felülkerekednek a zsványokon, a győzelem atmoszférája helyett egy hangulatváltással melankólia lesz úrrá a filmen. A Disney-sémában disszonánsként hatna, hogy a

film a természet ideiglenes halálával, a levegőben elégikusan keringő elsárgult falevelek képeivel fejeződik be, mely képsorok egyébként a leveleken lévő lyukakon keresztül ragyogóan kidolgozott, aprólékos kompozíciókban játszanak a látható és láthatatlan oszcillációival. A lírai hangvételt támogatja az Oskar Nedbal *Meséről mesére* (Z pohádky do pohádky. 1908) című balettzenéjének *A brémai muzikusokra* vonatkozó részét újrahasznosító Václav Trojan filmzenéje. Bellano szerint ha talán egy Disney-filmzene is lebegett Trnka szemei előtt, az is unortodox minta volt: „Ha valóban a *Fantázia* volt *Az állatok és a petroviak* modellje, akkor a fő inspiráció, amit Trnka merített belőle, az a lehetőség volt, hogy teljesen megfossa a párbeszédétől és a hanghatásoktól a filmet, és egy, a film teljes akusztikájáért felelős tisztán zenei hangsávot választott” (Bellano: 2019: 58).

Miközben a filmet a vizuális stílus összekötötte a Disney-vel, a történetépítési séma, a zenei atmoszféra sok szempontból elválasztotta attól. Ugyanakkor *Az állatok és a petroviak* alapján releváns leginkább az angolszász kritika címkéje, amely a cseh alkotót „Keleti Walt Disney”-nek keresztelte el. Eltávolítják azonban tőle a gömbölyű helyett használt szögletes formák, a leegyszerűsített mozgás, a líraibb és lassabb történet, az erőszak hiánya, a vizuális absztrakció, valamint az eltérő humor, amely nem gegekre, hanem finom iróniára épül. Amíg Trnka első két rajzfilmje rurális környezetben játszódott, másik két rajzfilmjének közege a város lesz, és a Disney-től gyökeresen eltérő utakat keres.

Karikatúrastílus és burleszk (*Pérák és az SS*)

Ugyan Trnka szintén 1946-ban készítette a *Pérák és az SS* című kombinált filmjét, viszont ebben élesen szakított a Disney-hagyománnyal. Szintén a folklórból merít, de immár nem a népmese, hanem városi legenda a forrása, és politikai témájával a gyermekközönség helyett kizárólag a felnőtt nézők figyelmét célozza meg. Korábban a filmet a propaganda összefüggésében részletesen értelmeztem (Gerencsér 2012), ezért a továbbiakban ismétlések helyett csak a Disney-től való elszakadás és a helyére állított alternatív esztétika felől tárgyalom.

Pérák és az SS (Pérák a SS. Jiří Trnka, 1946)

A 14 perces fekete-fehér film a korábbi elégikus és melankolikus stílus helyett a satirikus tónust választotta, melynek célja a felszabadulás után a megszálló náci rendszer kigúnyolása, nevetségessé tétele volt, így a film sok szempontból a második világháború alatti *wartoons* (háborús rajzfilm) műfajához illeszkedik. Bár a filmet Trnka itt is szerzőként uralta, alighanem a hangvétele sokat köszönhet a társrendezőnek, a groteszk humor, a satíra és a társadalmi kommentár iránt fogékonyabb Jiří Brdečkanak. A narratíva protagonistája, Pérák, a prágai ugróember, aki a náci megszállás idején inkognitóban ellenállóként tevékenykedik, és igyekszik borsot törni a nácik orra alá. A civilben fekete ruhás kéményseprő arcát maszkszerű zokni takarja el, a cipőjére erősített rugóval pedig akrobatikus feladatok végrehajtására képes. Akciói és vizuális ismérvei Pérák kitalált figuráját az amerikai szuperhős-hagyomány felől teszik értelmezhetővé, a cseh Superman éppúgy

titkos személyazonossággal, különleges fizikai képességekkel rendelkeznek, mint amerikai kollégái, az erőszak és az aktív szerep is rokonságba állítja velük.

Jiří Trnka műve nemcsak akciódús karakterében különbözik előző két filmjétől, hanem abban is, hogy hibrid technikát használ, a rajzfilm és a fotografikus kép kombinációját: amíg az emberalakok rajzoltak, a prágai nagyvárosi környezet reprezentációjához valódi fényképet használ. Szemben *Az állatok és a petroviak* illúzióteremtő szándékával, már önmagában ezzel a heterogén képi világgal eltávolodik korábbi nyelvétől, de Trnka tovább is megy. Rajzolt figuráit a síkszerűség jellemzi, de eltérően *A nagyapó répát ültetett* laposságától, itt már nem a kezdők járatlanságával, hanem öntudatosan. A figurák erőteljesen stilizáltak (bár a szemmozgás itt fontos orientáló szerepet kap), csak jelszerűen vázolja fel a lényeges vonásokat, ami a sajtó politikai karikatúráit remediálja. A karakterdizájn mellett a háttér szempontjából is elutasítja a kidolgozottságot, a tér itt nem koherens, folytonos, az elemek gyakran önállóan jelennek meg a filmképen. A náci Jeremy Bentham-féle kör alakú, panoptikonszerű börtönét vagy a magányos utcai lámpát úgy ábrázolja a film, hogy üres környezetbe helyezi, nem ágyazza be semmiféle térbeli viszonyrendszerbe.



Pérák és az SS (Pérák a SS. Jiří Trnka, 1946)

A három pillérre, a náci terrorra, a vele szembeni ellenálló cselekedetekre és az ellenség kiebrudalására épülő narratíva sem a korábbi lassú történetmesélést követi, akciódús jelenetei gyorsan váltakoznak, a film ritmusa ütemes. Ez nyilvánvaló összefüggésben áll a választott szatirikus tónussal, amely az amerikai burleszk és slapstick hagyományára támaszkodik. A slapstickkel való kapcsolatot mutatja az eltúlzott fizikai erőszak, amely túllépi a természetesség határait, a megszálló ütlegetéseinek nincsenek valódi testi következményei. A film második fele a hajsza, az üldözéssel teli jelenetek széles tárházát nyújtja. A burleszk filmtörténeti hagyománya a gúnyolódás más formáiban, a gegek és a vizuális poénok intenzív alkalmazásában érhető tetten (áttekintően a burleszk animációban való továbbéléséről: Varga 2011: 35-42). Az ezekből fakadó vaskos, a testi-anyagi viszonyokra épülő alacsony humor szögesen elűti Trnka korábbi rajzfilmjeinek szelíd mosolyától. Amint a sajtóbeli propaganda előszeretettel ábrázolta az

ellenséget állatok formájában, a *Pérák és az SS* a folyton árulók után kémlelő címszereplő SS-katonát is az állatokkal asszociálja: vérebként szimatol, kutyaként mozog, felettese előtt ölebként hunyászkodik meg. Szintén az ellenség dehumanizálásának célját szolgálják a paranoiát kifigurázó vizuális allúziók, amikor az SS-legény egy szakállas öregember banánhéjon való elcsúszását csasztuskának, a vasbolt cégérét sarlót és kalapácsot ábrázoló jelképnek képzeletben. Azok a gegek, melyekben Pérák torreadort játszik a náci zászlóval, majd belefújja az orrát, vagy amelyben meleg náci parkbeli légyottját látjuk, végül pedig amikor Szent Vencelnek a prágai Vencel téren álló lovasszobra fenékbe rúgja a náci katonát, a humor testi-fizikai jellegét, azaz a karneválba való átfordulását szemléltetik. Jan Rychlík impulzív zenéje, erős zörejhasználat, a hang és a kép együttműködése (Pérák tarzani kiáltása, az elmosódó sebességvonalakat kísérő motorhang) Trnka korábbi filmjeivel szemben szintén ezt a típusú humor támogatja. [3]

Következésképpen Trnka a *Pérák és az SS*-ben a testi illetlenségre, a fizikai attrakcióra, a következmények nélküli összecsapásra, a nagy iramra, a gegekre épülő stílus felé fordult. Ez az amerikai *cartoon* hagyományában a Warner Brothers-nek volt a védjegye, mely szöges ellentétben állt a felcukrozott Disney-rajzfilmekkel. A Warner Bros. 1930-tól gyártotta a *Bolondos dallamok* (*Looney Tunes* és *Merrie Melodies*) néven ismert sorozat rajzfilmjeit, melyeknek első, a negyvenes évek első feléig terjedő szakaszában a felnőtt közönséget célzó, pimasz, testi poénokon, a szélsőséges gumyszerű mozgáson alapuló esztétikáját Tex Avery (ő 1941-ben kilépett, és 1942-től a rivális MGM-hez szerződött), Robert (Bob) Clampett és Frank Tashlin munkái érlelték ki. A *Pérák és a SS* stílusa kifejezetten párhuzamba állítható ezen Warner-időszakkal, különösen Bob Clampett rajzfilmjeivel, melyek erőszakosságukkal, a fizika törvényeire fittyet hányó karaktereivel, abszurd, örült tréfálkozásaival, hangeffektusaival sokat tettek a Disney-től eltérő sajátos Warner-stílus kialakításáért. Mindazonáltal nem lényegtelen különbség, hogy Trnka a Warnerrel szemben leegyszerűsített vizuális nyelvet használt. Láthatóan azonban a cseh alkotónál az egyik paradigmát csak felváltotta egy másik minta követése, ám nem beszélhetünk önálló rajzfilmes stílusról.

Kultúrivar és modern grafika (Az ajándék)

Az önálló rajzfilmstílus kialakítása, amely aztán visszahatott az amerikai rajzfilmre, ennek az időszakának utolsó rajzfilmjével érkezett el. *Az ajándék* című hibrid filmről van szó, mellyel a diakrón recepció méltatlanul mostohán bánik, annak ellenére, hogy művészi önreflexióját, a frankfurti iskolával időben és téziseiben is egybeeső filozófiáját, a grafikai stílust illető modern vizualitását, illetve az amerikai animációra gyakorolt közvetlen és közvetett hatástörténetét tekintve is igen jelentős alkotásról beszélhetünk.

Az ajándék (Dárek. Jirí Trnka, 1946). Forrás: <https://www.bilibili.com/video/BV12b411z7ej/>

A kéz (Ruka. 1965) című nemzetközileg is mérföldkőnek tekinthető Trnka-bábianimációhoz hasonlóan a művészi szabadság kérdését középpontba állító film előszereplős kerettörténete szerint a forgatókönyvíró éppen elkészül a film címével megegyező című dráma megírásával,

mely jelenetet nondiegetikus zeneként Pazeller Jakab *Herkulesfürdői emlék* című békebeli hangulatú keringője kíséri (az élőszereplős részeket nem Trnka, hanem Jiří Krejčík rendezte). Az ezt a darabot filmre vivő animációs rész a feleségének születésnap ajándékot kereső felső középosztálybeli gazdag ember történetét meséli el, aki szoborral akarja meglepni tíz órákor még ágyban szundító oldalbordáját, ám amikor a vásárlásból hazatér, a nőt *in flagranti* találja egy másik férfival, majd a film kétféle befejezéssel bizonytalanítja el a konklúziót. A filmszatíra élcei egyrészt a vagyonos ember fogyasztási szokásait, másrészt a szobrász figuráján keresztül a művészi megalkuvást és az elüzletiesedő művészetet veszik célba, ami a filmkészítő önvallomásává is válik. A hibrid technika mellett a tematika is *A kézre* hajaz, mivel mindkettő a szobrászat példáján keresztül a művészi behódolásra és a hatalmi elnyomásra reflektál, ott a politikai, itt pedig a kereskedelmi kényszereket állítva homlokterébe (*A kézről* részletesen: Gerencsér 2012, Varga 2020a: 57-61). A két film egymás ikerpárja, az egyik Trnka pályafutásának elejét, a másik a végét jelzi, és fogja egybe az életművet. A kéz szimbóluma is tetten érhető benne, ez mutatja az utat a jómódú polgárnak a szobrász műterméhez. Ellentétben *A kéz* bensőséges, kézműves műhelyével, *Az ajándék* szobrászának műhelye az ipari termelés kapitalista logikája alapján működik. A burzsoának a bürokratikus kultúripari intézmény szatírájaként váróteremben kell kivárnia a sorát, a műhelyben a szobrász futószalagon termeli a fogyasztói társadalom által rendelt és megvásárolt szoborgiccseket. A kommercializálódás és az esztétikai elkorcsosulás paródiája, hogy a művész munkáját egy munkás légkalapáccsal fejezi be. A sorozatgyártásnak, a művészet piaci áruvá válásának és a kultúrafogyasztás iparosodásának effajta reprezentációja a „kultúripar” nagy karriert befutott Adornói és Horkheimeri elméletének illusztrációja, holott a kritikai elmélet kulcsfontosságú alapműve, *A felvilágosodás dialektikája* csak 1947-ben, azaz Trnka 1946. szeptember 13-án vetítési engedélyt kapott filmje után egy évvel jelent meg. Trnka ezáltal allegorikusan a Disney-féle ipari tömegtermelést is támadja, és hogy ez az utalás nem esetleges, azt az mutatja, hogy Adornói maguk is példaként hozták fel a Disney-t, miszerint „Donald kacsa a rajzfilmekben – éppúgy, mint a szerencsétlenek a valóságban – azért kapja meg a maga verésadagját, hogy a nézők is hozzászokjanak a sajátjukhoz” (Horkheimer – Adorno 1990: 168). *Az ajándék*ban ezután a szobrászt övező borostyándísz éppúgy a megalkuvás jelölője, mint *A kéz*ben a Kéz, amely cinikusan ünnepli áldozatát, a harlekint.

Szemben azzal, ahogyan a *Pérák és az SS* kombinált technikája a fotót és a rajzot ugyanazon a filmképen vegyítette, *Az ajándék* a keretként használt élőszereplős részeket elkülöníti a tisztán rajzfilmes jelenetektől, de az ismétlődő motívumok, a művészalak megkettőződése, a tükörstruktúra és a sokféle metalepszis révén a kapcsolatok bonyolult, sűrű hálóját szövi közöttük. A nyitó képsorokon a František Filipovský által alakított, az írógépét püfölő író befejezi a kéziratot, amitől felvillanyozva arról elmélkedik, hogy a drámából meggazdagodva „lesz pénz, lesz dicsőség, minden lesz”, majd régi kalapját tisztogatva dacosan hozzábiggyeszti: „és kalap is lesz”. A két felvételi mód közötti átjárás legnyilvánvalóbb példája, hogy a rajzfilm felfogható a dráma megfilmesítéseként, melynek szintén Filipovský – a film egészéhez képest: homodiegetikus – narrátorhangja. A drámairó a rajzfilmbeli szobrász alakmása, de egyúttal Trnka alteregója (mert elvárások nyomása alatt dolgozik), illetve ellenpontja (mert elutasítja az udvari művész szerepét). A

film tehát több narratív szinttel dolgozik, a kerettörténet elsőfokú narrációjára épül a tehetős polgár intradiegetikus narrációja, melyek metaleptikusan áthághatóak, míg Trnka műve filmes önreflexió. Az önreflexió vezérmotívuma a tükör, amelyben az élőszereplős főszereplő megkettőződik, és képmásával elpróbálja a producerrel való képzelte beszélgetését. Így a drámaíró monológja a párbeszéd illúzióját teremti meg, a tükör előtt kettős értelemben is eljuttatja saját drámáját: az általa írt dráma bemutatását és azt a drámát, melybe a producerrel való saját konfliktusa van belezárva. A film végén ugyanis az élőszereplős keretbeszélésben az író a tükörképéhez beszélve irracionális módon duplikálódik, alakmása önálló életre kel a vita során. Amikor a drámaíró a (képzelte) producer által követelt forgatókönyvi változtatások miatt összeesik a padlón, tükörképe nem követi, majd földön fekvő hősének pózát leutánozva imitálja a halált, a művészi megalkuvás vizuális allegóriájaként. A rajzfilmes szekvenciában a művészi kényszer az alternatív befejezésben mutatkozik meg, ugyanis miután a férj rajtakapta hűtlen feleségét a hálószobában, a párbajt és a gyilkosságot a narráció visszavonja, és helyette a kereskedelmi értékesítés érdekében azt happy enddél alakítja át. A tükör a rajzfilmben is megjelenik, amikor a férj szembesül a felszarvasásával, miközben ironikusan a *Just a Gigolo* tangómuzsikáját halljuk. A tükröződések játéka miatt nevezte a filmet Jean-Paul Coursodon az *Aranypolgár* animációs változatának (idézi: Polt 1964: 32, vö. Hames 2009: 190). De a fiktív teret illető metalepszisek még egy réteggel vonják be ezeket a megkettőződések. A rajzfilm és a live-action eddig tárgyalt átmenetei is a két világ közötti transzgressziót igazolják. A rajzfilm áruházi jelenetében a meglevenedő kép a „mozi a moziban” klasszikus *mise en abyme* technikáját alkalmazza önreprezentációs alakzatként. A vetítővászonon látható hóvihár előbb meglebegteti a mozi függönyét, majd kitörve a vászomból az áruház terét is elborítja. Amikor az áruházban megvásárolható képek között válogató gazdag polgárnak megtetszik Velence általa „művészibbnek” nevezett látképe, komornyikja a festményt áthelyezi a mozivászonra, amely meglevenedik, mozgásba lendül. A térbeli tárgyak túlnyúlnak saját határaikon, ezáltal aláássák illúzióteremtő funkciójukat. A városi környezetben egy tűzfalat meszelő munkást látunk, aki véletlenül belemázol a falon kívüli térbe is, amit Erwin Feyersinger úgy kategorizál, hogy a diegetikus szereplők saját fikciós világukat módosítják (Feyersinger 2012).



Az ajándék (Dárek. Jiří Trnka, 1946)

Önmagában már a kultúripar fogalmához való kapcsolódása és e bonyolult formai struktúra is különlegessé teszi *Az ajándékot*, ami azonban animációtörténeti szempontból igazán jelentős, az az amerikai UPA stúdióval egyidejűleg kialakított, sőt azt talán meg is előző újfajta vizuális stílus. Az 1937-től az amerikai animációs stúdiók között egyeduralgódóvá vált Disney-vállalat rendíthetetlen pozícióját elsőként a munkakörülmények miatt és a fizetési anomáliáért kitört 1941-es öthetes Disney-sztrájk kezdte megingatni, melynek nyomán számos művész, producer lépett ki a Disney-ből, közöttük Stephen Bosustow filmproducer, John Hubley, Zack Schwartz és David Hilberman (Abraham 2012: 20-23.). Közülük Bosustow, Schwartz és Hilberman Industrial Film and Poster Service (IFPS) néven alapítottak új stúdiót, amely 1944. május elsején vette fel a United Productions of America (UPA) nevet (Abraham 2012: 43-52). Első új típusú rajzfilmjük a Chuck Jones által rendezett Rooseveltt-kampányfilm, a *Hell-Bent for Election* (1944), majd a *Brotherhood of Man* (Robert Cannon, 1945) volt. A stúdió alapvető szerepet játszott a második világháború utáni amerikai rajzfilm karakterének megváltozásában. Megtagadva a pusztán szórakoztatást célzó Disney-féle szemléletet, a társadalmi üzenetekre reflektált, elutasította az erőszakot és az állatkaraktereket, de legfőképpen a stilizált, geometrikus formákra épülő, az avantgárd művészetből származó modern esztétikát hozta be a 19. századi metszetek világából merítő Disney-stílus helyett. Az animálás során a fázisrajzok számát erősen lecsökkentette, mely limitált animáció néven vált ismertté (vö.: Bishko 2009: 64-66.). Fontos megjegyezni, hogy a UPA forradalmi jelentősége a síkszerűség és a modernség adaptálása, nem a limitált animáció volt, mely fogalmakat gyakran összekeverik egymással. Amíg a síkszerűség a modern grafikára vonatkozik, a limitált animáció az animálás egy típusát jelenti, egy redukált mozgásstílust, és mindezeknek csak másodlagos következménye a gyártási költség csökkentése és a televíziós megjelenés, valamint az utóbbi által indukált záros határidős kényszerek (az Egyesült Államokban is csak az 50-es években válik általánossá a rövid rajzfilmek televíziós sugárzása a filmszínházi vetítés helyett).^[4]

Trnka filmje, *Az ajándék* ezekkel a törekvésekkel párhuzamosan haladt, anélkül hogy az egymástól

elszigetelt amerikai és cseh filmkészítők tudatában lettek volna szellemi rokonságuknak. A cseh alkotó formavilága a lapos, stilizált, határozott körvonalakkal és erős színekkel rendelkező szögletes formák vizuális stílusára épül, amely sokban adózik a 20. századi modern művészetnek. Bár nem alkalmazza az utóbb a UPA egyik ismérvévé váló minimalista dizájnt, ugyanúgy urbánus környezetben játszódik, amely az absztrakciót és a realizmust ötvözi egymással. A szobrászművész műhelye előtt egy kezdet formázó ikon semmilyen módon nem kapcsolódik a térbeli viszonyokhoz, az újságon – melyet valódi újságból vághattak ki, így textúrája idegenként hat – nincsen margó, a szobrász gondolatai geometrikus alakzatokként jelennek meg. A UPA alapelve is az volt a Disney-vel szemben, hogy a rajzfilmnek nem szükséges realiztikus illúziót teremtenie. Amikor *Az ajándék*ban a narrátor elnézésükérese közepette feje tetejére állított képet látunk, az ugyanez a törekvést, a nézőnek a diegetikus illúzióból való kibillentését szolgálja, de ilyen a gázolás miatt kilapított, majd regenerálódó és a gumiabroncs absztrakt mintáit magára öltő kutya, vagy a fikciós térbe való már említett belefestés is. Trnka sem a reneszánsz perspektíva modelljét alkalmazza, hanem tömörített, kiterített teret, vagyis *A nagyapó répát ültetett* kifordított térkonstrukciója ennek fényében kubista előzményként tűnik fel. Az erős színek és a színdramaturgia, mely különösen az ihletet kapó, és ezért vörössé és rózsaszínűvé változó szobrász alakjában figyelhető meg, szintén a modern animációs stílust vetíti előre. Nem kevésbé jelentős Trnkánál a hangeffektusok, zörejek és a klasszikust a populáris zenével vegyítő dalbetétek használata, melyet a UPA szintén az industrializációra és az urbanizációra adott válaszként alkalmazott, és ebben *Az ajándék* évekkal előzte meg a *Gerald McBoing-Boing* (Robert Cannon, 1950) Oscar-díjas animációját. Amíg tehát *Az állatok és a petroviak*, illetve a *Pérák és az SS* az amerikai rajzfilmes hagyományokból merített, itt Trnka adott irányt a UPA rajzfilmjeihez. Amint a zárófejezetben igyekszem igazolni, immár nem a csehek nyúltak az amerikai rajzfilmhez mintaként, hanem az amerikaiak a csehekhez.

Cseh hatás az amerikai rajzfilmre

Dan Bashara a UPA grafikai modernizmusának látens ihletőjeként tárgyalja a két világháború közötti, a modern urbánus környezetet félabsztrakt, racionalizált formákra redukáló, kubizmus inspirálta amerikai precizionista festészetet, melyet a UPA a Bauhaus, Kepes György és Moholy-Nagy László modern látással kapcsolatos munkáinak figyelembe vételével élesztett újjá, de immár játékosabb formában és háború utáni dezilluzionizmussal (Bashara 2015: 97). Egy másik lappangó összefüggés is megfigyelhető azonban, nevezetesen Jiří Trnka *Az ajándék*jának a hatása a UPA-rajzfilmre. Ez a kapcsolat nem pusztán vizuális ekvivalenciákon alapszik, hanem konkrét, mivel személyi kapcsolatok és visszaemlékezések igazolják a közvetlen, majd a közvetett ösztönzést.

Stephen Bosustow, a UPA alapítója maga jelentette ki, hogy Trnka volt az első lázadó a Disney mindenhatóságával szemben (Boček 1965: 85), majd gratulált neki *Az ajándékért* (Dutka 2000), amely döntő hatást gyakorolt az ő műveire (Coursodont idézi: Hames 2009: 190). Gene Deitch, a UPA egyik rendezője utóbb meglepődve nyilatkozta, felfűtöttségét híven tükröző fésületlen

mondatokkal: „És így, amikor idejöttem Prágába, az volt az elképesztő, hogy pontosan ugyanazt csinálják, miközben azt hittük, hogy mi vagyunk ennek a kezdeményezésnek az ötletgazdái! És a csehek mindig is ezt csinálták. És arra gondoltam, istenem, ez csodálatos, itt vagyunk a vasfüggöny mögött, ők láthatóan ötven évvel le vannak maradva tőlünk minden másban, de ami a művészetet illeti, akkor egy szinten voltak [velünk]” (Falvey 2009). Habár *A nagyapó répát ültetett* nyert el Cannes-ban első helyet, Trnka ezen korszakának utolsó rajzfilmje az animációtörténetben lényegesen jelentősebb volt.

A közvetett kapcsolatok nem különben beszédek. William L. Snyder amerikai filmproducer a második világháború alatt a felszabadító amerikai hadsereg 5. gyaloghadosztályának katonájaként került Csehszlovákiába, majd az UNRR, az ENSZ Segély- és Rehabilitációs Szervezetének munkatársaként dolgozott Prágában, ahol 1949-ben megalapította az európai filmek amerikai exportjára szakosodott Rembrandt Films-et (Plass 2011: 21). Snyder látta Trnkától az 1949-ben moziba került egész estés bábanimációt, *A császár csalogányát* (Císařův slavík), majd megvásárolta azt amerikai terjesztésre, és 1951. május 12-én mutatták be az USA-ban, amit számos Trnka-rövidfilm követett (Plass 2011: 22, Nollen – Nollen 2021: 258-261). Snyder hatására *A császár csalogányának* narrátori feladatát az angol szinkronban Boris Karloff vállalta el, aki a Frankenstein-filmek főszerepével szerzett hírnevet magának. A Csehszlovákiában letelepedő, utóbb állampolgárságot is szerző Snydernek szerepe volt a cseh és az amerikai rajzfilm között egy igazán különleges, regénybe illő titkos kapcsolat megalapozásában is. Az Egyesült Államokban a kommunistaellenes mccarthyizmus az 50-es években leszálló ágra kényszerítette a UPA stúdiót, 1952 májusában az alapító John Hubley-t elbocsátották, majd Bosustow kénytelen volt a költségeket csökkenteni. Snyder tudta, hogy az 1947-ben a UPA-val kapcsolatba került Gene Deitch-nak a fiókban van egy forgatókönyve a *Munro* című rajzfilm megvalósítására, de nincs hozzá anyagi fedezete (Plass 2011: 22-24). Ezért a Rembrandt Films tulajdonosaként csereüzletet kötött Deitch-csal, hogy prágai munkáért cserébe Snyder finanszírozza a *Munro* elkészítését – a Bratři v triku olcsó munkaerejével. Gene Deitch eredetileg tíz napra, 1959. október 28-án érkezett meg Prágába, ahol végül negyvenegy évig maradt (Plass 2011. 24-26, Varga 2020b: 32-33). A hidegháborús hisztéria közepén Deitch Csehszlovákiában a Bratři v triku stúdióban titokban cseh alkotókkal készítette el a háborúellenes *Munrót*, amely 1961-ben Oscar-díjat nyert. Addig minden egyes Oscar-díjjal jutalmazott animáció az USA-ban készült. Minthogy a kommunista országgal való együttműködést el kellett leplezni, a stáblistán nem tüntették fel a cseh neveket, de a film zeneszerzője a neves cseh komponista, Štěpán Koníček, míg vágója Zdeňka Navrátilová volt. A cseh rajzfilmstúdióban ismerkedett meg Deitch Zdeňka Najmanovával, aki 1964-ben az immár Oscar-díjas amerikai rendező felesége lett, és ezért maradt Deitch élete végéig, 2020-ig Prágában. [

^{5]} Sőt, ott nemcsak további egyedi filmeket alkotott, hanem – ismét csak titokban – a Bratři v triku munkatársainak a közreműködésével készítette el az MGM számára 1961 és 1962 között a *Tom és Jerry* című rajzfilmsorozat 13, a Paramount számára 1960 és 1962 között a *Popeye* 26, illetve ugyancsak a Paramount megbízásából 1963-ban a *Krazy Kat* 52 epizódját (Deitch 2013, különösen a 18. fejezet.; Nessel 1998, a *Tom és Jerry* Deitch-időszakáról: Giesen 2023: 39-41). A stáblistán a cseh neveket amerikanizálták, Štěpán Koníček nevét például a kubai rakétaválság idején Steven

Konichekként tüntették fel. Jiří Trnka rajzfilmjeinek hatása tehát messze sugárzott, és közvetve váratlan transznacionális kapcsolódások kiindulópontja lett.

Trnka azonban nemcsak az amerikai, hanem az európai tendenciákat is befolyásolta *Az ajándékkal*. A hazai rajzfilm megtermékenyítését mutatja Eduard Hofman *Angyali kabát* (Andělský kabát. 1947) vagy Jiří Brdečka *A léghajó és a szerelem* (Vzducholod' a láska. 1948) című rajzfilmje, melyek azt igazolják, hogy a csehek a modern tendenciák élvonalában haladtak. De Trnka hatására indult világhódító útjára a horvát animáció is, amely az 50-es évektől szerzett világhírt – majd Dušan Vukotić révén első nem amerikaiként Oscar-díjat – magának, amiről Vukotić azt nyilatkozta: „az első helyen említem a nagy csehszlovák alkotó, Jiří Trnka műveit, amelyek nagy ösztönzést jelentettek nekem, mert megerősítettek abbéli meggyőződésemben, hogy ebben a művészetben sok mondanivaló és felfedezni való rejtőzik” (idézi: Ajanović 2022). A horvát rajzfilm pedig a magyarnak a Disney-stílustól való eltávolodását ösztönözte.

Jiří Trnka mind a négy korai rajzfilmje különféle esztétikával kísérletezik, egyik sem ugyanazt a stílust használja. 1945-46-ban két év alatt hihetetlen gyorsasággal járta végig azt az utat, a Disney-féle látványvilág imitációjától, majd az attól való eltávolodástól a Warner testi excentrikusságán át a UPA modern grafikájáig, amihez az amerikai *cartoon*nak másfél évtized kellett. Nem mellesleg tapasztalatlanként, kezdő filmesként már a nemzetközi trendeket is befolyásolni tudta. A náci gyarmatosítástól való 1945-ös felszabadulás után 1946-ban az (animációban a Disney-vel azonosított) amerikai kulturális gyarmatosítástól is megszabadult, mégpedig úgy, hogy profiljában nem is ez a nem kellően értékelt rajzfilmes teljesítménye, hanem a bábanimáció vált uralkodóvá. Mindez azt bizonyítja, hogy a közép-európai animációs filmnek az eddigieknél nagyobb figyelmet kell szentelni, és történetét a nemzetközi tendenciák függvényében kell újragondolni.

Jegyzetek

1. Lásd a *Filmový přehled* adatbázisát: <https://www.filmovyprehled.cz/en/film/398616/grandpa-planted-a-beet> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)
2. Eva Strusková Karel Dodalról, az első jelentős cseh animációs rendezőről írt, levéltári kutatásokon alapuló monográfiájában azt állítja, hogy a Giannalbarto Bendazzi által terjesztett nézettel szemben nincs arra bizonyíték, hogy Trnka, aki akkor még Skupa alkalmazottja volt, részt vett volna a másik Spejbl és Hurvínek-film, a *Všudybyl kalandjai* (Všudybylovo dobrodružství. Irena Dodalová, Karel Dodal, 1936) munkálataiban. Lásd: Strusková 2013:113-114.
3. Bármennyire is radikális a váltás, egyes motívumok korábbi rajzfilmjeiből köszönnek vissza. A gumiabroncsok között hányódó SS-tiszt *A nagyapó répát ültetett* azon képszekvenciájára hajaz, amikor a családnak sikerül kihúzni a répát, és az erőlködéstől legurulva a dombról a forgó fejüket répalevelek között látjuk. A szövegbuborék-technika a vasbolt látomásánál tér vissza, az elszaladó tárgyak pedig *Az állatok és a petroviak*ban a szerencse szimbólumainak, a kártyalapoknak, a bűgőcsigának és a patkónak a menekülésével analógok.
4. Ezúttal nem foglalkozom azzal az egyébként igen lényeges kérdéssel, hogy a televíziós bemutatás periodicitása stabilizálta a limitált animációnak a fázisrajzok számának redukciójára, a szekvenciák ismétlődésére, a karaktertükrözésre és a rajzok újrafelhasználására épülő industrializált munkamódszerét, vagyis azt a sorozatgyártási logikát, melyet vonatkozó művében éppen Trnka állított

pellengérre.

5. Ironikus, hogy Zdeňka Najmanová, aki 1945. július 2-án azért jött a stúdióba, hogy nyárra egy kis zsebpénzt keressen, évtizedekig maradt ott, majd 2000-ben – immár Deitchová néven – ő lett a nagy múltú *Bratři v triku* vezetője (Plass 2011: 25. Falvey 2009).

Irodalomjegyzék

- Abraham, Adam: *When Magoo Flew: The Rise and Fall of Animation Studio UPA*. Middletown, Wesleyan University Press, 2012.
- Ajanović, Midhat: A zágrábi rajzfilmes iskola ideológiai körképe. Ford. Szijártó Imre. *Apertúra*, 2022. Nyár (jelen szám)
- Arnet, Erwin: Jiří Trnka. *Graphis*, 19. (1947) 192-199.
- Bashara, Dan: Cartoon Vision: UPA, Precisionism and American Modernism. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 10. (2015) 2. 82-101. <https://doi.org/10.1177/1746847715587421>
- Barsi Imre: A kacsalábon forgó kastély varázslója. *Új Szó*, 1964. április 25. 12.
- Bellano, Marco: *Václav Trojan: Music Composition in Czech Animated Films*. Boca Raton/London/New York, CRC Press, 2020.
- Bishko, Leslie: A rajzfilmstílus helyes és helytelen alkalmazása az animációban. Ford. Buglya Zsófia. *Metropolis*, 13. (2009) 1. 56-68.
- Boček, Jaroslav: *Jiří Trnka: Artist and Puppet Master*. London, Artia, 1965.
- Bolter, Jay David – Grusin, Richard: A remedializáció hálózatai. Ford. Babarczi Katica. *Apertúra*, 6. (2011. Tavasz) 3. <https://www.apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin-remedializacio-halozatai/> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)
- Deitch, Gene: How to Succeed Animation. *Animation World Network*, 2013. november 19. <https://www.awn.com/genedeitch/table-of-contents> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)
- Dutka, Edgar: Jiri Trnka – Walt Disney of the East. *Animation World*, 5.04. (July 2000) <https://www.awn.com/mag/issue5.04/5.04pages/dutkatrnka.php3> (Utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 15.)
- Falvey, Christian: Studio Bratři v triku. The Cradle of Czech Animation. *Radio.cz*, 2009. 04. 24. <https://english.radio.cz/studio-bratri-v-triku-cradle-czech-animation-8585342> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)
- Feyersinger, Erwin: Diegetikus rövidzáratok. Metalepszis az animációs filmben. Ford. Milián Orsolya. *Apertúra*, 7. (2012. Nyár) 4. <https://www.apertura.hu/2012/nyar/feyersinger-diegetikus-rovidzaratok-a-metalepszis-az-animacios-filmben/> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)
- Gerencsér, Péter: A propagandától a metanyelvi önreflexióig. A cseh animációs film politikai hagyományáról. *Apertúra*, 7. (2012. Nyár) 4. <http://uj.apertura.hu/2012/nyar/gerencser-a-propagandatol-a-metanyelvi-onreflexioig/> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)
- Gerencsér Péter: Arany kezek: A cseh animációs film kezdetei. *Bohemia*, 22. (2014) 1-4.1-19. (melléklet). Online változat: <http://epa.oszk.hu/02700/02729/00006/pdf/> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)
- Giesen, Rolf – Storm, J. P.: *Animation Under the Swastika: A History of Trickfilm in Nazi Germany, 1933-1945*. Jefferson, North Carolina & London, McFarland, 2012.
- Giesen, Rolf: *Puppetry, Puppet Animation and the Digital Age*. New York: Routledge, 2018.

- Giesen, Rolf: *Animation in Europe*. Abingdon, CRC Press, 2023.
- Góralik, Mikołaj; Jiří Trnka: Disney Europy Wschodniej. *EKRANy*, 27. (2015) 5. 62-66.
- Hames, Peter: *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- Holloway, Ronald: The Short Film in Eastern Europe: Art and Politics of Cartoon and Puppets. in Paul, David W. (szerk.): *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. London, Macmillan, 1983. 225-251.
- Horkheimer, Max – Adorno, Theodor: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Ford. Bayer József et al. Budapest, Atlantisz, 1990.
- Howard, Cerise: The Passion of the Peasant Poet: Jiří Trnka, *A Midsummer Night's Dream* and *The Hand*. *Senses of Cinema*, 66. (2013. március)
<https://www.sensesofcinema.com/2013/cteq/the-passion-of-the-peasant-poet-jiri-trnka-a-midsummer-nights-dream-and-the-hand/> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)
- Janeček, Petr: *Spring Man: A Belief Legend Between Folklore and Popular Culture*. London, Rowman & Littlefield, 2022.
- Jůn, Dominik: Jiří Trnka: 100th Anniversary of the Birth of a Great Czech Animator. *Radio.cz*, 2012. 02. 28. <https://english.radio.cz/jiri-trnka-100th-anniversary-birth-a-great-czech-animator-8556282> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)
- Kezich, Giovanni – Mott, Antonella: 'You have to be a draughtsman to be an ethnographer!': The legacy of Giuseppe 'Bèpo' Šebesta in ethnographic museography. in Carocci, Max – Pratt, Stephanie (szerk.): *Art, Observation, and an Anthropology of Illustration*. London, Bloomsbury, 2022. 56-72.
- Liehm, Mira – Liehm, Antonín J.: *The Most Important Art. Eastern European Films After 1945*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press. 1977.
- Nessel, Jen: "...a spicy, funny memoir!" *The New York Times*, 1998. augusztus 9.
- Neupert, Richard: *French Animation History*. Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.
- Nollen, Scott Allen – Nollen, Yuyun Yuningsih: *Karloff and the East: Asian, Indian, Middle Eastern and Oceanian Characters and Subjects in His Screen Career*. Jefferson, North Carolina, McFarland, 2021.
- Plass, Jiří: *Zpráva o Bratřech v triku. Život a práce studia animovaného kresleného filmu Bratři v triku v Praze. 1942–2011*. Zlín, 2011.
- Polt, Harriet R.: The Czechoslovak Animated Film. *Film Quarterly*, 17. (1964) 3. 31-40.
- Strusková, Eva: *The Dodals: Pioneers of Czech Animated Film*. Ford. Lucie Vidmar. Praha, Národní filmový archiv / Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013.
- Thomas, Frank – Johnston, Ollie: *The Illusion of Life: Disney Animation*. New York, Abbeville Press, 1981. 47-69.
- Varga Zoltán: Burleszk és animáció. *Café Babel*, 20. (2011) 64. 35-42.
- (Varga 2020a) = Varga Zoltán: Fejezetek a bábok életéből. Szemelvények az európai bábanimáció mesterműveiből. *Art Limes*, 17. (2020) 3. 54-69.
- (Varga 2020b) = Varga Zoltán: Egy amerikai rajzfilmes Prágában. Gene Deitch 1924-2020. *Filmvilág*, 63. (2020. november) 11. 32-33.

Filmográfia

- *A nagyapó répát ültetett* (Zasadíl dědek řepu. Jiří Trnka, 1945)
- *A kéz* (Ruka. Jiří Trnka, 1965)
- *Az ajándék* (Dárek. Jiří Trnka, 1946)
- *Az állatok és a petroviak* (Zvířátka a petrovští. Jiří Trnka, 1946)
- *Az öreg malom* (The Old Mill. Wilfred Jackson, 1937)
- *Esküvő a koralltengerben* (Svatba v korálovém moři / Hochzeit im Korallenmeer, Horst von Möllendorff, 1944)
- *Fantázia* (Fantasia. James Algar et al., 1940)
- *Hófehérke és a hét törpe* (Snow White and the Seven Dwarfs. David Hand et al., 1937)
- *Pérák és az SS* (Pérák a SS. Jiří Trnka, 1946)
- *Virágok és fák* (Flowers and Trees. Burt Gillett, 1932)

© Apertúra, 2022. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2022/nyar/gerencser-keleti-walt-disney-lappango-kapcsolatok-jiri-trnka-rajzfilmjeiben-a-disney-vel-a-warnerral-es-a-upa-jel/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.4.2>

