

A zágrábi rajzfilmes iskola ideológiai körképe

Absztrakt

A tanulmány arra tesz kísérletet, hogy a Zágrábi Animációs Filmiskola három filmjének példáján keresztül átfogó szemlélettel illusztrálja a világ körképszerű percepcióját. Az iskola kezdetben elsősorban az ideológia szférájához kötődött, majd fokozatosan esztétikai elveket kezdett követni. A jugoszláv társadalom szociológiai és történelmi körülményei a második világháború után egy illúziós, „mindenre kiterjedő szemlélet” megjelenését idézték elő a zágrábi animációs film szerzőiben. Számos filmjükben egy fókuszpontúnak tűnő pozícióból, vagy egyszerűen egy ideológiai üvegkupola mögül készítettek panorámaképet egy blokkokra osztott világ közepén. A zágrábi stúdióban az 1950-es évek vége és az 1980-as évek eleje között létrejött művek hatalmas nemzetközi sikerét és objektív értékét főként a cellanimációs technológiában történő masztrelésnek és a stilizált mozgásnak köszönhetők. A tanulmány szerint azonban ez a karikatúratechnikákkal megvalósított hatékony globális metaforáknak, a hidegvérűen felosztott világ leegyszerűsítően sematikus bemutatásának volt köszönhető, ugyanakkor egy ideológiai és politikai diskurzus pozíciójából eredő ideológiai szatírának is, amelyet az „üvegkupola” alatt „titoizmusnak” neveztek. A szocialista társadalmak hataloméhsége és kapitalista társadalmak pénzhajhászata, valamint a mindent elpusztító konfliktusok állandó veszélye képezte a jugoszláv animációs humor uralkodó témáit az összes formában. Különösen azok az animációs filmkészítők voltak hajlamosak ezt alkalmazni, akik „mindenre kiterjedő szemléletükkel” igyekeztek átfogni koruk világának „körképét”. Metaforák szatirikus módon mutattak be a hidegháború időszakának néhány meghatározó jelenségét – a fegyverkezési versenyt, a kicsik és szegények egyenlőtlenségét, a környezetszennyezést, a kortárs ember elidegenedését a betondzsungelben –, és ezek a globális metaforák kortársaik jövővel kapcsolatos félelmeinek élénk szemléltetéseként funkcionáltak. A szerző előbb *A nagygyűlés* (Veliki miting. Walter és Norbert Neugebauer, 1951) című filmet vizsgálja, melyet Disney-köntösbe öltöztetett szocialista realizmusként értelmez, majd a *Koncert gépfegyverre* (Koncert na mašinsku pušku. Dušan Vukotić, 1958) című rajzfilmet, melyet a fiktív Amerika karikatúrájaként ír le, végül a *Naplót* (Dnevnik. Nedeljko Dragić, 1974), melyet a valódi Amerika karikatúrájaként jellemez.

Szerző

Midhat Ajanović (1958) az animációs film teoretikusa, író és filmrendező. Szarajevóban született, a Zagreb Filmnél animációval foglalkozott, 1984 és 1992 között hét animációs rövidfilmet rendezett.

1994-től a svédországi Göteborgban él, ahol doktori fokozatot szerzett filmtudományból. Számos svéd filmiskola tanára. Animációs filmmel kapcsolatos tudományos könyvei: *Animacija i realizam* (2004), *Karikatura i pokret* (2008), *Den rörliga skämtteckningen* (2009), *The Man and the Line* (2013).

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.4.3>

A zágrábi rajzfilmes iskola ideológiai körképe



*A tanulmány a Horvát Filmszövetség (Hrvatski filmski savez)
együttműködésében jelenik meg magyarul*

1. Kilátás az üvegkupola alól

Egyre jobban tudatosul bennünk, hogy az „animáció” fogalmának kizárólag a film médiumával való összekapcsolása abban az értelemben téves, ahogy azt évtizedek óta használjuk. Az animáció ugyanis egyre jobban jelen van a hétköznapijainkban, de csupán kis hányada keletkezik kinematográfiai technológiával. Norman M. Klein a vizuális effektusok történetéről szóló *The Vatican to Vegas* című 2004-es terjedelmes tanulmányában különleges figyelmet szentel egyebek között a filmtörténet előtti animációknak, kiemelten azoknak, amelyek az illuzionista színház részeként jelentek meg a színpadon, ahol különböző mechanikus és optikai eszközök segítségével mozgásba hozott és megelevenedő tárgyak keltették fel a metamorfózis illúzióját. Az ipari forradalom előtti idők mágiája és az ipari forradalom technológiai vívmányai – amelyek eredménye egyebek mellett a tudományos fantasztikum – egyesítése útján létrejött animációs eljárások révén alakul ki az a körkép (panoráma – görög *pan*: minden, illetve *horama*: pillantás), amelyet Klein „a 19. század enciklopédikus impulzusának” részeként értelmez (2004: 190), példának pedig az 1826-ban Londonban létrehozott Colosseumot hozza fel, amely panorámaszínházként kisebb változásokkal egészen 1875-ig működött (2004: 184). A panoráma

tulajdonképpen hatalmas, kör alakú színházi tér volt, színes falakkal és felülről jövő világítással. A közönség a tér közepén helyezkedett el, ahonnan át lehetett fogni a 360 fokos kiterjedésű vásznat, amelyen leggyakrabban híres csaták jeleneteit adták, mint például a waterloo-i vagy a gettysburgiét. A valóság vizuális szimulációja változtatható fények segítségével jött létre, amelyek különböző optikai trükkökkel emelték ki az egyes részleteket és a képek térbeli megoldásait. Pirotechnikai eszközöket is használtak, hogy a mozgás és a perspektíva szimulációja révén keltsék fel a valóság érzetét. A látogató mindezek eredményeképpen egyszerre érezhette magát a történelem szemtanújának és résztvevőjének. Klein szerint a panoráma legfontosabb jellemzője, hogy a „mindent átfogó látvány” lehetőségét adta.

Amikor a modern technológiák kiszorították a panorámaszínházat, a körkép fogalma a konkrét szintről a fogalmi szintre tevődött át, és a dolgokra vetett pillantás jellemzőjévé vált: olyan képet kezdett jelenteni, amely ezek teljes körét átfogja. A fogalom jelen van az újságírói és a köznyelvben, amikor „az események körképéről” beszélünk, de jelenti a kamera vágás nélküli teljes elfordulását is. Ez az átfogó pillantás különösen elterjedt az elmúlt évtizedben a korszerű digitális mozgóképek megjelenése és tömegessé válása után, hiszen a „kamera” panorámamozgása a leghétköznapiabb kifejezőeszközök egyike.

Jelen cikk kísérletet tesz arra, hogy a zágrábi rajzfilmes iskola három filmje alapján a világot panorámaszerűen szemlélje, mégpedig azzal a „mindent átfogó pillantással”, amely kezdetben az ideológia területén jelent meg, majd folyamatosan vált esztétikai elvvé. A jugoszláv társadalomban a második világháború után bizonyos társadalomtörténeti körülmények nyomán kialakult „mindent átfogó pillantás” illuzórikus jelensége nyomán a zágrábi rajzfilmes iskola alkotói több munkájukban körképeket hoztak létre egy középpontként értelmezett pozícióból, amely egyszerűen ideológiai üvegkupolaként szolgált a blokkokba rendeződött világban.

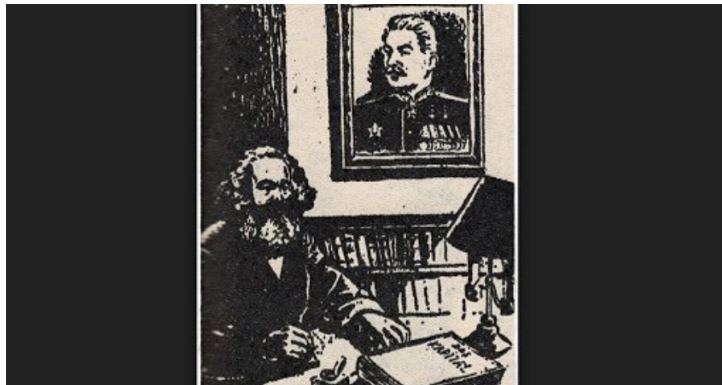
Ami a zágrábi stúdióban az 50-es évek végétől a 80-as évek elejéig létrejött, nemzetközi sikereket és minőséget eredményezett. Mindez az úgynevezett cellanimáció magas szinten elsajátított technológiáján, a stilizált mozgásábrázoláson, illetve – és ez a jelen szöveg fő tézise – a karikaturisztikus eszközökkel megvalósított hatásos globális metaforákon, a hidegháborús megosztott világ egyszerű és sematizált bemutatásán, továbbá a titoizmusnak nevezett, az „üvegkupola” alatt uralkodó ideológiai-politikai diskurzus pozíciójából előadott ideológiai szatírán alapult. A hatalomvágy a szocialista társadalmakban, a pénz iránti szenvedély a kapitalistákban, illetve az előbbieknél az utóbbiakkal szemben fennálló, mindent elpusztítani kész konfliktusának állandó veszélye volt a jugoszláv rajzfilmes humor meghatározó tematikája annak minden változatában. De a humorhoz azok az animátorok vonzódtak különösen, akik „mindent átfogó pillantással”, a panoráma igényével pásztázták koruk világát. Globális metaforáik a jelenségek szatirikus bemutatásával mutatták meg a hidegháborút: a fegyverkezési versenyt, a gyengék és szegények jogfosztottságát, a környezetszennyezést, a modern ember elidegenedését az egyre növekvő betondzsungelekben – hitelesen ábrázolták a kortársaik jövővel kapcsolatos féltéseit és szorongásait.

Mint azonban minden modell, idővel ez is kimerítette a lehetőségeit. A 70-es években a klasszikus *seven minutes* cellanimáció elkezdett kiürülni az új technikákkal folytatott versenyben, amelyeket a lelkes és újító animátorok használtak, egyre jobban behatolva a vászon „mélységébe”, tehát szélesebben hódított teret az, amit ma 3D-s digitális filmnek nevezünk. A kétdimenziós, karikatúra-stilizációra és -humorra alapozott animációs filmek elvesztették az erejüket és a háttérbe szorultak egész addig, amíg ez a felfogás a különböző számítógépes programok alakjában a maga drasztikusan tömegkulturális szurrogátumával újra nem éledt a 90-es évek végén, de ahhoz viszonyítva immár természetesen radikálisan más légkörben, mint amikor Vukotić és társai tündököltek a nagyvilág fesztiváljain, és amikor az akkori nemzetközi filmes tekintélyek, mint Grierson, Sadoul vagy Martin az „iskola” filmtörténeti jelenségét méltatták.

2. A jugoszláv Informbűró-ellenes karikatúra

Emir Kusturica *Papa szolgálati útra ment* (Otac na službenom putu. 1985) című filmjében, amellyel a szerző első ízben győzött a Cannes-i fesztiválon, a központi konfliktus Zuka Džumhur egyik ismert, a belgrádi *Politikában* 1948-ban megjelent karikatúrájának értelmezése köré épül: Karl Marxot látjuk az íróasztalánál ülve, a dolgozószobájának falán pedig Joszif Visszarionovics Sztálin képe van kiakasztva. A szerzői szándék az üzenet anakronisztikus fikcióra alapozott kibontása volt, ugyanis egy olyan valakinek a képe lóg ott, aki a történelmi materializmus megalkotója után sok évvel később született – ez az üzenet élesen kritikus Sztálinnal és az Informbűró *Határozatával* szemben [*Informbűró: a Kommunista és Munkáspártok Tájékoztató Irodája, amely 1948-ban határozatban ítélte el Jugoszláviát és a titóista alternatív szocializmust, ezzel kirekesztették az államot a kommunista blokkból, amely a következő évtizedekben meghatározta Jugoszlávia különutasságát – a szerk.*]. Ugyanakkor a karikatúra olvasható a határozattal szembeszálló jugoszláv kommunisták uralmi rendszerének és végső soron annak a Titónak mint vezérnek a propagandisztikus támogatásaként, aki a maga idejében úgy üldögélt, hogy mögötte Marx faliképe volt kiakasztva. A film bevezető jelenetében a főszereplőt látjuk, a bosnyák Mešát, aki vonattal tér vissza Zágrábból Szarajevóba. A kupében együtt utazik vele a szlovén szerelme, Ankica Vidmar. Meša a *Politikát* olvasva megtalálja az említett karikatúrát, és hangosan így kommentálja: „Hát, azért ez túlzás.” Egy nappal később Ankica Vidmar az Új Jugoszlávia [*az 1945-ben újjáalakult szocialista Jugoszlávia – a szerk.*] első női pilótájaként jelenik meg egy kocsiban két rendőr társaságában, közülük az egyik Meša feleségének testvére, aki hangosan nevet a karikatúrán, miközben szellemesnek nevezi azt. Ankica szerint „van azért olyan, akinek nem tetszik.” Arra a kérdésre, hogy ki volna az, gyanútlanul ezt válaszolja: „Hiszen maga jól ismeri az illetőt.” Ankica óvatlansága sokba kerül a szeretőjének, aki az elkövetkező néhány évet „szolgálati úton” tölti a Tito politikai ellenfeleinek fenntartott börtönben. Kusturica „antititoizmusát” tíz évvel később viszi el a szélsőségig a második Cannes-i diadalával, az *Undergrounddal* (1995), egy torzképpel, amelynek a karikatúrával ellentétben nincs kapcsolata a valósággal. Vagy tudattalanul hamisít történelmet, vagy szándékkal alkotja meg Jugoszlávia fals képét – ez utóbbit interjúi és nyilvános megszólalásai alapján lehet feltételezni, ugyanis a poszt-

titoista vezér, Milošević alakjára alapozott nacionalista sztálinizmus hirdetőjeként lépett fel. Kusturica mindezt a titoizmusnak mint az ország véres szétesése fő okozójának tendenciózus értelmezése útján teszi. Ebben az országban ő a Tito-kormány egyik miniszterének fiaként született, majd ugyanott a Tito nevét viselő ösztöndíjnak köszönhetően vált filmrendezővé. Később Kusturica minden felelősség alól felmenti az ország véres szétesésének valódi okozóit, a szerb nacionalizmust és a nagyszerb ideológiát.



Zuka Džumhur 1948-as Sztálin-karikatúrája

A *Papa szolgálati útra ment* létrejöttének időszakában a titoizmus kritikája abba az irányba tartó, üdvözölt lépés volt, hogy az akkori Jugoszláviában a szocializmus történetének néhány szakaszát szabadabban vizsgálják – különösen amiatt, hogy az egyszerű emberek szenvedéseiről van szó az Informbüroóval fennálló konfliktus viharos éveiben. ^[1] Érdekes, hogy Abdulah Sidran eredeti forgatókönyvében nem szerepel a karikatúra, ezt a jelenetet Kusturica átgondoltan építette be, mert a rajzot vizuálisan látványosnak, a film médiumához a szövegnél jobban illeszkedőnek tartotta. Ez a megoldás plasztikusan jelzi, hogy a karikatúrának milyen fontos szerepe volt abban az időszakban, amelyben a film játszódik. ^[2] Ezen kívül Sidran forgatókönyvének másik kiegészítésében megjelenik egy fiú Meša egyik családtagjaként, aki rajzfilmek készítésével foglalkozik – a filmszalag direkt megmutatásával a jugoszláv kultúra egyik fontos összetevőjének jelenlétét hangsúlyozza.

Jugoszlávia, az ország, amelyet szép lassan a feledés pora borít be, 74 éven keresztül létezett, két korszakon és egy négyéves közjátékon keresztül a második világháború idején, amikor a tengelyhatalmak a területén néhány bábállamot hoztak létre. Rövid történetének első szakaszában 1918 és 1941 között Jugoszlávia a szerb királyi dinasztia abszolút uralma alatt állt. Ez az állandó küzdelem időszaka a szerb politikai és katonai oligarchák, illetve a királyságba bevont kisebb nációk között, amelyek az egyenjogúságukért harcoltak – mindez egyszerre volt az első világháború kiindulása és következménye. A Második Jugoszlávia Tito baloldali diktatúrája volt, ami 1945-től 1980-ig tartott. A korszakot meghatározták 1948 eseményei, az ország kilépése az úgynevezett szocialista blokkból, Moszkva vazallus országainak közösségéből, ami a Nyugathoz való eltökélt közeledést is magával hozta. Mindennek következménye volt a Szovjetunió Jugoszlávia elleni erős nyomása és blokádja, ami az egész régióban nagy válságot okozott. A Moszkva oldaláról gyakorolt nyomás hatására előálló politikai és gazdasági válság időszakában a

propagandisztikus karikatúra az ideológiai meggyőződések tömegekhez való eljuttatásának fontos eszközévé vált. A cél a tömegek megnyerése volt, és az, hogy Sztálint, Jugoszlávia tegnapi szövetségését és a háború idején Tito partizánjainak támogatóját az ellenségek közé sorolják. „A valóságot igazítani a tömegekhez, vagy a tömegeket a valósághoz”, így szól Walter Benjamin világos formulája (1969: 67). A percepció, majd a gondolkodás átállításáról van tehát szó, amelynek eszköze a néhol drasztikusan egyszerűsítő rajzos humor – a szimbolikát és a kifejezésmódot a hatalom kezdeményezte. A humoros rajz piacképes és tömegesen előállított termékévé vált, amelyből egyebek mellett a zágrábi rajzfilmes iskola kinőtt, mint a rövid életű ország filmkultúrájának legfontosabb jelensége. Mindez Kusturica kezére játszott annak az időszaknak a realiztikus felidézéséhez, amelyről a filmje beszél.

A jugoszláv politikának és az ország nemzetközi helyzetének egyik következménye a teljes szakítás volt az úgynevezett szocialista realizmus ideológiájával. Egy olyan kulturális modell alakult ki, amely jóval nagyobb szabadságot adott az uralkodó dogmához való viszonyulásban, mint bármelyik más kelet-európai ország. Az úgynevezett szocialista országok közül Jugoszlávia kiemelkedett a gazdasági fejlődésével, felgyorsult városiasodásával és iparosodásával csakúgy, mint a mindennapi élet minőségével, ami az üvegkupola érzetét keltette, amelyből kritikusan szemlélhető a világ panorámája. Nem kevésbé volt fontos a földrajzi elhelyezkedés: az ország a politikai blokkok határán terült el, a keleti részén a pravoszláv, a nyugati részén a katolikus vallást és kultúrát ápoló népek éltek, a köztes területen Bosznia és Hercegovina lakossága kevert volt. [3]

Az országban természetesen továbbra is egypártrendszer, tehát demokráciahiány volt, miközben a nemzetek közötti feszültségeket a társadalom egészének erőszakos átideologizálásával fagyasztották be. Tito és vele együtt a partizánmítosz halála, illetve az úgynevezett kommunizmus kelet-európai bukása után gyorsan világossá vált, hogy a szerb politikai és vallási elit nagy részében továbbélt az elképzelés arról a Jugoszláviáról, amelyben a szerbek és a „többiek” élnek, miközben az autochton nemzeti közösségek közül egyedül a szlovének státusza volt megkérdőjelezhetetlen. Mindez csupán az ideológiai kódosításnak köszönhetően volt kevésbé látható. A 80-as évek közepén a szerb nacionalisták átveszik a hatalmat a kommunista pártban, a hadseregben és a szövetségi intézményekben, majd belevágnak abba a háborúba, amelynek célja minél nagyobb terület elfoglalása a jövőbeli, etnikailag tiszta szerb állam számára. A 90-es évek közepén az üvegkupola darabjaira hullt: a korábbi tagköztársaságok alapjain nemzetállamok formálódtak, hatalmas vér- és szégyenfoltokkal a köztes területen, amelynek sorsa ennek a szövegnek az írása pillanatában meghatározhatatlan és előre nem látható.

3. Walter Neugebauer – a képregénytől a filmig

A zágrábi rajzfilmes iskola magját újságok karikaturistái, képregényrajzoló és illusztrátorok alkották, akik rendezőként sem távolodtak el a múltjuktól, és jellemző módon nem mutattak érdeklődést a bábfilm, a gyurmafilm, a tárgyanimáció, a direkt eljárások és egyáltalán, bármilyen animációs technika iránt a cellanimáció technikáján kívül, amelyet karikatúra-rajzzal állítanak elő,

azaz azon a technikán kívül, amit a köznyelvben rajzfilmnek neveznek. [4] Természetesen téves volna az egész jelenséget olyan monolit egységként leírni, mint amely a kétdimenziós karikaturisztikus szatírára korlátozódik. Azonban az, amit iskolaként ismerünk, kizárólag az anekdotikus filmes történetmesélő eljárásaiban, az újságkarikatúra, az illusztráció és a képregény grafikai kifejezési módjának alkalmazásában, illetve a kétdimenzióssá lapított térkezelésben mint közös vonásokban jelenik meg. Az alkotók a mindent átfogó kritikai pillantásnak mint panorámának világlátásában teszik mindezt érzékelhetővé.

A zágrábi rajzfilmes iskola sajátossága az úgynevezett szocialista országok animációs műhelyeivel való összehasonlításban a képregény hatása volt, amely az Atlanti-óceánon keresztül érkezett, illetve a hazai képregény-hagyományból származott. A képregény grafikai nyelve nagymértékben befolyásolta az amerikai rajzfilm vizuális megjelenését, legyen szó a gigantikus Disney Stúdióról vagy versenytársairól, a Terrytoonsról, a Warner Brothersről, az MGM-ről vagy a UPA-ról. Míg a „szocialista” világ többi részén a képregény mint valami „kapitalista” dolog hosszú ideig gyanús volt, Jugoszláviában az amerikai és a nyugat-európai képregény tömegesen jelent meg, és különösen Horvátországban fejlett volt a hazai gyártás, ami bizonyos szerzők, mint például Andrija Maurović munkáiban olykor csúcsa volt mindannak, amit egyes időszakokban a világban alkottak.

Walter Neugebauer, a horvát és a jugoszláv képregény egyik úttörője olyan szerzőként lépett fel, aki körül formálódott 1949-ben annak az első rajzfilmnek az alkotógárdája, amely a *Kerempuh* című humoros hetilap szerkesztőségében jött létre. Az akkor huszonkilenc éves, korai gyerekkorát Tuzlán, a szülővárosában töltő, de ekkor már zágrábi lakos Neugebauer tekintélyét a *Kerempuh* szerkesztőségében képregényeinek utánozhatatlan kivitelezésével vívta ki. A pályáját tizennégy évesen kezdte, és azonnal, az *Okoban* 1936-ban megjelent *Naszreddin Hodzsa kalandjai* (*Doživljaji Nasredin Hodže*) című munkájával irigylésre méltó szakmai szintet ért el. Ezután három évig több zágrábi és belgrádi lapnak dolgozott, majd Norbert nevű bátyjával, aki a képregényei forgatókönyvírója volt, elindította a *Veseli vandrokaš* című lapot. Később, a háborús években és a Független Horvát Állam idején a fivérek megalapították a *Zabavnik* című képregény-újságot, amelyben a sajátjaikon kívül mások munkáit is közölték. A testvére szellemes forgatókönyvei és szövegei alapján rajzolt képregényeiben, mint a *Nosko, a törpe* (*Patuljak Nosko*), a *Kis Muk* (*Mali Muk*), *Az éhes király* (*Gladni kralj*) és a *Tarzan nyomában* (*Tarzanovim stopama*) Neugebauer nemcsak elsajátította a Disney-iskola karikatúrarajz-technikáját, hanem sokban túl is szárnyalta az akkori, Walt Disney aláírásával megjelent képregények minőségét. Vonalvezetése puha és rugalmas, a figurái életteli, mindig a mozdulat közepén ragadja meg őket, mintha animálva lennének. Észrevehető az a törekvése, hogy a mozgás útján grafikai és ritmikai folyamatosságot érjen el a képregény képei között, így az egyikből a másikba való átmenetet folyamatként érzékeljük, mintha a képregény minden egyes kockája termékeny pillanat lenne (*key position*).

Miután a kommunisták átveszik a hatalmat, a képregény mint „imperialista” médium egy időre gyanússá válik. A fivérek részt vesznek az első rajzfilmek előállításában, és bekapcsolódnak a Filmvállalkozás (Filmske poduzeće) nevű intézmény horvát igazgatóságának munkájába, ahol

elkészítik a *Férgecske* (Crvić) című vázlatukat, majd a *Hírek szóban* (Usmene novine. 1945) és a *Gyerünk választani* (Svi na izbore. 1945) című propaganda-filmjeiket.



A Kerempuh című satirikus karikatúraújság egyik címlapja

Az igazi professzionális rajzfilmes alkotómunka ugyanakkor a *Kerempuh*-ban kezdődött. A lapot Horn teljes joggal „sok jugoszláv mesteranimátor ugródeszkájának” nevezi (1976: 706). A hetilap nagy példányszámát és hatását szovjetellenes karikatúrák és képregények megjelenítésével érte el, amelyekben Sztálint gúnyolták. Ezek az alkotások piacot teremtettek, illetve sok rajzolónak munkalehetőséget jelentettek. A háború utáni Horvátország egyedüli satirikus lapjaként a *Kerempuh* sok karikaturistát és képregényrajzolókat alkalmazott, akik sokat tettek a Sztálin-ellenes satíra és paródia fenntartásáért. A *Kerempuh* által képviselt humor tipikus példája Ripley *Hihetetlen, de igaz* című rovatának paródiája, amelyet akkoriban az a fiatal Borivoj Dovniković vitt, aki a következő évtizedekben a zágrábi rajzfilmes iskola egyik vezető szerzője lesz. A *Hihetetlen, de igaz* sorozat egyik darabjában „értesülhetünk” arról, hogy „Szófiában él egy gerinc nélküli ember. Érdeklődésünkre közölték, hogy ő a bolgár miniszterelnök.” Egy másik rajzon egy koncentrációs tábor látnak ezzel a felirattal: „A béke legnagyobb erői összpontosulnak a Szovjetunióban.”

Tudjuk, hogy a *Kerempuh* hatalmas példányszáma nagy bevételt hozott, a fiatal szerkesztő pedig kockázatos döntésekre szánta el magát: a haszon egyik részét egy szatirikus színházra, a másikat pedig egy homályos kimenetelű kalandra fordította – egy rajzfilm létrehozatalára.

A technikával való egyéves ismerkedés és munka után elkészült a húszperces *A nagygyűlés* (Veliki miting. 1951) – a film kivételesen fontos szerepet játszott a horvát rajzfilm későbbi fejlődésében. A projekt körül azok az emberek gyűltek össze, akik később a zágrábi rajzfilmes iskola magját alkotják. Az animációban való járatlanságuk ellenére a stáb tagjainak sikerült elsajátítaniuk egy klasszikus animációs film létrehozásának feladatával kapcsolatos technikai és gyakorlati ismereteket. Mindez elsősorban Neugebauer érdeme volt.

4. *A nagygyűlés* – szocialista realizmus Disney modorában

Walter Neugebauer szerepe a stáblistán így jelenik meg: „vezető rajzoló és karakterrendezés”, míg Norbert feladata „tartalmi rendezés és gegek”. A filmötlet Mirko Trisleré, érdekes továbbá, hogy a zenét az az Eduard Gloz szerezte, aki a Nemzeti Filharmonikusokat is vezényelte. A stáb vezetőjeként Fadil Hadžić van megjelölve, producerként pedig a *Kerempuh* szerkesztősége.



A nagygyűlés (Veliki miting. Walter Neugebauer, 1951)

A megvalósításról: a film Disney-figurákat használ, de nem kizárólag antropomorf alakokat, mert a főszereplők többsége, a kacsák kivételével, akiknek szimbolikus és allegorikus szerepe van, emberszerű figura; a második részben békák jelennek meg. A filmet egy újság szerkesztői találták ki és valósították meg, ami jól érzékelhető a témaválasztásban, a tartalomban, a gegekben, a politikai üzenetben és a kifejezőeszközök megválasztásában. A film egy szöveggel kezdődik, amelyet Fadil Hadžić írt (Borivoj Dovniković közlése).^[5] A szöveg a „hírlapi kacsa” fogalmának magyarázatát és történeti háttérét adja, előkészítve mindazt, amit később egy feliraton látunk: „Ez a film egy kedves kiskacsa fészkébe visz el minket Bukarestbe, ahol az Informbüro reklámfőnöke, Pavel Judin a Moszkvából érkező bölcs direktíváknak megfelelően nagyra növeszti ezt a fiókát, ami egyeseknél olcsó elégtételt, másoknál nevetést vált ki.” A szöveg után egy tágas térre váltunk, amely épületeivel a Kremlre emlékeztet, míg a háttérben írógépkattogást és gágogást hallunk [*valójában a felirat alatt halljuk ezeket a hangokat – a szerk.*]. A kamera bevisz minket egy épületbe, majd a kapu fölött meglátunk egy feliratot: „A tartós békéért és a népi demokráciáért” – a betűkből

kacsák repülnek ki, miközben képernyőn kívüli hanggal egy újságárust hallunk: „Megjelent a *Pravda!*” Valamiféle folyosón, ami jól érzékelhetően egy szerkesztőségé, rengeteg kacsá sétálgat, majd megpillantjuk Judin szerkesztőt az irodájában, amint időnként felhajt egy vodkát, miközben ír valamit. Minden alkalommal, amint teleír egy oldalt, a papír kacsává változik. Amikor megcsörren a telefon, egy kacsá bújik ki belőle, egy tojást hoz magával, amelyre Judin ráül, hogy újabb kacsákat költsön ki. A kacsák forgatókönyvbeli sűrű jelenléte nyilván mulattatta Walter Neugebauer, Disney fanatikus rajongóját és követőjét. Neugebauer a kacsákat úgy rajzolta meg, hogy a többségük, különösen az utolsó jelenetben nagyon is emlékeztet Donaldra.

A nagygyűlés (Veliki miting. Walter Neugebauer, 1951)

A következő jelenetben Judint háttal látjuk, amikor az irodájába belép a postás, a hóna alatt néhány újsággal. Ezek az akkori kommunista tábor hírlapjai, mint a *Rudé právo* vagy az *Unita*. A postás kezéből néhány újság Judin lábára esik, ezek is kacsává változnak. Judin a szétbomlott csomagból kivesz egy lapot, majd elkezd felolvasni egy mikrofonba. Ezen a ponton Neugebauerék szellemes geget találtak ki: a hírlapi kacsá nem tud berepülni a mikrofonba, ezért immár kacsasültként a meglevenedő mikrofon lenyeli – ezután bejut a ház tetején levő antennába, ahonnan az elektromos hullámok hírlapi kacsaként továbbítják a nagyvilágba.

A következő jelenetben újra Judin irodájában vagyunk, ahol a falon megpillantjuk a Balkán térképét, de Jugoszlávia nélkül, ugyanis ez a rész le van takarva egy papírdarabbal, amelyen ez a felirat látható: „szörnyország”. Az irodában feltűnik egy Patkin nevű újságíró, akinek Judin megmutatja a térképen a Shkodrai-tavat, majd kiadja az utasítást: menjen el az Enver Hodzsa tiszteletére rendezett nagygyűlésre – a vezér ugyanis „megakadályozta, hogy kiszáradjon a Shkodrai-tó albán oldala.” A következő jelenetben Bukarest utcáit látjuk, ahol Patkin lábai alatt nyüzsgönek a patkányok. Patkin a garázsából kivontat egy kacsá alakú repülőgépet, amelynek a propellere kacsacsőrből változott át. Az újságíró felül a repülőgépre, feladata teljesítésének útján lelkesítő szövegek kísérik. A kacsá-repülőgép a felhők között halad, a földön pedig két vonatot látunk. Az egyik üresen érkezik a Szovjetunióból, a másik pedig úgy meg van terhelve mindenféle nyersanyaggal, hogy alig tudja vonszolni magát Moszkva felé. Az egyik tipikus propaganda fogás felhasználásáról van szó, amely azt sugallja, hogy a Szovjetunió kegyetlenül kizsákmányolja a csatlós országokat.

Az újságíró megérkezik a Shkodrai-tó partjára, ahol a békák és a szúnyogok nagygyűlést tartanak. A főbéka Jugoszlávia-ellenes beszédet vartyog, miközben az előtte felvonuló hallgatóság tagjai transzparenszeket emelnek fel: „Éljenek bölcs vezéreink!”, „Éljenek Enver!” (feltételezhetően tudatosan hibásan), „Mocsarat követelünk!”. Ezután békák és szúnyogok csoportja következik megtévesztő kötéseken és gipszekkel, amelyeken felirat látszik: „A jugoszláv terror áldozatai”. Hirtelen vihar tör ki. A békák elrejtőznek a mocsárban, az újságírót pedig, aki Bukarestbe szeretett volna visszatérni, a vihar Jugoszlávia fölé repíti. A látcsövén keresztül fehérülő utakat pillant meg, majd egy új gyárat, amelyen nagy jelszó látszik: „A gyárat a dolgozók irányítják”; modern épületet „Termelőszövetkezet” felirattal, nagy fehér épületekből álló települést, vízműveket, majd

az élmunkások névsorát: Sirotanović, Bičić, Zagoršek, Škarić, Zidarić, Škobić.

A tökkelütött újságíró sötétedés után érkezik a bukaresti szerkesztőségébe, miután gépmadarát összetöri a landolás során. A szerzők nem bíztak abban, hogy a közönség érti a képek nyelvét, ezért szükségét érezték megmutatni azokat a feljegyzéseket, ^[6] amelyeket Judin olvas, miközben nekünk is hagynak időt a tanulmányozásukra.

A zárójelenetben azt látjuk, hogy a feldühödött Judin egy zárkába taszigálja az újságírót, és maga fog a cikk megírásába. Gigantikus kacsát próbál kigondolni, de ezúttal elveti a súlykot: a kacsából áradó légnyomás leteríti, majd maga fúvódik fel, aztán szétrobban. A robbanás romba dönti az épületet, Judin pedig szörnyethal. A sírján egy kacsza van egy felirattal: „A tartós békéért és a népi demokráciáért.”

A nagygyűlés a szocialista realizmus sajátos körülmények között létrejött különleges megvalósulása. A film két síkon teljesítette feladatát. Először is kitermelte a professzionális animátorok első csoportját, amivel megteremtődtek a zágrábi animáció fejlődésének alapjai. Ezenkívül rendkívül népszerű volt, tehát sikeresen terjesztette a beépített propagandisztikus üzenetet. Ugyanakkor a film eszmei szempontból a kritikai panoráma egyik típusát honosítja meg, amennyiben a keleti blokkot a „kamera” elfordításának segítségével ábrázolja. Szimbolikus jelentősége van annak, hogy *A nagygyűlés* a Disney-esztétika és a szocialista realizmus ötvözete, ugyanis abban az időben jött létre, amikor a szovjet animáció határozottan szakított a Disney-filmek hagyományával. A zágrábi animáció sajátossága éppen az, hogy nyitott volt az Atlanti-óceán túlsó partjáról érkezett hatásokra – nemcsak a Disneyről van szó, hanem a UPA-ról, a WB-ről és más stúdiókról is.

5. A Duga film: eltávolodás a Disney-modelltől

„Az első művészi animációs film” sikerének hullámán Fadil Hadžić, *Kerempuh* igazgatója és főszerkesztője Zágrábban, a Horvát Köztársaság kormányának határozata alapján ^[7] és finanszírozásával megalapítja a Duga Film elnevezésű vállalatot, amely „rajz- és bábfilmeket” fog előállítani. Hadžić *A nagygyűlés* teljes stábjával átköltözik az új intézménybe, és ő lesz az igazgató. 1951 elején pályázatot írnak ki animátoroknak, rajzolóknak és színezőknek. A több mint kétszáz jelentkező közül nyolcvanatot választanak ki. Az új embereket *A nagygyűlés* stábjának tagjai tanítják be – Walter Neugebauer, Vladimir Delač és Borivoj Dovniković rajzoló-animátorok, illetve a másoló-színező részleg vezetője, Ladislav Šantak. A Duga Filmet megszállták a legnevesebb alkotók, mint Kostelac, Vukotić, Dovniković, Grgić, Kolar, Marks, Kristl, Jutriša, Bourek és mások. Ők rakták le a zágrábi rajzfilmes iskola alapjait, és megkezdődött fejlődésének három legfontosabb szakasza közül az első. A Duga Filmben rövid fennállása során, 1951-ben és 1952-ben öt magas színvonalú fekete-fehér film készült el. Az alkotók megtanulták a futószalagmunkát, azaz a hatékony együttműködést, amelyben pontosan elkülönültek az animátor, a rajzoló, a fázisrajzoló, a rendező, a scenográfus, a színező, a másoló, az operatőr és mások feladatai.

Az volt az elképzelés, hogy két csoportot hoznak létre. Az egyik Walter Neugebauer művészeti

igazgató felügyelete alatt továbbvitte *A nagygyűlés* munkálatai során elsajátított Disney-hagyományt, [8] a másik feladata pedig a „nemzeti stílus” kidolgozása volt. Ennek a csoportnak a vezetését a huszonöt éves építészhallgatóra, Dušan Vukotićra bízta, aki ugyanabban a hercegovinai városkában született, mint Hadžić és Bileći.

A nagygyűlés stábjába állt az új vállalat első filmje mögött – ez volt a *Vidám kaland* (Veseli doživljaj, 1951), amelyben a Disney-stílust követték és tökéletesítették. Meg kell említenünk, hogy a horvát humoros grafika két nagy alakja valósította meg első önálló munkáit Neugebauer csapatában. Vladimir Delač Hergé tiszta vonalas stílusának képviselőjeként a *Házi ellenőrzés* (Revija na dvorištu, Andro Lušićić, 1951) vezető rajzolója és animátora. Más volt az útja Bordo Dovnikovićnak, aki az első munkája után (Gool! Norbert Neugebauer, 1952), [9] amelyben vezető rajzoló és animátor volt, a leghosszabb és legsikeresebb karriert futotta be, és nem csupán a zágrábi animáció keretei között.

A horvát animáció jövője és az iskola formálódása szempontjából fontosabb Vukotić megjelenése, aki a saját első, illetve a Duga Film második filmjétől kezdve (*Kiće születése / Kako se rodio Kiće*, rendezőként Josip Sudar van megjelölve, [10] 1951) olyasminek az alapjait vetette meg, ami később a zágrábi rajzfilmes iskola sajátosságává válik: a komikus alak nem antropomorfizált kerge nyúl vagy kacsa, akinek a szeme valami üregből villog kifelé, hanem rajzolt emberke, antihős, akinek a kalandjai a hétköznapiakban játszódnak – ő Kiće. Ez a chaplini figura lesz az első hazai animációs sorozat főszereplője, majd egy évvel később Vukotić elkészíti a második filmjét *Kiće-ről Elvárásolt vár Dudinciban* (Začarani dvorac u Dudincima, 1952) címmel, ezúttal teljesen önálló szerzőként; a stáblistán rajzolóként, animátorként és rendezőként van feltüntetve.

A saját életében bokszzsák szerepét játszó karikatúraszerű ember, aki a környezete összes ütlegét és fekete humorral ábrázolt összeesküvését magára vonzza, később számos „made in Zagreb” film vezető motívumává válik. Vukotić ugyanakkor a korszak ábrázolási lehetőségei között lassanként eltávolodott Disney hagyományától és stílusától, és elkezdte kialakítani az úgynevezett „limitált animációt”, amelyet a Duga Film bezárása után készített tizenhárom reklámfilmbe tökéletesített. 1952 tavaszán a horvát kormány ugyanis a Duga Filmet azzal az indoklással szüntette meg, hogy a rajzfilm luxuscikk a Szovjetunió és a keleti blokk blokádja okozta nehéz gazdasági helyzetben. A sok elkezdett projekt közül egyedül a *Piroska és a farkas* (Crvenkapica, Nikola Kostelac, 1954), az első horvát/jugoszláv színes rajzfilm készült el – a munkát az újonnan alapított Zora Filmnél fejezték be. A filmnek van egy másik történelmi érdeme is, ugyanis az első, nemzetközi fesztiválon díjazott film volt 1954-ben Berlinben.

Piroska és a farkas (Crvenkapica, Nikola Kostelac, 1954)

Jugoszlávia közeledése a Nyugathoz, továbbá a háború előtti hagyomány továbbélése a Maartestvérek munkáiban az animációs reklámfilmek piacának kialakulását eredményezte. A Duga Film „Disney-csoportja” a Neugebauer fivérekkel az élén az Interpublic keretei között új stúdiót hozott létre, amely kizárólag reklámfilmekkel és információs animációs filmekkel tervezett foglalkozni. Az országban elsőként kezdtek nemzetközi felkérésekre dolgozni, például a tekintélyes német autógyárnak, a BMW-nek. A Dušan Vukotić és Nikola Kostelac körüli csoport,

amely a Duga Film néhány munkatársát, Aleksandr Marksot, Vladimir Jutrošát és Vjekoslav Kostanšeket foglalta magában, harminc másodperces színes reklámfilmeket készített, amelyek teljesen más, a UPA stúdió hatásáról árulkodó esztétikai modellt képviseltek. Ron Holloway (1972: 12) megállapítja, hogy a zágrábi animátorok egyrészt egy angol nyelvű kiadványokat árusító boltban köszönhetően kerültek kapcsolatba a UPA filmjeivel – a boltban kaphatók voltak azok a lapok, amelyek képeket közöltek Cannon *Gerald McBoing-Boing* című 1950-es filmjéből. A másik kapcsolat a Zágrábban bemutatott *Családi ágy* (The Four Poster. Irving Reis, 1952), amelyben a UPA vezető alkotója, John Hubley munkái szerepeltek. ^[11] A zágrábiak egyébként nagyrészt Nikola Kostelac lakásában dolgoztak, ami alapján Holloway úgy véli, hogy „inkább családról, szívesen együtt dolgozó emberek csoportjáról volt szó, mint iskoláról” (1972: 15). Elsősorban limitált animációkat rajzoltak – ez olyan módszer volt, amelynek révén a legkevesebb rajzzal a legnagyobb kifejezőerőt tudták elérni a mozgások ábrázolásában. A *Filmska kultura* című lapban 1960-ban megjelent *A jugoszláv rajzfilmes iskola* (*Jugoslavenska škola crtanog filma*) című tanulmányban maga Vukotić elemzi a limitált animáció módszerét. „Kreatív irányultságú animációnak” nevezi, amely 12-15000-ről, 4-5000-re, azaz radikálisan csökkentette az egy filmhez szükséges rajzok számát, „miközben a film mit sem veszített vizuális gazdagságából” (idézi Sudović 1978. III: 122).

Hozzá kell tennünk, hogy a limitált animáció alkalmazása részben gazdasági szükségszerűség volt, ugyanis nem volt elég celluloidfólia és különleges festék. Holloway kiemeli a limitált animáció révén kialakított „szabad rajz” jelentőségét:

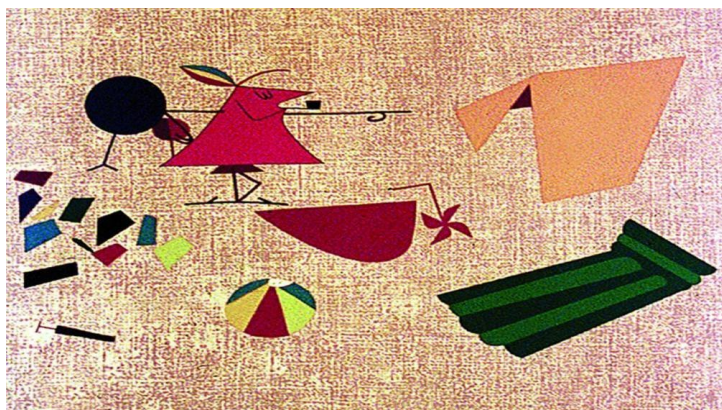
A rajzok számának korlátozásával az alakok felszabadulnak a realisztikus mozgás kényszere alól, saját életre kelnek, amivel intenzívebbé válik a film ritmusa, és minden jelenet új kifejezőeszközökkel gazdagszik. A jelentésárnyalatok a karikaturisztikus mozgásban rejtőznek, a részletek határozzák meg a cselekményt, a kifejezés ereje pedig a precízen adagolt időzítésnek köszönhető. (1972: 13.)

A fiatal animátorok törekvéseinek legfontosabb eredménye az volt, hogy a Horvát Filmes Alkalmazottak Szövetsége által 1953-ban létrehozott Zagreb Film vezetése 1953-ban bevonta Vukotić és Kostelac csoportját annak a Rajzfilmstúdiónak a megalapításába, amelyben néhány éves szünet után elkezdődött a horvát animáció megteremtésére irányuló munka. A hazai és nemzetközi filmes szakirodalom rendkívül alaposan leírja ennek a munkának a kiemelkedő eredményeit.

6. A *Verfremdungseffekt* és a *jump-cut* a rajzfilmben

Holloway *Z is for Zagreb* című 1972-es könyvében, a zágrábi rajzfilmes iskolának szentelt egyik legelső külföldi kiadványban Dušan Vukotić mint „a jugoszláv animáció legfontosabb alakja” szerepel. Ezt a címet Vukotić az élete végéig viselte. Ő volt az az alkotó, akinek a neve összefonódott azzal a ténnyel, hogy az európai rajzfilmek közül elsőként nyerte el az Oscar-díjat. Az Oscar a szakértők és maguk az alkotók között nem túl elismert, mert a műfaj hatalmas

alkotásai közül többet soha nem tüntettek ki vele – vegyük csak Jurij Norstein *Mesék meséje* című művét vagy Jerzy Kucia remekműveit. Ugyanakkor más fesztiválok díjait sokkal többre tartják, ilyen az Annecy-i, az ottawai vagy a zágrábi. Időnként megesik ugyanakkor, hogy az amerikai filmakadémia a kis szobrocska odaítélésével egy egész animáció-történeti korszakot tisztel meg. Így történt ez 1962-ben is, amikor nem a Disney, a WB, a UPA vagy az MGM filmje győzött, ahogy az megszokott volt, hanem egy Amerikán kívüli film, az 1961-es *Műanyag* (Surogat). A film azoknak a briliáns alkotásoknak a sorából való, amelyeket Vukotić egész pályafutásának legtermékenyebb, az 50-es évek közepétől a 60-as évek közepéig tartó évtizedében alkotott.



Műanyag (Surogat. Dušan Vukotić, 1961). Forrás: <https://mafab.hu>

Vukotić Jugoszlávia és a szocialista országok blokkja közötti legmélyebb konfliktus idején érkezett Zágrábba. Itt kezdte megjelentetni saját karikatúráit és rövid, humoros képregényeit, amelyek erős antiimperialista éle éppúgy irányult a Nyugat, mint a Kelet felé. A metaforikus általánosítás kifejezőeszközeihez való vonzódása valószínűleg ebből a rövid és fontos időszakából ered, amely Hallowayt annak megállapítására ösztönzi, hogy Vukotić a szatíra és a karikatúra legnagyobbjainak egyike – ez egyébként érvényes a zágrábi alkotók legtöbbszörére is. Vukotić legtöbb karikatúrája az alacsony kultúra, a banalitás és a fogyasztói kultúra inváziójához fűzött ironikus kommentár. *Špiljo és Goljo* (*Špiljo i Goljo*) című 1953-as képregény-sorozata a két barlanglakóról mai szemmel Frédi és Béli előfutára a híres amerikai sorozatból, az 1957-es *Flinstone család*ból. A hatalomvágy a szocialista társadalmakban, és a pénz utáni hajsza a kapitalistákban Vukotić fő érdeklődési területe, amikor elfoglalja a helyét az animációs pult mögött.

1950 körül, amikor Jugoszlávia egyre érzékelhetőbben közeledett a Nyugat felé, az ország ideológiai berendezkedése részben módosult, és elkezdett kialakulni a világ felé nyitott ország képe, ami nagy hatással volt Vukotić alkotói világlátására és filozófiájára. A nagyobb jugoszláv városokban amerikai és a keleti blokkból származó filmeket vetítettek, köztük animációkat is, elsősorban a csehszlovák animáció élharcosa, Jiří Trnka munkáit, mint az 1946-os *Ajándékot* (Dárek) vagy az 1947-ben készült *Pérák és az SS-t* (Perák a SS) [utóbbi 1946-ban készült – a szerk.]. Trnka Zágrábban bemutatott filmjeinek hatásáról Vukotić így beszélt 1962-ben a *Filmska kultura* nak adott interjújában:

Ha a saját munkámról kell beszélnem, 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 Sudović 1978. III: 136.)

Trnka hatása különösen érzékelhető az *Engedetlen robot* (Nestašni robot) című 1956-os filmjében, amely a Zagreb Filmnél készült első munkája volt. Ez a munka jelezte a szerzőiség irányába történő elmozdulását, bár mindig óvatosan viszonyult az animációhoz. Az újítás a kifejezőkészletben és a tematikában egyaránt érvényes: megalkotta ugyanis a jó robot alakját, ami az első példák egyike a világ populáris kultúrájában. Megelőlegezte ezzel Osamu Tezuka sikerét, hiszen az *Astro Boy* (Tetsuwan Atomu. 1963) című sorozat bevezető része morfológiailag és animációs megoldásaiban emlékeztet Vukotić művére. A Trnkára adott közvetlen válasz a *Cowboy Jimmy*, amelyet Holloway (1972: 14) meggyőzően állít Trnka bábfilmje, *A préri-ária* (Árie prerie, 1949) mellé. A film Vukotić trilógiájának első része volt, amelyben parodizálja az amerikai műfajokat, de még inkább a globális amerikanizációt. A filmben világosan megjelenik Vukotić stílusának valamennyi jellemzője: a limitált animáció, a ritmikusan tagolt mozgás, illetve a geometriai szimbólumok alapján megalkotott figurák, amelyek a modern művészet friss irányzatainak hatásait mutató módon megrendezett háttér előtt mozognak.

Műanyag (Surogat. Dušan Vukotić, 1961)

Vukotić rajzai sematikusak, de kifejezőmódja pontos és tiszta. Tisztában van azzal, hogy a karikatúra művészete nélkülözi a finomkodást és a homályosságot, hiszen az ismeretlent nem lehet karikírozni – a hó a karikatúrában mindig fehér, egy széndarab pedig mindig fekete. Vukotić különösen érzékeny a paródiára. Világosan érzékeli, hogy az ismertből kell kiindulnia, ebből következőleg könnyen azonosítható motívumokat és közvetlenül felismerhető konvencionális ábrázolásmódot használ. Visszatérő célpontja a társadalom kommercializálódása és a hétköznapi banalitásai. Nem használ dialógusokat, miközben a zajok és a zenék egyszerűen belevésődnek a rajzba és az animációba, úgy válnak organikus elemévé, hogy a figurák egymás között kizárólag a rajzfilmes pantomimmal kommunikálnak. Az alakok átváltozása nem jellemző a filmjeire. A metamorfózisok helyett Vukotić a statikus gegre támaszkodik, amely kivételesen hatásosan helyez egymás mellé össze nem illő képi elemeket. A gegek a karikatúrán belül az ellentmondások erejével teremtik meg a brechti elidegenítés sajátos változatát. Ha éppenséggel helyreállítjuk a rajzolt világ logikai koordinátáit, szellemes és meghökkentően össze nem illő részletekbe és a filmkép optikai játékaiba ütközünk.

1958-ban Vukotić három filmet készít. Az *Abra Kadabrában* a képarányokkal kísérletezik, a filmet cinemascope és normál változatban is le lehet vetíteni. *A bosszú* (Osvetnik) Csehov elbeszélésének adaptációja. A *Koncert gépfegyverre* (Koncert na mašinsku pušku) a második műfajparódiája, ezúttal a gengszterfilmé – az első remekművéről van szó, amelyben a filmes karikatúra lehetőségeit tökélyre fejlesztette.

Következő két művében tökéletesíti a karikatúrisztikusan stilizált filmkép és a ritmikus limitált animáció kapcsolatát, amelyben Klee, Kandinszkij vagy Chagall hatása a film formai, vizuális

megjelenésében éppúgy érzékelhető, mint a belső mozgási energiák terén. A két filmmel – *Piccolo* (1959) és a *Műanyag* (Surogat. 1961) – felkelti a világ fesztiválközönsége és a szakemberek figyelmét, illetve belép a filmtörténetbe, ahol mindaddig jelen marad, amíg az emberiséget érdekelni fogja ez a terület.

Parodisztikus filmjeivel ellentétben, amelyekben mindent átfogó kritikai tekintetét a Nyugat felé irányította, Vukotić a *Piccolóban* univerzális szatírát épít, amelyet jól láthatóan Norman McLaren *Szomszédok* (Neighbours) című 1952-es remekműve inspirált. A film a fegyverkezési versenyt veszi célba, és mindkét oldal hidegháborúban viselt szerepét kritizálja – ilyen filmet láthatunk még a zágrábi animáció történetében, például Nikola Kostelac *A réten* (Na livadi. 1957) című művét. Az allegória elején két szomszédot látunk, akik ugyanabban a házban zavartalan harmóniában élnek – és itt Vukotić megalkotja az egyik legsikeresebb karikatúráját, amely *Verfremdungseffektet* tartalmaz: az egyik szomszéd elvagdossa az eső sugarait a másik feje felett. Virtuóz módon van montírozva, ahogy a filmben az egyik szomszéd elkezd játszani egy kis szájharmonikán, azaz pikolón, miközben a másik irigységében beszerez egy nagyobb és zajosabb hangszert, ami láncreakciót indít el, majd a közös ház lerombolásáig vezet. A valaha békés és barátságos szomszédok közötti véres háború, amelyben mindkettejük rokonai is részt vesznek, zenekarok küzdelmeként jelenik meg, amelyek túl akarják harsogni egymást. A hangszerekkel mint fegyverekkel vívott háborút megjelenítő audiovizuális montázskompozíció arról tanúskodik, hogy Vukotić ismerte Eisenstein vertikális montázsról szóló koncepcióját: a konfliktus tényezői, a dinamika és a ritmus, a kép és a hang, illetve a szín és a mozgás összehangolásáról van szó.

A *Műanyag* szatíra a dehumanizált ember érzelmeinek kiüresedéséről és a létezés általános feltételeiről a modern fogyasztói társadalomban – mindez a Nyugat felé való közeledés és a brutális materializmus okozta felszínesség eredményeként honosodott meg Jugoszláviában. Minden, amit magunk körül látunk, látszólagos és mesterkelt, a létezésünk pedig a fogyasztásra korlátozódik. Az ember mint a fogyasztás alanya egyetlen funkciót teljesít, ez pedig tucatemberként való létezés. A filmet meghatározza a kísérletező szellem: a mozgás redukciója megy végbe egy sajátos animációs ugróvágás (*jump cut*) megvalósításával, amelynek során a figura a fikciós térben egyszerűen az egyik helyről a másikra kerül, a mozgásba iktatott mindenféle köztes fázis nélkül. A figura anélkül jelenik meg egy új helyzetben, hogy A pontból B pont felé mozogna, ami, túlzás nélkül állíthatjuk, a film keletkezésének időszakában forradalmi váltás volt az animáció esztétikáját tekintve.

Néhány valóban briliáns egyedi geg mellett, mint például az a jelenet, amelyben a főszereplő úgy cserél nadrágot, hogy a közönség előtt a homokba rejtje a fejét, miközben az egész hátsója látszik, Vukotić bemutatja a váratlan fordulatokon alapuló ismétlődő geggel kapcsolatos tudását is. Arról van szó, hogy a mindennapi életünkben léteznek várakozások és előrejelzések, a legegyszerűbbektől kezdve, minthogy ez és ez látszik a sarok mögül, vagy hogy a zöld után a piros következik a közlekedési lámpán. De ha a saroknál valaki egy bottal vár, vagy ha egy üzemzavar miatt sokáig ácsorgunk, máris a karikatúra logikájában találjuk magunkat. Vukotić gyorsan hozzászoktat minket ahhoz, hogy a *Műanyagban* előforduló figurák vagy tárgyak léggömbként

viselkednek, azaz előbb vagy utóbb apró darabokra szakadhatnak, vagy hogy a film kulcsgeje a legvégén következik egy váratlan fordulat eredményeképpen: a főszereplő, egy hatalmaskodó „pumpáló” maga is megsemmisül, amikor pukkadásig fújja magát.

A *Játék* (Igra. 1962) után, amely a maga idejében a gyerekrajzfilm és a játékfilm nagyon ügyes keverékét nyújtja, és amely újabb Oscar-jelölést és több díjat is hozott neki, Vukotić a fikciós film és a pedagógia iránt kezdett érdeklődni. Valamennyi visszatérése az animációhoz, mint *A lelkiismeret-furdalás* (Mrlja na savjesti, 1968), ami a rajzfilm és a játékfilm újabb kombinációja, az animációs *Opera cordis* (1968) és *Ars gratia artis* (1970), vagy a trükkrajzok *A Mester és Margaritában* (Majstor i Margarita. Aleksandar Petrović, 1972) azt támasztja alá, hogy a kockáról kockára kidolgozott filmtől való elszakadása túl korai döntés volt, és animátorként valószínűleg nem használta ki valamennyi lehetőségét. Vukotić a 90-es években halt meg, amikor az az ország és az a világ, amelyhez valójában tartozott, úgy esett szét, mint ahogy azt a *Piccolo* utolsó jeleneteiben látjuk.

7. *Koncert gépfegyverre* – a fiktív Amerika karikatúrája

Az úgynevezett „kreatív animáció”, a karikatúra kifinomult nyelve és az ideológiai körkép a *Koncert gépfegyverre* című filmben jelent meg a legérettebb formában. A film alapján érthetjük meg a legjobban Vukotić animációs stílusát. Vukotićról mint az improvizációt kizáró szerzőről sokat árul el, hogy szinte szó szerint valósított meg mindent, amit a *Koncert gépfegyverre* forgatókönyvében leírt (idézi Sudović 1978 II: 55-57). A forgatókönyvhöz való következetes ragaszkodás a film kidolgozása során nem volt jellemző több zágrábi szerzőre. Kristl vagy Dragić „forgatókönyve” például néhány odavetett szóból állt, amihez aztán nem tartották magukat. Meg kell említenünk, hogy az utóbbi két szerző az iskola későbbi szakaszában, valamint a filmben közreműködő Boris Kolar rajzoló és Zlatko Grgić animátor átvette Vukotić vizuális igényességét és a mozgásábrázolásban alkalmazott stilizációit.

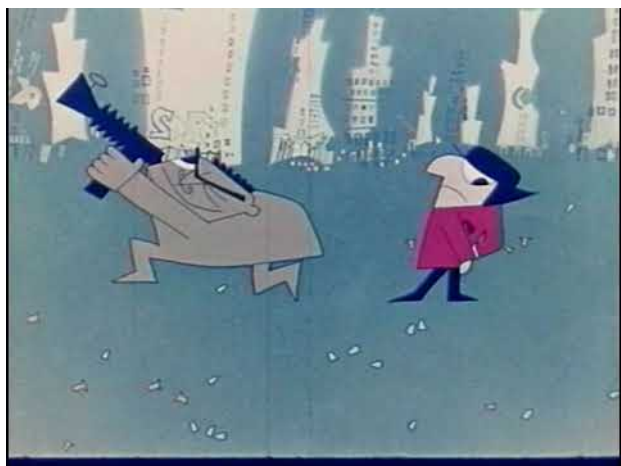
Koncert gépfegyverre (Koncert na mašinsku pušku. Dušan Vukotić, 1958)

A filmet egy megszokott vizuális geg nyitja, amelyben egy géppuskát látunk hegedűtokban. Ezután egy nagyváros stilizált képe következik, a háttérben felsejlő épületek alapján New Yorkról van szó, míg az előtérben geometrikusan felskiccelt sűrű forgalom, odavetett vonalak mentén egyhangú ritmusban nagyon vázlatosan megrajzolt autók mozognak. A következő jelenetben az autók katonák módjára sorakoznak fel, hogy kordont képezzenek egy nagy limuzinnak, amelyben talpig fehérben egy „hivatalos ember” ül, ahogy Vukotić nevezi őt a forgatókönyvben. Világossá válik, hogy olyasvalaki, akinek politikai és mindenféle egyéb hatalma van. A „hivatalos ember” a bank nagy épülete felé irányított fényképezőgépet tart a kezében, de a gombot nem ő nyomja meg rajta, hanem egyenruhás szolgája. A következő jelenetben, amelyben a főszereplő belép az irodájába, a „kreatív elrendezés” példáját látjuk: az üres háttérben néhány apróság, az előtérben íróasztal, hátul ajtó, amelyen keresztül belép a szereplő – így alakul ki a tágasság képze. Egy hatásos geg

következik, amelyben a „hivatalos ember” ruhaként veti le egész fehérle testét, alatta pedig megmutatkozik fekete és gonosz igazi énje. Vukotić, miközben parodizálja az amerikai műfajokat, átveszi azokat a vizuális kódokat, amelyek alapján a fehérbe öltözött szereplő jó, a fekete ruhás pedig gonosz. Ez utóbbi egy gombnyomással kinyitja a gardróbot, amelyben egyszer használatos emberei sorakoznak a ruhák helyén. Mindegyiknek ad egy hegedűt – a film elejétől tudjuk, hogy mi rejtőzik bennük –, egynek pedig a bank fényképét.

Vukotić a rajzfilmes pantomim mestere, ezt mutatja a főszereplő testbeszéde, amikor az ujjával levágja a fejét, amely elválik a testétől – így magyarázza el a gengsztereknek a feladatot. A gengszterek megérkeznek a bankhoz, felveszik a harcállásukat, az egyikük pedig kottatartót tesz maga elé, amelyre a *Koncert gépfegyverre* kottáján kívül ráteszi az előbbi fényképet. Az ő, aki a rajzos pantomim törvényszerűségeinek megfelelően egy pillanatra pisztollyá változik, belefúj a sípjába, amire a sarkok mögül felfegyverzett rendőrök bukkannak elő. A gengszter-karmester megismétli a főnöktől tanult fejlevágó mozdulatot, és elkezdi vezényelni. A hangkulisszában és a montázs ritmusával a film átveszi a jazz hangulatát. A lövöldözés jelenete, amelynek elején a rendőrök csoportosan hullanak, Vukotićra jellemző gegekből áll. Közülük különösen hatásos az, amelyben a banditák egyike a kollégái sortüzéből képezett vonalon lépegetve közelíti meg a bankot.

A túlerőben levő rendőrök a gengszterek fölé kerekednek, akik közül egyedül a karmester tud elmenekülni egy csatornanyíláson keresztül. Amikor a karmester a sikertelen akció után megjelenik a főnöke előtt, az átkutatja a zsebeit, majd a száján keresztül benyúl a gyomrába, de ott csak lövedékeket talál. A „hivatalos ember” leül az asztalához, és a gondolataiba mélyed. Beosztottja gépszerűségét az mutatja, hogy a koponyája körvonala mozgó fémvázként jelenik meg.



Koncert gépfegyverre (Koncert na mašinsku pušku. Dušan Vukotić, 1958)

A főnök újra felölti fehér énjét, majd a gardróbból ember-marionetteket vesz elő, akik frakkba vannak bújtatva. Újra a bank előtt, egy letakart emlékmű mellett. Kiöltözött szolgálói közönséget képezve tapsolnak és éljeneznek neki, ő pedig felavatja az Isteni Igazság emlékművét. A gengszter-karmester postai borítékként tűnik elő az emlékmű mögül, majd visszanyeri régi alakját.

Különleges kesztyűjével alagutat ás, és a széf közelébe jut, amelyet briliáns grafikai-animációs megoldással nagy gépszemekből sugárzó lézernyalábok védenek. A gengszter egy darabig ügyesen rejtőzik előlük, de egy lézersugár elkapja – a gengszter egy újabb elidegenítő effektus eredményeképpen megragadja és összegyűri azt. A gengszter kinyitja a széfet, előhúzza egy gumitömlőt, majd mint egy autó tankjából a benzint, kipumpálja belőle a pénzt. A vizuális megoldás Vukotićot újra mint a filmkarikatúra zsenijét mutatja be. A rendőrök a lézer segítségével felfedezik a banditákat, és ugyanannak a csőnek a segítségével elrángatják az Isteni Igazság emlékművét.

A „hivatalos ember” az irodájában sok köteg pénzzel, amelyekkel szerelmi viszonyt kezd, majd az egészet lenyeli. Egyetlen bankót hagy meg, átadja a marionetteknek, akik között emiatt háború tör ki, a lövöldözés közben többen meghalnak. A súlyosan sebesült karmester, akiből csöpög a szín és a tinta, amelyből megalkották – ez Vukotić újabb bravúrja –, az utolsó erejével rálő a főnökre, és megsebesíti. A sebből kifolyik az összes lenyelt pénz, a „hivatalos ember” átváltozik, a súlyától megszabadulva pénzéhes szellemként elkezd lebegni a kapitalista város fölött.

8. Dragić ködös körképei

A *The New Yorker* közvetlenül 1925-ös elindulása után szellemi színvonalával emelkedett ki a többi klasszikus amerikai folyóirat közül. A lap egyik legfontosabb ismertetőjegye az volt, hogy nagyszámú karikatúrát és humoros rajzot jelentetett meg, amelyek kifinomult, filozofikus humort képviseltek, közülük néhány egészen magas absztrakciós szintet ért el. Valószínűleg a legfontosabb munkatársa Saul Steinberg volt, aki olyan mértékben újította meg a grafikát, hogy sok elemző a valaha volt legjobb grafikusok közé, azaz a modern vizualitás legfontosabb alkotói közé sorolja. Steinberg vizuális kifejezőmódját tisztaság és egyszerűség jellemezte, a rajzai mögött meghúzódó gondolatot finom filozófiai aforizmaként építette fel. A dolgok szemrevételezésének új módját találta meg: Mr. Magoóhoz hasonlóan a valóságot az abszurd szemüvegén keresztül, csak részleteiben és a szemüveg tulajdonosának beállítódásán keresztül látja. A médiaterrornak és a városi dzsungelnek kiszolgáltatott modern ember mentális állapotát elemző komplex üzeneteit Steinberg hideg egyszerűséggel, geometrizált alakokkal és a kontúrok vázlatos és szintetikus rajzolataival adta át:

Steinberg a vonalvezetés egyszerű játékaival képes volt az emberi szellem még olyan termékeiben is, mint a ház vagy a bútorzat desztillálni azt, ami egyszerre volt tipikus, groteszk és kifinomult. (...) Steinberg a bútorokat, a moderneket és az elavultakat egyaránt, kifinomult stílusérzéssel karikírozta, amivel sikerrel leplezte le a stílus hiányát a mindennapi életünkben. (Rössel, 1955: 26.)

Steinberg rajzai ideális anyagok a rajzfilm számára, de sok honfitársa kísérlete ellenére egy zágrábi szerző, Nedeljko Dragić volt az, akinek meggyőzően sikerült életre kelteni a steinbergi világot. A 60-as évek végén, miután Kristl Németországba emigrált, Vukotić és Mimica többé-kevésbé

szakított a rajzfilmmel, a karikaturisták új nemzedéke kapott lehetőséget a filmkészítésre. Az új szerzők, akik elődeik filmjeiből észrevétlenül nyerték a tudásukat, ugyanarra az eszmekörre támaszkodtak, ami fokozottan igaz a kortárs nemzetközi helyzettel kapcsolatos érdeklődés panorámaszerű karikatúra-képére. A helyzetet, ahogy Holloway megjegyzi, „a berlini falról, az U-2-botrányról és a kubai rakétaválságról szóló hírek jellemezték, és elkerülhetetlen volt, hogy ezek a dolgok hatással legyenek a stúdió szerzőire” (1972: 45). A zágrábi rendezők előreléptek a korábbi nemzedékhez képest, ami mindenekelőtt a grafikai kifejezés egyértelműsítését, a film tempójának gyorsítását, illetve az animáció kivitelezésének tökéletesítését érintette – ez volt az a terület, amelyben szabadabban követhették az amerikai mintákat.

Zlatko Grgić és Borivoj Dovniković mellett a zágrábi filmes karikaturisták második nemzedékének vezető szerzője Nedeljko Dragić volt. Pályáját újságoknál kezdte, majd egyebek mellett az *Analfabéták lexikona* (*Leksikon za nepismene*) című karikatúragyűjteménnyel hívta fel magára a figyelmet. Ez a karikatúra nyelvén, vizuálisan jelenített meg alapvető marxista fogalmakat. A Zagreb Filmhez való belépése után animátorként és rajzolóként működött közre más alkotók projektjeiben, majd néhány év után lehetőséget kapott saját filmek készítésére. A nagyvilágban Dragić *A vadlovak betörése* (*Krotitelj divljih konja*. 1966), a *Talán Diogenész* (*Možda Diogen*. 1967) és különösen a *Nap nap után* (*Idu dani*. 1968) című filmekkel vált ismert animátorrá. Mint igazi karikaturista, az életműve tengelyét alkotó művek mellett „minifilmekkel” is bemutatkozott, ezek hatásos poénnal végződő, erős vizuális vicc formájában megjelenő karikatúrák voltak. Ezek közé sorolhatjuk első önálló munkáját *Elégia* (*Elegija*. 1965) címmel, egy háromperces, fekete humorra épülő játékot egy rabról, aki a cellája ablakából a világ szűkített képét látja. Dragić szó szerint az ablakot mutatja a keskeny képernyőn, amelyen kizárólag egy virág látszik – a rab első tette a kiszabadulása után az lesz, hogy szétlapítja. „Minifilmjei” közül talán a legsikeresebb a látnoki *Szomszédolás* (*Put k susjedu*. 1982), amelyben egy embert látunk, ahogy felveszi a frakkját, mintha ünnepségre készülne, majd az utolsó jelenetben megpillantjuk, amint látogatóba indul a szomszédjához – egy tankkal.

Rajzolóként Dragić több Steinberg-epigonnál, akinek stílusát a lazább és spontánabb vonalvezetés irányába fejlesztette. Steinberg rajza afféle képi gyorsírás, teljességgel redukált és egyszerűsített vonalakkal, de olyanokkal, amelyekkel képes kifejezni a legkomplexebb érzéseket és körvonalazni a rajzolt figurák jellemét. Mindez Dragićra az animáció, illetve az animált képekkel való történetmesélés módját illetően hatott. Újító karikatúráiban az egyszerűsítés révén igyekszik összehangolni az ötletet és a kifejezésmódot, míg az animációiban az egyszerűsített rajz és a mozgás szerves egyesítésére törekszik. Mozgóképes karikatúráit leggyakrabban ironikus képi idézetekre és a logikus gondolkodást, valamint a vizuális művészetek törvényszerűségeit megkérdőjelező, össze nem illő gegek sorozatára építi. A fentiekkel összefüggésben fontos a montázs, ugyanis a filmek „képenként”, vagyis az animációra jellemző mikromontázs^[12] segítségével készülnek, amelynek a kiindulópontja nem a képkocka, hanem a filmes keretezés. Dragić érett filmjeiben nincs vágás, ez komplex montázsstruktúrájának alapelve. Minden egyetlen lendületben jön létre, a képek egymásból alakulnak, minden a szakadatlan átalakulások

folyamatában „történik meg”. Elbeszélésmódja asszociációkra épül, nincs szükség kronologikus rendre, hiszen minden „az emlékezés képeinek” (Slike iz sjećanja. 1989) – ez volt utolsó zágrábi filmjének címe – a tömörítésén alapszik. Filmjeinek többségében Dragić pesszimistán szemléli az emberi civilizációt, szkeptikus, sőt, cinikus, amikor az egyes ember lehetőségeiről beszél, aki megpróbál valamit tenni a személyes szabadsága érdekében annak a világnak a keretei között, amelyet maga hozott létre.

Dragić az animáció területén egyedülálló szatírájának újító és gazdag karikatúra-művészetéből táplálkozik. Az elembertelenedett világ éles kritikáját a humánus élet utáni melankólia és nosztalgia felvillanásaival ellensúlyozza. (Holloway, 1972: 32.)

Sok más zágrábi alkotóhoz hasonlóan Dragić módszere a kisszerű, hétköznapi és mindenben átlagos ember szembesítése a környezetéről szóló panorámaképpel. *Talán Diogenész* című filmjének főszereplője egy tétlen ember egy csomaggal, melyet egy délibábszerű várakkal teleszórt, az ő és a néző optikai érzékeit egyaránt provokáló misztikus téren keresztül cipel. A *Nap nap utánban*,^[13] amelyet Holloway úgy jellemez, hogy „a Zágrábban valaha készült legerősebb film” (1972: 98), a központi alak egy békés polgár, akit terrorizál a média, míg a *Tup-tupban* egy hasonló figura zajoktól szenved. Amíg Vukotić, valamint Kristl az 1961-es *Don Quijotében* (Don Kihot) a modern világ átlátható körképét teremti meg, Dragić panorámája érthetetlen, ködös és szélsőségesen ellenséges a körkép kisszerű szemlélőjével, a vonal-emberkével szemben. A hasonló konfliktusok bemutatásában Dragić gyakran alkalmazza az úgynevezett „funkcionális ürességet”. Ez egy olyan eljárás, amelyben a tér ugyanolyan absztraktként értelmeződik, mint az idő: a figura egész környezete fehér köddé változik, amely ugyanakkor áttörhetetlen falként vagy szédítő mélységként jelenik meg. Az egyik pillanatban ez az üresség egy kétdimenziós papír, amelyen az alakok meg vannak rajzolva, majd pedig háromdimenziós színpad. A csupán töredékesen megmutatkozó panorama koncepcióját feltételezhetően Dovniković vezette be a zágrábi animáció univerzumába a *Kíváncsiság* (Znatiželji) című 1966-os filmjében. Dragić ezt a koncepciót fejlesztette tovább: a humoros légkörhöz annak a kisember számára áttekinthetetlen és nem látható, hamis médiavalóságnak a leleplezését adta, amelynek színe előtt ő viszont teljesen áttetsző, védtelen és sebezhető. Ebben az összefüggésben különösen fontos a *Nap nap után*, amelyben világosan kifejtve jelenik meg a panorámakép koncepciója. A mindent átfogó pillantás ezúttal szélsőségesen pesszimista: szkepticizmust és cinizmust látunk az emberi lehetőségek kérdésében, tudniillik abban, hogy kivívható-e a személyes szabadság minimuma.

A nap, amikor leszoktam a dohányzásról (Dan kad sam prestao pušiti. 1982) című film, amely sokat köszönhet Dovniković 1977-es *N. N-jének*, ezt a gondolatot a végsőkéig viszi. A maga gyorsíráásával Dragić csupán jelzi az ábrázolt világot, miközben a hanghatások a filmes kifejezés meghatározó elemeivé válnak. A film ezekkel mutatja meg a főszereplő mindennapjainak körképét, amely baljós misztériumra emlékeztet.

9. A *Napló* – a valódi Amerika karikatúrája

A panorámakép az azonosítható szubjektum és objektum szintjén konkretizálódik, illetve a képek és jelenetek finom animációs szövetében jut érvényre, ahogy azt Dragić 1974-es *Naplójában* (Dnevnik) láthatjuk. A film arra készítette Hornt, hogy *Enciklopédiájában* úgy írja le a filme, mint „figuratív és absztrakt képek erőteljes áradását” (1976: 242). Előző filmje, a *Tup-tup* Oscar-jelölése lehetőséget adott Dragićnak arra, hogy ellátogasson az Újvilágba. Amerikában, illetve Amerika és általában a Nyugat színekdochéjaként értett New Yorkban szerzett vizuális benyomásait animációs útleíró esszében összegzi, amelyben a Steinbergtől kölcsönzött rajzstílus többé nem művészi mintaként, hanem a szélsőségesen szubjektív percepció megnyilvánulásaként működik. A karikaturistáról mint „a tudatalatti szeizmográfjáról” szóló elképzelését a BBC-nek *Az animáció mesterei* (Masters of Animation. John Halas, 1986-) című sorozatában fejti ki. John Halasnak így magyarázza el álláspontját és „a film okait”:

Mivel akkoriban nagy tapasztalatra tettem szert az animációban, szerettem volna készíteni egy forgatókönyv és felvételi terv nélküli filmet. Olyan filmre vágytam, amely abban a pillanatban jön létre, amikor az animátor leül az asztalához, és elkezd dolgozni. Ilyenkor az animáció eszközeivel az asszociációk szabadon áttevődnek a papírra, a folyamat hasonlít az irodalomban ismert »tudatáramra«. Ekkoriban kezdtem utazgatni az USA-ban. Amerika mint vizuálisan kivételesen erős ország erős hatást tett rám és inspirált. Az Amerika-hatásokat vízióként, az animáció segítségével létrehozott benyomások értelmezéseként használtam. (Halas 1986)

Napló (Dnevnik. Nedeljko Dragić, 1974)

A film a mindenható kéz jelenetével kezdődik – más helyeken már hangsúlyoztuk, hogy az animáció csúcjáról van szó, Cohl, Disney, Cavandoli, Trnka, Pärn és mások munkáival együtt. Nem annyira „a világról” van itt szó, amelyet az animátor keze teremt, hanem valami sokkal hétköznapiabbról. Ez egy ember keze, amely naplót ír (rajzol), amit az alapján értünk meg, hogy a kéz a zágrábi filmek stílusában és a zágrábiak nemzetközi ambícióira utalva ugyanazt a szót írja le horvátul, angolul, franciául és németül. Az első rajz egy képregény kockájának vagy egy képernyőnek a rajza, amelybe a kamera belemélyed, majd a négyzet belsejének ürességéből előtűnik egy letargikus ritmusban lépdelő emberi figura. Menet közben a figura változtatja a külsejét és a formáját, de a „hős” ritmikus mozgásának kiegyensúlyozottsága a film végéig megmarad. Egy ponton Dragić bevet egy szabadon elhelyezett színfoltot, amely körös-körül lebeg, majd az emberke elszáll, ami szó szerinti idézet egy húsz évvel korábbi mesterműből (George Dunning: A repülő ember / *The Flying Man* 1962), hogy egy újabb transzformáció után felöltse Mickey egér alakját. A bevezető szekvencia jelentése akkor válik világosabbá, amikor a lépegető ember mögött felvillan a háttér, egy gigantikus város látképe, amelynek díszletei között az emberke szüntelenül változtatja a külsejét. Dragić egész filmje játék a folytonos átalakulásban levő

színekkel és vonalakkal, valamennyi jelenet az előzőből bomlik ki, és a következőben hal el.

A város ellenpontjaként a képernyő közepén megjelenik egy kis négyzet, benne egy természeti környezetben elhelyezett idillikus falusi házzal. Később a kép absztrakttá, a nagy autót vezető ember illúziójává válik – az eltorzult kép gyorsan eltűnik az autó elviselhetetlen zajában, amelyben nincs helye az álmodozásnak. Dragić a sofőrt a villámgyorsan mozgó kockákon a kaszás halál alakjában mutatja meg. Az autózaj lehetővé teszi az autó átalakulását egyhangúan dohogó hajóvá, amely a „kamera” felé közelít, majd feltűnnek New York körvonalai, miközben az előtérben az előbbi emberke a fotelijében ül, egy kis kényelemre és magányra vágyakozva. Ez Dragić kedvenc motívuma, ismerhetjük korábbi filmjeiből. A figura hamarjában a számtalan absztrakt alak egyikévé válik, ezek a képernyőn pulzáló szögletes vonalak; mindeközben a néző az ugrándozó vonalakban igyekszik felismerni valamiféle arcokat és alakokat. Az absztrahált és azonosítható formák állandó cserélgetésével Dragić provokálja a befogadói mechanizmusainkat, így maximálisan aktívak és koncentráltak leszünk a film nyolc perce alatt.

Újra egy automobilt látunk, egy maffiózószerű sofőr vezeti, mellette a prostituált kliséivel megrajzolt barátnője. Az autó a kamera irányába fordul, időnként házzá, hálósobává vagy városházává alakul. Áthalad egy jelzésekkel, közlekedési táblákkal, lámpákkal, felhőkarcolókkal, felüljárókkal és a NO, YES, PROSPERITY szavakat formázó háromdimenziós feliratokkal zsúfolt betonlabirintuson, ami újra egy Steinbergtől kölcsönzött motívum. A középben bonyolult csomóponttal összekötött autópályák hálózatát hirtelen felülről pillantjuk meg. Amikor egy jármű a kereszteződéshez ér, az húsevő növénné válva lenyeli, majd kis idő múlva kiköpi. Behatolunk az autó belsejébe, amely ízléses szalonná alakul blazírt milliomosokkal, köztük rajzfilmes egerek és macskák. Az egyik arcra közelítünk, amint fokozatos redukcióval átalakul, a belsejében színfolt vibrál, majd néhány kísérlet után kívülre kerül. Ezután a szalonbeli figurák elkezdnek szeretkezni, egy időre csatlakozik az egér és a macska is, de magukra eszmélnek, és elkezdnek kergetőzni, míg a maguk mögött hagyott emberek belemerülnek az orgiába. A csoportsex absztrakt vonalak és alakok játékaként jelenik meg, végül ezek női testek felismerhető stilizációiba mennek át, melyek férfifigurákkal díszített tájképen fekszenek.

Az animációs metamorfózisok mágiája révén újra minden áttűnik a város képébe, amelynek központjából kinő egy ember-felhőkarcoló a WORK, BUSINESS, PROSPERITY feliratokkal. Az ember később összetöpörödik, a feliratai a testéből kinövő útjelzőkké válnak, miközben az egér és a macska átrohan a vásznon. A napló rajzai/oldalai mintha kinyílnának, és Dragić az animációs penetráció segítségével az első percepció rétegből átvezet minket a kép mélyébe, amelyben láthatóvá válik a város gyomra – feltárul a várost mozgató gépezet a maga megszámlálhatatlan kanyargós csövével, kábelével és tartóoszlopával. A gépezetből folyton áttetsző dobozok hullanak kifelé, amelyekben uniformizált épületek és emberek szoronganak. Zoommal közelítünk az egyik dobozra, majd szembesülünk a Steinberg stílusában megjelenített nagyvárosi piactérrel: rendőr, rabbi, rosszul öltözött és erősen sminkelt nők, Al Capone paródiájaként mutatkozó kalapos és fekete szemüveges férfi, természetesen folyton a macskát üldöző egér, rengeteg más figura társaságában, épületek, útjelzők, továbbá az egymásba alakuló háromdimenziós steinbergi szavak.

A formák és alakok összeolvadnak és szétválnak, majd valamennyien beköltöznek a film elején megismert, profilból megrajzolt figura fejébe.



Napló (Dnevnik. Nedeljko Dragić, 1974)

Háromdimenziós betűkkel kirajzolódik a SUPER felirat, és a szót követve kilépünk az író/rajzoló naplójából. A betűk elfoglalják a képteret, várossá alakulnak. A lenyűgöző látványt megtöltik a tovasiető aktatáskás emberek, akik a fejük helyén faliórát viselnek – a klausztofóbia, a paranoia és az általános zavar izzásig fokozódik, amihez irritáló hangkulissza járul. Dragić a képet fokozatosan minimalista módon megrajzolt emberek rajává redukálja és kondenzálja, de hogy ne tévedjünk azzal kapcsolatban, hogy a földkerekség melyik városában vagyunk, egyikük Chaplin skicceként tűnik fel. Visszatérünk a betűvárosba, amely most erős vizuális benyomásokból álló kompozíciót alkotva kaotikusan vibrál. A jelenetet kis embermozaikok tarkítják, akik akaratuktól megfosztva úgy forognak, mint egy mókuserékben – olyan emberek karikatúrái ők, akik megpróbálnak kiszabadulni ebből a kaotikus kaptárból, de csak a városi rohanás jutott nekik, ami Steinbergtől származó újabb szó szerinti idézet. A betűrajból kiválik egy „W”, a karjaival szárny módjára csapkodva átrepül Manhattan részletesen megrajzolt képe fölött, majd úgy ereszkedik le a hiperurbanizált szigetre, mintha fészek volna. Kisvártatva Manhattan a „W” súlyától a vízbe merül.

A „W” mint túltöltött lufi elkezd leengedni, majd a legkülönbözőbb absztrakt figurák és formák tűnnek elő belőle. Néhány másodpercig az egész Norman McLaren animációira hasonlít, azon kívül, hogy a képernyőn átszáguld az iménti egér és macska. Az absztrakt formák négyszöggé alakulnak, amely zavaros vízre vagy kanálisra emlékeztető valamiben úszik. Újra különböző összefonódó alakzatokat látunk, majd visszatérünk az úszó négyszöghöz, amelyen úgy ücsörög egy ember, mintha lakatlan szigeten lenne. Hatásos zoomolással újra kinyílik a korábban látott egész kép, megpillantjuk az elején látott embert: dohányzik és folytatja letargikus sétáját.

10. A vak sétája a Grand Canyonon keresztül

A zágrábi rajzfilmes iskola egyik utolsó nagy nemzetközi sikere 1978-ban Zdenko Gašparović *Satiemania* című filmje volt. A szerzőnek Erik Satie zenéje iránti rajongása, valamint gazdag vizuális kultúrája intim önéletrajzi filmet eredményezett, amelynek harmonikus kompozíciója telítve van melankóliával, nosztalgiával és erotikus utalásokkal. A film a következő néhány évben a rajzfilmkedvelők több nemzedékének kultikus filmjévé vált. Töredékes szerkezete lehetővé tette

Gašparovićnak azt, hogy elhelyezzen néhány szellemes geget. Ezek közül az tűnik a leghatásosabbnak, amelyben ironikus módon kommentálja a környezetét mindent átfogó kritikai pillantással szemügyre vevő kisember alakját. Először egy vakot látunk, amint egy fehér háttér előtt bolyong, majd hosszú sikollyal belevész a fehérségbe. A halála után a fehérségből kiemelkedik a háttér, és kiderül, hogy a Grand Canyonban vagyunk. A pályájának nagy részét az USA-ban töltő Gašparovićot láthatólag néhány ismert rajzfilmnek az a gegje ihlette, amely a nagy világproblémákra építő globális metaforákra épül – ezek ideológiai háttérét a vak alakjában jelenítette meg, aki nem látja, merre tart. Érzékeljük-e a környező világot és saját magunkat? – ez a szellemes geg üzenete, miközben jó lenne az egészet és benne magunkat csupán viccként felfogni.

A *Satiemania* ugyanakkor más filmekkel együtt azt is nyilvánvalóvá tette, hogy a kétdimenziós *seven minutes* klasszikus cellanimáció lehetőségei Zágrábban és mindenütt kimerültek, és a 70-es évek végén másfajta esztétikai és tartalmi koncepciók léptek fel.

Satiemania (Zdenko Gašparović, 1978)

Természetesen továbbra is jelen van az a szellemiség és gyakorlat, hogy az animált karikatúra komoly politikai és filozófiai témákat dolgozzon fel. A globális metafora és a mindent átfogó panorámakép azonban elveszti a dominanciáját, és a következő három évtizedben az egész műfaj más irányba fejlődött: az egyes ember meghatározott társadalmi környezetben jelentkező, konkrét problémái iránt kezdett érdeklődni.

A zágrábi rajzfilmes iskola – vagy a zágrábi animációs hagyomány, ami jobb megnevezésnek tűnik, hiszen magába foglalja mindazt, ami a Jugoszláv Királyságban és az önálló Horvátországban létrejött – nem csupán a karikatúra eszközeivel kifejezett globális metaforák formájában jött létre, bár különböző okokból ez a legjellemzőbb, meghatározó vonása, ahogy arról a fentiekben megpróbáltam beszélni. Éppen ellenkezőleg: a jelentős zágrábi szerzők ösztönösen eltávolodtak ettől a koncepciótól, és keresték az új formákat és témákat, ez képezte a zágrábi és a horvát animációs film fő irányát. A zágrábi animációs hagyomány kiterjedt lombkorona, melynek egyes ágait gyakran igazságtalanul hagyjuk figyelmen kívül, mert nehéz beilleszteni őket a zágrábi mainstream családfájába. Utóbbi fő képviselői – Dovniković, Zaninović, Vukotić, Dragić, Grgić, Marušić, Blažeković – filmjeik többségében a domináns modell kereteiben alkottak, melynek középpontjában a kétdimenziós, kerek orrú kisember állt, aki a saját ideológiai kupolája alól szemléli és értelmezi a nagyvilág látképét. Ezt a világlátást nem minden zágrábi szerző képviselte, ahogy nem tették magukévá a művészet lenini meghatározását sem – ez a művészetet az objektivitás, tehát a társadalom, a természet és az eszmék történetileg mérhető fejlődése szubjektív érzékeléseként írta le. A szerzők jó része az imaginatív karikatúra és a tiszta groteszk területén haladt, mint Zlatko Bourek. Az úgynevezett festői irányzat szerzői globális kérdések helyett egyedi sorsokkal foglalkoztak, gyakran fejeztek ki pesszimizmust vagy cinizmust, illetve azt a jellegzetes keserűséget, amely a Közép-Európa és a Balkán közötti térségben honosodott meg: Vlado Kristl (*Cápbőr* / Šagrinska koža. 1960), a Marks-Jutriša tandem (*A légy* / Muha. 1966), Dragutin Vunak (*Az ajkak és az üveg között* / *Između usana a čaše*. 1968), Vatroslav Mimica (*Kis krónika* / Mala kronika.

1962; *Fertőzöttek* / Tifusari. 1963), Pavao Štalter (*A vörös halál maszkja* / Maska crvene smrti. 1969), vagy újabban Davor Međurečan és Marko Meštrović (*Cigány* / Ciganjska. 2004), és Joško Marušić (*A város mellett* / U susjedstvu grada. 2006). Ezekben a filmekben nincs szellemes és optimista végkicsengés, illetve gyakoriak a szomorú motívumok, mint a temetés, a szürke eső, a sáros utca, vagy a fekete, vijjogó, fájdalmat és háborúkat jósoló madár. A szerzők jó része a horvát független képregény 70-es évek végi boomja után ihletett nyert ebből a műfajból, ami a legjobban Krešimir Zimonić, Magda Dulčić és Milan Trenc munkáiban érzékelhető. Ezen kívül több szerző kipróbálta magát a gyerekeknek szóló filmekben – nemcsak Zlatko Grgić *Baltazar professzor, a híres feltaláló* (Profesor Baltazar. 1967–1978) című kultikus sorozatára gondolok, hanem Milan Blažeković, Radivoj Gvozdanović és Darko Kreč munkáira. Emlékezzünk meg végül Štalter vagy Dragić az animációs dokumentumfilm felé tett kitérőire, vagy a legújabb idők legkülönbözőbb animációs technikai megoldásaira, melyre néhány példa Daniel Šuljić *Torta* – (Kolač. 1997), Nicola Hewitt *In/dividu* (1998), Simon Bogojević Narath *Leviatan* (Levijatan. 2006) című filmjei.

Íme a feladat azoknak, akik folytatni kívánják a zágrábi animációs hagyománynak, a horvát kultúra egyik legfontosabb jelenségének a kutatását.

Fordította Szijártó Imre

[A szöveg eredeti megjelenésének helye: Midhat Ajanović: Ideološka panorama Zagrebačke škole crtanoga filma. *Hrvatski filmski ljetopis*, 52/2007. 22-36.]

Jegyzetek

1. Igazság szerint ugyanezzel a témával foglalkozik Krsto Papić *Bilincsek* (Lisice) című 1969-es filmje, de sokkal radikálisabban.
2. Érdekes, hogy Krsto Papić az *Élet a nagybácsival* (Život sa stricem. 1988) című filmjében a karikatúrát mint fontos kommunikációs eszközt mutatja be a korai 50-es évek Jugoszláviájában, azaz abban az időszakban, amellyel Kusturica filmje foglalkozik.
3. Más szempontból és tágabb megközelítésben lehetne vizsgálni a boszniai kommunisták „mindent átfogó pillantását” abban a korszakban, amikor „óhitűekként” egyedül ők kritizálták a többi jugoszláv köztársaságban előforduló „elhajlásokat”. Ezek a nézetek panorámaszerűen mutatnák meg a néhai köztes jugoszláv köztársaság helyzetét.
4. Innen a horvátok ragaszkodása a zágrábi rajzfilmes iskola [*Zagrebačka škola crtanog filma*] elnevezéshez, habár az angol elnevezés zágrábi animációsfilm-iskola (Zagreb School of Animated Film; Zagreb School of Animation), aminek révén hangsúlyozzuk a szocialista filmgyártások különlegességét – a Zagreb Film a saját Rajzfilmstúdiójában a klasszikus cellanimáció, azaz a rajzfilm (*cartoons*) mellett kötelezte el magát, ahogy a dokumentumfilm mellett a Dokumentumfilm-stúdió, a játékfilm mellett a Jadran Film, miközben a Croatia Film a terjesztésért, a Zora Film a rövid- és oktatófilmért felelt. Mindamellet az animációs betétfilmeket és a bábfilmeket a Zora stúdiójában készítették, így ezek kívül maradtak a zágrábi iskola hatókörén. Sudović szentírásszerű négykötetes monográfiája (1978–1986) a „kör” kifejezést használja az „iskola” helyett, mivel nem csupán az iskola előtörténetét tárgyalja, hanem a Zora Film az Interpublic és más intézmények munkáit is. (*a Hrvatski filmski ljetopis szerkesztőjének megjegyzése a horvát eredetiben.*)
5. „Volt egyszer egy újságíró, aki abbéli igyekezetében, hogy felkeltse a figyelmet a főnöke lapja iránt, írt egy

cikket egy csodás színes madárról. Nem annyira egy hattyúról vagy egy tyúkról, annál inkább egy gyönyörű papagájról. Senki sem tudta megfejtetni, honnan származik ez a csodálatos madár, aki körül gyorsan szenzáció szövődött, amely fokozódott, midőn kiderült, hogy nevezett újságíró bizony egy közönséges kacsát mázolt át. Ettől az időtől kezdve minden újságírói hazugságot kacsának neveznek.”

6. A szöveg így hangzik: „Abban a szempillantásban, amikor zenei kísérettel a levegőben gyülekezni kezdtek a béka- és szúnyogseregek, az égen megjelentek az első sötét felhők. A távoli mennydörgés vihart jósol. A gyűlés után Bora szél tört rá Jugoszláviára! Hihetetlen! A munkáskézben levő gyárak teljes erővel zakatolnak. A folyókon új erőművek épülnek, a munkások előtt szénhegyek magasodnak. Belgrád alatt egy új, gyönyörű város emelkedik ki a Dunából! Az egész egy hatalmas méhkaptár, amelyet keresztülszel a fehérló Zágráb–Belgrád autószerada. Az erdők mélyén, az út mentén termelőszővetkezetek sorakoznak.”
7. Érdekes, hogy a nyilvánosság a rajzfilm megjelenését és a Duga Film létrehozását hatalmas lelkesedéssel üdvözölte, mert akkoriban úgy vélték, hogy Jugoszláviában az USA, Oroszország és Csehszlovákia után a világon negyediként gyártanak rajzfilmeket.
8. Tanulságos részlet a Duga Filmmel és művészeti vezetőjével kapcsolatban, hogy utóbbi Tito megszokott hivatalos portréja helyett Walt Disney hatalmas fényképét akasztotta ki irodája falára.
9. A film érdekessége, hogy scenográfusa az az Otto Reisinger volt, aki később a karikatúra nagy alakja lesz, a segédanimátorok között pedig ott találjuk Zlatko Grgićet, aki Dovnikovićtyal együtt később az iskola klasszikusává válik.
10. A szakmai szerepek felosztása nyilvánvalóan nem volt világos. Feltehetőleg a Duga Filmnél gyártott filmek főbb alkotói nevezték „vezető rajzolóknak”.
11. Az akkoriban aktív animátorokkal folytatott beszélgetésekben megerősítést kaptam arról, hogy a lapok a UPA filmjeiből származó képekkel forogtak az íróasztalaikon, de Reis filmjére egyikük sem emlékezett.
12. A mikromontázsról részletesebben lásd *Ogled o mikrokadru* című 2005-ös tanulmányomat a *Hrvatski filmski ljetopis* 44-es számában.
13. A filmekről részletesen írtam ezekben a szövegeimben: *Mali čovjek na razmeđu svjetova* és *Dobri vojak Švejk u civilnom odijelu* (*Hrvatski filmski ljetopis* 2000/23 és 2000/24, illetve újraközölve az *Animacija i realizam* című könyvemben).

Irodalomjegyzék

- Benjamin, Walter (1969): *Bild och dialektik*. Stockholm, Bo Cavefors Bokförlag
- Halas, John (1986): *Masters of Animation*. 1-4, tévésorozat, BBC
- Holloway, Ronald (1972): *Z is for Zagreb. A Guide to the Films of One of the Worlds's Major Cartoon Studios*. New York, The Tantivy Press
- Horn, Maurice (1976): *The World Encyclopedia of Comics*. New York, Chelsea House Publishers
- Klein, Norman M. (1993): *Seven Minutes. The Life and Death of the American Animated Cartoon*. New York, Verso
- Klein, Norman M. (2004): *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*. New York – London, The New Press
- Sudović, Zlatko (szerk.) (1978-1986): *Zagrebački krug crtanog filma*. I-IV, Zagreb, Zavod za kulturu Hrvatske – Zagreb film
- Rössel, James (1955): *25 amerikanska skäntteknare*. Stockholm, Folk I Bild

További irodalom

- Cholodenko, Alan (szerk.) (1991): *The Illusion of Life*. Sidney, Power Publications
- Draginčić, Slavko és Zupan, Zdravko (1986): *Istorija jugoslovenskog stripa*. Novi Sad, Forum
- Eskjer, Mikkel (2002): Observing Movement and Time. Film Art and Observation. In Tredell, Nicolas: *Cinemas of the Mind. A Critical History of Film Theory*. 117-137, Cambridge, Icon Books Ltd.
- Le Grice, Malcolm (2001): *Experimental Cinema in the Digital Age*. London, British Film Institute
- Leslie, Esther (2001): *Hollywood Flatlands. Animation, Critical Theory and the Avant-garde*. New York – London, Verso
- Marušić, Joško (szerk.) (2004): *Alkimija animiranog filma*. Zagreb, Meandar
- McCloud, Scott (1995): *Serier, den osynliga konsten*. Stockholm, Epix Förlags AB
- Mitry, Jean (1997): *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Indiana University Press
- Munitić, Ranko (1982): *Uvod u estetiku kinematografske animacije*. Zagreb, Filmoteka 16
- Moritz, William (2004): *Optical Poetry. The Life and Work of Oscar Fischinger*. London, John Libbey Publishing
- Pintoff, Ernest (1998): *Animation 101*. Studio City, Michael Wiese Productions
- Stephenson, Ralph (1967): *Animation in the Cinema*. New York, International Film Guide
- Sitney, P. Adams (1990): *Modernists Montage. The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*. Columbia University Press
- Starr, Cecile (1987): Film Art Animation. In Solomon, Charles (szerk.): *The Art of the Animated Image*. New York, The American Film Institute
- Sorlin, Pierre (1991): *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. London, Routledge
- Turković, Hrvoje (2007): Dušan Vukotić – izbor iz crtano-filmskog stvaralaštva. *Zapis*, 57.
- Wells, Paul (2002): *Animation, Genre and Authorship*. London, Wallflower Press
- Wells, Paul (1998): *Understanding Animation*. New York, Routledge

Filmográfia

- *A nagygyűlés* (Veliki miting. Walter Neugebauer, 1951)
- *Koncert gépfegyverre* (Koncert na mašinsku pušku. Dušan Vukotić, 1958)
- *Műanyag* (Surogat. Dušan Vukotić, 1961)
- *Napló* (Dnevnik. Nedeljko Dragić, 1974)
- *Papa szolgálati útra ment* (Otac na službenom putu. Emir Kusturica, 1985)
- *Satiemania* (Zdenko Gašparović, 1978)

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

webcím: <https://www.apertura.hu/2022/nyar/ajanovic-a-zagrabi-rajzfilmes-iskola-ideologiai-korkepe/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.4.3>

