



Vlagyiszlav Sztarevics:  
*A filmoperatőr bosszúja*,  
1911/12.





Varga Zoltán

## FEJEZETEK A BÁBOK ÉLETÉBŐL

### SZEMELVÉNYEK AZ EURÓPAI BÁBANIMÁCIÓ MESTERMŰVEIBŐL

Történetének 110 éve alatt a bábanimáció számos zseniális alkotót vonzott magához, s nem kevés remekmű készült ebben az animációsfilmes formában. A bábanimáció az egyik, mégpedig a legtermékenyebb tagja az animációs film azon típusainak, amelyek – a legelterjedtebb szakkifejezést használva – a *stop-motion* animáció gyűjtőkategóriájába sorolhatók. Ezek az animációtípusok valódi – nem rajzolt, nem számítógépen modellezett –, az érintés számára ténylegesen hozzáférhető térbeli alakzatok használatát feltételezik a képkockánként történő filmfelvételi eljárás során, hogy az egymásra következő mozgásfázisok képeiből folyamatos, de sosemvolt mozgás látványát kínáló mozgásillúzió álljon össze.<sup>1</sup> A bábanimáció, a gyurmaanimáció, a tárgyanimáció, valamint az emberek tárgyként/bábként animáló *pixilláció* a *stop-motion* animáció legalapvetőbb formája. Közöttük szoros rokonság épült ki, sokszor nem is lehet élesen elválasztani őket egymástól.<sup>2</sup>

Ebben az írásban a bábanimációra fókuszálok: a rögzített-stabil testhatárokkal rendelkező bábfigurákat felsorakoztató és (többé-kevésbé) elbeszélő jellegű, animált mozgásokat<sup>3</sup> kidolgozó bábfilmek

alapján kísérlem meg ennek az animációsfilmes formának a fordulópontjait, mérföldköveit bemutatni – a 20. századi európai mozgóképtörténetben.

#### A rovarbábjátékos. Vlagyiszlav Sztarevics: A filmoperatőr bosszúja

Különös „átalakulás” eredménye a bábanimáció megszületése, amennyiben a muzeológusként dolgozó, a rovartan iránt rendkívüli lelkesedést mutató Vlagyiszlav Sztarevics (1882–1965) az 1910-es évek legelején eredetileg dokumentumfilmet szeretett volna forgatni a szarvasbogarak pázásakor megfigyelhető összecsapásról a hímek között. Valódi rovarokkal azonban nem sikerült elkészíteni a felvételt (a mesterséges világítás elriasztotta, rosszabb esetben elpusztította az „alanyokat”), ezért Sztarevics rovarpreparátumokat használt bábként, velük-általuk „rekonstruálta” a küzdelmeket a *Lucanus Cervus*-ban (1910). A technika alkalmazásához Émile Cohl Faust-legendát feldolgozó bábfilmje adta az ihletet, de míg a rajzfilm európai úttörőjeként ismert Cohl munkásságában csupán alkalmi kitérő volt a bábanimáció, Sztarevics ennek a formának lett a pionírja.<sup>4</sup> Az 1910-es évek során a lengyel

1 Az animációs film körülhatárolásához és formáinak rendszerezéséhez lásd a következő szövegeket: Varga Zoltán: *A magyar animációs film: intézmény- és formátörténeti közelítések*. Szeged, Pompeji, 2016, 16–26; Fülöp József: *Az animáció fejlődéstörténete és oktatása*. In: Fülöp József – Kollariik Tamás (szerk.): *Animációs körkép. A magyar animáció oktatási, intézményi, forgalmazási és pályázati lehetőségei – rövid történeti kitekintéssel*. Budapest, MMA Kiadó, 2016, 17–35.

2 Különösen a tárgy- és bábanimáció, még inkább a báb- és gyurmaanimáció határai lehetnek olykor igencsak bizonytalanok. Vö. Holman, Bruce: *Puppet Animation in the Cinema: History and Technique*. Cranbury, A. S. Barnes & Co., 1975, 11–13.

3 Fontos hangsúlyozni a mozgások animáltságát, mert a bábfilm értelmezhető az animációs képalkotó eljárásokon kívül is. A kesztyűsbábokat vagy marionettbábokat szerepeltető előadások lefilmezésének eredménye is bábfilm ugyan, de nem bábanimáció.

4 Legalább utalásszerűen érdemes megemlíteni, hogy a *stop-motion* animáció kibontakozásában (nagyjából 1899 és 1910 között) a bábanimációt megelőzte a tárgyanimáció megjelenése, többnyire néhány perces trükkfilmekben vagy reklámokban (Arthur Melbourne Cooper, James Stuart Blackton, Segundo de Chomón munkáiban).

gyökerű alkotó Moszkvában dolgozott, a bolsevik hatalomátvételt követően Franciaországba emigrált, s családja részvételével élete végéig folytatta a bábfilm-készítést.

Sztarevics pályájának első két évtizedében, a némafilm-korszakban készült munkái a legnevezetesebbek. Korai alkotásai jobbára rovar karakterekre építenek: szarvasbogarak, tücskök, hangyák, katicabogarak népesítik be *A gyönyörű Leukanida* (*Piękna Lukanida*, 1910), *A rovarok karácsonya* (*Rozhdyestvo Obitatelei Lyesa*, 1911), *A tücsök és a hangya* (*Strekoza i Muravei*, 1913) vagy a *Belgium liliuma* (*Liliya Bel'gii*, 1915) képsorait. Sokan hitték a korabeli nézők közül, hogy az alkotó élő rovarokat idomított be (!), s mindmáig tartja magát a legenda, hogy Sztarevics ezekben a filmekben is preparátumokat animált, akárcsak első filmjében. E műveiben azonban már a rendező saját tervezésű és kivitelezésű bábait – s nem mellesleg: díszleteit – láthatjuk.<sup>5</sup> Sztarevics a későbbi bábfilmeiben is szívesen szerepeltetett olyan állatfajokat, amelyek a rovarokhoz hasonlóan kevésbé közkedveltek: békákat (*A békák királyt akarnak* [*Les Grenouilles qui demandent un roi*, 1922]) vagy éppen rágcsálókat (*A városi és a mezei egér* [*Le Rat de Ville et le Rat Des Champs*, 1926]). Legnagyobb vállalkozásában, *A róka regényében* (*Le Roman de Renard*) meglehetősen vegyes állatseregletet mozgatott, amelyben hétköznapi állatok (macska, tyúk, nyúl) éppúgy fontos szerepet kaptak, mint egzotikusabb fajok (majom, oroszlán). *A róka regénye* a filmtörténet első egész estés bábfilmje, amelyet alkotója hangosfilmnek szánt, de hangsávjának technikai megvalósítása éveket várattott magára, így az 1930-ra leforgatott filmet csak 1937-ben mutatták be.

A Sztarevics-életmű egyik legtöbbet emlegetett alkotása a rovarszereplős művek közé tartozik. Az 1911-es (néhány forrás szerint 1912-es), 13 perces *A filmoperatőr bosszúja* (*Meszt kinematograficsesz-kava operatora*) az életműben és az animációs

film egyetemes történetében egyaránt mérföldkő. Szemben egyéb Sztarevics-filmekkel, *A filmoperatőr bosszúja* nem mesei alapú animáció, hanem szatirikus alkotás, amely egymásba gabalyodó rovarszereplői segítségével a szerelmi szenvedélyt és a házasságtörést látatja görbe tükörben. Bogár úr és Bogár asszony kölcsönösen megcsalják egymást, de míg a férj rajtakapja a feleséget a festőművésszel, addig a hűtlen hímet a moziban vetített film leplezi le: légyottjáról ugyanis filmfelvételt készített a tücsök, akit Bogár úr elzavart szeretője, a kívánatos szita-kötő-hölgy mellől.

A szokatlannak ható témaválasztáson túl, *A filmoperatőr bosszújának* jelentőségét egyfelől a meglehetősen nyílt önreflexió, másfelől az antropomorf ábrázolásmód garantálja. Az önreflexió a kései némafilmtől mindmáig jelen van a filmművészetben; Sztarevics alkotása megelőlegezi azokat a trendeket, amelyek – többek között – a filmkészítő figurájának vagy a forgatásnak a tematizálásán, film-a-filmben szituációk alkalmazásán alapuló önreflexiót kínálnak. Az animációs film számára a másik fő aspektus bizonyult igazán meghatározónak: amikor Sztarevics rovarfilmjei készültek, az emberi tulajdonságokkal felruházott állat karakterek szerepeltetése még nem számított olyan alapvetőnek, „magától értetődőnek”, mint azóta (akár már mindössze egy évtizeddel később). *A filmoperatőr bosszúja* jelentős állomás abban a folyamatban, hogy az antropomorf szemléletmód rögzült az animációban. Miként az animációtörténész Paul Wells hangsúlyozza, az antropomorfizmus által gazdag jelentéslehetőségek létesülnek Sztarevics filmjeiben, amennyiben az alkotó a szereplők emberi tulajdonságai és állati vonásai közötti feszültséget hangsúlyozva annak kérdésére irányítja a figyelmet, hogy mi az, ami emberi, s mi az, ami már vagy még nem tekinthető annak.<sup>6</sup> Sztarevics korai filmjei – élen *A filmoperatőr bosszújával* – indították el a rovarszereplőkre építő animációk hosszú, máig kigyózó sorát.<sup>7</sup>

5 Sztarevics műhelyitkairól lásd: Pinteau, Pascal: *Speciális effektek*. Pécs, Alexandra, 2004, 215–219.

6 Wells, Paul: *Understanding Animation*. London – New York, Routledge, 1998, 63.

7 A rovarfilmet még tágabb értelemben is meg lehet közelíteni, Sztarevics rovaranimációi megannyi élőszereplős film távoli előzményei is. Lásd: Király Jenő: *Rovareposzok*. *Filmvilág*, 2000. 43. évfolyam 4. szám, 25–29.

Ezek tekintélyes része ugyan rajzfilm vagy számítógépes animáció (a Fleischer fivérek által készített *Tücsök kalandok New Yorkban* [*Mr. Bug Goes to Town*, 1941] és Macskássy Gyula *A telhetetlen méhecske* című 1958-as rajzfilmjétől kezdve a Pixar második mozifilmjét jelentő *Egy bogár életéig* [*A Bug's Life*, John Lasseter, Andrew Stanton, 1998]), de a rovarok a bábanimációból sem tűntek el. Hermína Týrlová rövidfilmje, a *Ferda, a hangya* (*Ferda Mravenec*, 1943) éppúgy Sztarevics rovaranimációjának köpönyegéből bújít elő, mint a Henry Selick rendezésében készült *James és az óriásbarack* (*James and the Giant Peach*, 1996), melynek hánytatott sorsú gyerekhőse egy vegyes rovarcsapat társaságában repül álmai városába, New Yorkba. *A Kubo és a varázshúrok* (*Kubo and the Two Strings*, Travis Knight, 2016) szarvasbogár-szamarúját sem lehetetlen (sőt) a Sztarevics-animációk rovarfiguráival párhuzamba állítani.<sup>8</sup>

### Ő mondja meg, ki voltál. Jiří Trnka: A kéz

A bábanimáció egy földrajzilag és kulturálisan jól körülhatárolható közegben, s nem utolsó sorban egy politikailag is erősen meghatározott időszakban élte aranykorát. Csehszlovákiában a bábanimáció ugyan már az 1930-as években bontogatta szárnyait (például az imént említett Týrlová filmjeiben), de igazán csak a II. világháború után, az államszocializmus évtizedeiben virágozott ki. A cseh – pontosabban akkoriban csehszlovák – bábanimáció sikertörténete nem jöhetett volna létre az évszázados múltra visszatekintő, a 20. században is élő cseh bábszínházi hagyományok nélkül. Ezt a kapcsolatot az egyetemes animációs film egyik legnagyobb alakjává vált rendező, Jiří Trnka (1912–1969) bábszínházas tapasztalatai és bábkészítő tevékenysége is aláhúzzák. Bár

Trnka rajzfilmekkel kezdte pályafutását, elégedetlensége a rajzanimációval és vonzódása a bábfigurákhoz eldöntötte mozgóképes művészetének sorsát: 1947-es egész estés bábanimációját, a *Špalíčeket* (*A cseh év*) követően kevés kivétellel már csak bábfilmek kerültek ki a keze alól. Trnka egyfelől szívesen fordult saját népe hagyományaihoz: cseh népszokások, legendák és irodalmi hősök elevenednek meg olyan filmjeiben, mint a *Špalíček*, a *Bajaja herceg* (*Bajaja*, 1950), a *Régi cseh mondák* (*Staré pověsti české*, 1953) vagy a *Svejk, a derék katona* (*Dobrá voják Švejk*, 1955). Munkásságának másik nagy vonulata a nyugati kultúrából merített ihletet, az amerikai westernfilm paródiájától kezdve (*A préri dala* [*Árie prérie*, 1949]) Hans Christian Andersen meséjén át (*A császár csalogánya* [*Císařův slavík*, 1949]) Shakespeare drámájáig (*Szentivánéji álom* [*Sen noci svatojánské*, 1959]). Trnka leghíresebb munkája azonban egyik sorba sem illik. A mindössze 57 évesen elhunyt Trnka életművét idejekorán lezáró remekmű, a 18 perces *A kéz* (*Ruka*, 1965) mélyen személyes, akár önvallomásnak is tekinthető alkotás, egyúttal univerzális érvényű politikai parabola. Esztétikai értékei mellett 1969-es csehszlovákiai betiltása és a világ más országaiban aratott sikerei (Annecy-ban megkapta az animációs filmek fődíját, 1984-ben minden idők 50 legjobb animációja közé választották, az igen előkelő negyedik helyet szerezte meg<sup>9</sup>) egyaránt hozzájárultak ahhoz, hogy az egyik legnagyobb legendájává váljon az animációs film világtörténetében.

Marek Hendrykowsky úgy jellemzi a pártállami rendszer évtizedeinek közép-kelet-európai filmművészetét, hogy az egy kódolt nyelvezetet, egyfajta „ezópuszi beszédmódot” fejlesztett ki,

8 A rövidesen említésre kerülő Jan Švankmajer életművét lezárnál látszó – jobbára élőszereplős, de animációs részleteket is tartalmazó – filmmel, a *Rovaral* (*Hmyz*, 2018) is összefüggésbe hozható a sztarevicsi örökség. S ezzel, mondhatni, bezárul egy kör: míg Sztarevics első filmjeiben emberi tulajdonságot öltő rovarok szerepelnek, addig Švankmajer utolsó filmjét rovarként viselkedő emberek népesítik be.

9 Az 50 legjobb animáció listáját lásd: <http://www.awn.com/mag/issue1.4/articles/deneroffin1.4.html>



Jiří Tmka:  
A Kéz, 1965



amelyben „a metafora, a szimbólum, az utalás, a mögöttes jelentés és az elhallgatás ügyes alkalmazása lehetővé tette a filmkészítők számára, hogy a cenzor feje fölött beszéljenek közönségükkel.”<sup>10</sup> A kéz tökéletes példa arra, hogy ez a jelenség az animációs filmre éppúgy vonatkoztható, mint az élőszereplős alkotásokra. Trnka filmje szűkebb értelemben a művész és a hatalom, tágabb értelemben a diktatúra terrorja által szorongatott, megkínzott, tönkretett egyén témájára épül. Történetében a cserepeket formázó fazekas – akit keramikusnak vagy szobrásznak is mondhatunk – életét hatalmas kéz megjelenése bolygatja föl: a hívatlan látogató arra akarja rávenni, hogy a cserepek helyett ezentúl kezeket formázzon. Bár a fazekas próbál ellenállni, a kéz terrorja megtöri őt, s a halálba kergeti. Végszóként a kéz maga rendezi meg a művész temetését.

A sztálinizmus nyíltabb bírálata – a Sztálin-szobrok félreérthetetlen vizuális megidézése a feltartott mutatóujj – az 1960-as évek megengedőbb csehszlovák kultúrpolitikájának közegében jöhetett létre. Bár kétségtelen, hogy Trnka filmje a kommunista elnyomás vádirataként értelmezhető, valójában – ahogyan William Moritz hangsúlyozza – „a totalitarizmus minden formája ellen tiltakozik.”<sup>11</sup> A kéz egyetemesége annak is köszönhető, hogy a leginkább zárt térben (a fazekas otthonában) játszódó és mindössze két szereplőt (az animált bábként megjelenő fazekast és a valódi ember által megformált, de mindig kesztyűbe bújtatott kezét) felvonultató film számos többértelmű motívummal mélyíti el a főtémát. Ilyen többek között a főhős *harlekin*-jelmeze, amelynek a filmet a metafora- és szimbólumhasználat alapján elemző Paul Wells is kiemelt jelentőséget tulajdonít: Trnka ezzel tovább gyarapítja névtelen (és valamennyi bábfilmjének

szereplőjéhez hasonlóan szóltan) főszereplője értelmezési lehetőségeit – nemcsak a kiszolgáltatott művész, de a bajkeverő és a szolga szerepkörének asszociációit is előhívhatja.<sup>12</sup> Ugyancsak ebbe a sorba illik a fazekas által óvott cserepes virág motívuma is: a főhős a kéz újabb és újabb „látogatásai” után mindig arra kényszerül, hogy az összetört cserepből egy másikba helyezze a növényt. Az élet és a szépség védelmezésére irányuló kitarthatásként éppúgy értelmezhetjük ezt a mozzanatot, mint az egyéni integritás megőrzésére tett erőfeszítésként (Trnka kegyetlen ironiája, hogy végül a cserepes virág játszik közvetlen szerepet a főhős halálában, amikor az a szekrény tetejéről a figura fejére esik). S természetesen a többértelmű elemeket gazdagítja az antagonistá, a politikai-kulturális terror megtestesülésének változatos megjelenítése is: a fehér kesztyűs kéz kér, a fekete kesztyűs támad és fegyelmez, a csipkés pedig – amelynek hősiünk, úgy tűnik, megadja magát – csábít.

A lefegyverzett főhőst a kéz marionettbábuként kötözi ujjaira, s a kifejezés legszorosabb értelmében dróton rángatva faragatja ki vele a kéz nagyméretű szobormását egy kalitkában. A hatalom alárendeltjeként rángatott, a ténylegesen bábbá degradált művész kálváriájának képsora nemcsak művész és politika átokverte viszonyát állítja reflektorfénybe, de – mint a filmről szóló elemzésében Gerencsér Péter nyomatékosítja – a bábanimációt tematizáló (ön)reflexiót és a bábszínházi hagyományok megjelenítését is felfedezhetjük benne.<sup>13</sup>

Az önreflexív réteg egyúttal önéletrajzi is, amennyiben Trnka és a kommunista rezsim konfliktusaira is utal, s ez nem csak a megélt tapasztalatokra vonatkoztható. Hátborzongató módon előrevetíti a rendező halála után történeteket is: Trnkának ugyanis ahhoz hasonló állami temetést rendezett

10 Hendrykowsky, Marek: Kelet-Közép-Európa változó államai. In: Nowell-Smith, Geoffrey (szerk.): *Oxford Filmenciklopédia*. Budapest, Glória, 1998, 663.

11 Moritz, William: Animáció a posztindusztriális korszakban. In: Nowell-Smith (szerk.): *Oxford Filmenciklopédia*, 576.

12 Wells: *Understanding Animation*. 85.

13 Lásd Gerencsér Péter: A propagandától a metanyelvi önreflexióig. A cseh animációs film politikai hagyományáról. *Apertúra*, 2012. 7. évfolyam, 4. szám. <http://uj.apertura.hu/2012/nyar/gerencser-a-propagandatol-a-metanyelvi-onreflexioig/>

a hatalom, amelyet A kéz végén is láthatunk, s ez visszamenőleg is mutatja, hogy a művész mennyire pontosan látta (és látatta) a kommunisták végtelen cinizmusát és arcpírító aljasságát. Ugyanerről, az egyént maga alá gyűrő, az individuumra még annak halála után is „igényt tartó” hatalomról szólnak Illyés Gyula verssorai is, amelyek tökéletesen rímelnek Trnka bábanimációjának zárására: „mert ott áll / eleve sírodnál, / ő mondja meg, ki voltál, / porod is neki szolgál” (*Egy mondat a zsarnokságról*). Jiří Trnka nélkül sem a cseh, sem a nemzetközi bábanimáció további története nem képzelhető el, minden később induló bábanimátor sokat köszönhet neki. Csak néhány cseh alkotót kiemelve: Břetislav Pojar Trnka-tanítványként vált nemzetközi jelentőségű bábfilmessé (Kanadában készült remekműve az *Éjszakai angyal* [*Nightangel*, 1987]), a stop-motion animáció valamennyi formáját használó Jan Švankmajer munkássága elsősorban A kéz stilizációjából merít,<sup>14</sup> Jiří Barta pedig parodizálva tisztelgett Trnka előtt tárgyanimációjával, *A kesztyűk letűnt világával* (*Zaniklý svět rukavic*, 1982).<sup>15</sup> Hazánkban Foky Ottó volt Trnka híve (*Bohóciskola*, 1965), a japán Kihachiro Kawamoto pedig Trnka személyes ösztönzésére dolgozta ki egyéni – a no-színház hagyományaira is támaszkodó – bábanimációs művészetét (*Dojoji* [*Dojoji templom*, 1976]).

### Porcelánbabák tánca. Quay fivérek:

#### A krokodílok utcája

Vlagyiszlav Sztarevics nem csak rovarszereplőket alkalmazott bábanimációiban; egyik legkülönösebb alkotása, a *Kabala* (*Fétiche mascotte*, 1933) az életmű alighanem legbizarrabb figuráit lépteti fel. A közel félórás film leghíresebb képsorának groteszk

éjféli tivornyáján krampuszok, állatcsontvázak és megelevenedő hulladékok sereglenek össze. Sztarevics *Kabalája* valószínűleg az első érdemi példa arra, hogy a bábanimációban milyen lehetőségek rejlenek a horrorisztikus elemek alkalmazására, mindenekelőtt a kísérteties, avagy a freudi *unheimlich* jelenségének kihasználásával. A sokat – főként a pszichoanalízis által szívesen – elemzett kísérteties olyan borzongató érzésként lehet tételezni, amelyet az életre kelt élettelenrel való szembesülés, az élő és holt, illetve az élő és a tárgy határainak elmosódása vált ki.

Számos példa bizonyítja a bábfilm és a kísérteties szoros kapcsolatát. Az európai animációban ennek lehetünk tanúi számos Jan Švankmajer-filmben, lényegében a cseh mester egész életművét végigkíséri a kísérteties, a *Koporsósdítól* (*Rakvičkárna*, 1966) kezdve a *Jabberwocky-n* (1971) át az egész estés *Valami Alice-ig* (*Něco z Alenky*, 1988).<sup>16</sup> Jiří Barta a hammelni patkányfogó történetét feldolgozó, közel egyórás expresszionista bábfilmje, a *Krysař* (*A patkányfogó*, 1986) is sokat köszönhet a kísértetiesnek, s ennek élménye áll az angol Paul Berry rövidfilmes remekműve, a *The Sandman* (*A Homokember*, 1991) középpontjában. Amerikában is termékenynek bizonyult a bábanimáció e „sötét oldala” iránti érdeklődés. Tim Burton *Vincenője* (1982) zseniális rövidfilmként példázza a bábanimáció kísértetiesességét, a Henry Selick által megrendezett *Karácsonyi lidércnyomás* (*Tim Burton's The Nightmare Before Christmas*, 1993), majd a Burton rendezői részvételével készült *A halott menyasszony* (*Corpse Bride*, 2005) és a *Frankenweenie – Ebecsont befor* (2012) egész estés bábfilmekként a *Vincent* nyomdokaiba lépve ötvözik a klasszikus horrorfilmes

14 Ennek pontosításához lásd: Varga Zoltán: A nyelvöltögető prágai szürealista. Jan Švankmajer-portré 1. rész. *Filmvilág* 2018. 61. évfolyam 12. szám, 6–7.

15 A Trnka-életmű helyéről a cseh animáció történetében lásd Gerencsér Péter: Milyen fából faragták Otesáneket? Vázlat a cseh animációról. *Híd*, 2011. 7. évfolyam 4. szám, 70–73.

16 Vö. Varga Zoltán: Szétmállott babaházak. Jan Švankmajer-portré 2. rész. *Filmvilág*, 2019. 62. évfolyam 1. szám, 14–17; Varga Zoltán: A vágy rebellisei. Jan Švankmajer-portré 3. rész. *Filmvilág*, 2019. 62. évfolyam 2. szám, 24–27.



Quay fivérek: *A krokodilok utcája*, 1986







Quay fivérek:  
A krokodilok utcája,  
1986

hagyományokat a bábok kísértetiességgel. Ebbe a sorba illik az ugyancsak Selick által rendezett Neil Gaiman-adaptáció, a *Coraline és a titkos ajtó* (*Coraline*, 2009) hátborzongató bábmeseilmje is.<sup>17</sup> A kísérteties bábanimáció vonulatában külön hely illeti meg a Quay fivéreket (1947–). Az Amerikából érkezett, Londonban képzőművészeti tanulmányokat folytató ikerpár (Stephen és Timothy) az animációs film felé fordulva olyan világot hozott létre, amely bevallottan épít ugyan néhány mesterként tisztelt animációsfilmes munkásságára, de összetéveszthetetlenül egyéni. Mint többen rámutattak, nem is annyira bábok és tárgyak látványos életre keltése áll ennek a világnak a középpontjában, mint inkább a holt, dermedt anyagok iránti érdeklődés. A Quay fivérek filmjei báb- és tárgyanimációt alkalmaznak, és nem mindig egyértelmű, képsoraikban hol „végződnek” a tárgyak, hol „kezdődnek” a bábok. Filmjeik kísértetiessége és nyugtalanító hatása nem utolsó sorban éppen ezen a bizonytalanságon alapul. A Quay-filmek

az elbeszélő jellegtől is tartózkodnak, animációikban a cselekmény helyett a szorongásos szemlélődés, a tünékeny hangulatok és az elveszettség érzése dominálnak.

Valamennyi jellegzetesség foglalta a főművüknek tartott, 21 perces *A krokodilok utcája* (*Street of Crocodiles*, 1986), amely talán minden más Quay-filmnél gazdagabb, sűrűbb miliőt hoz létre. A lengyel író, Bruno Schulz novellája által ihletett animációban egy kukucskáló doboz titokzatos belső világa elevenedik meg, amely egyszerre idézi letűnt korok városi tereit s hoz létre absztrakt babaházat, ahová a rejtélyes főhős, egy zsinórjától megszabadított bábfigura, barangolni érkezik. Az ő tekintetén keresztül tárul fel a kopott, széteső, zavaros világ, ahol földből kiemelkedő csavarok járnak táncot, üvegkalitkák mögött bábfigurák mozognak és mozdatatlan próbababák állnak – s ahol mindent az enyészet borít be. A felületek homályossága és piszkossága, az üveglapok által tagolt terek labirintusszerűsége a Quay-film éppoly fontos elemei,

17 E filmek egy részéről, illetve bábanimáció és kísérteties kapcsolatáról lásd még: Bencsik Orsolya: Megszólal a „megismerhetetlen”. Bábok és babák, mint a lélek szócsövei. *Apertúra*, 2012. 7. évfolyam, 4. szám. <http://uj.apertura.hu/2012/nyar/bencsik-megszolal-a-megismerhetetlen-babok-es-babak-mint-a-lelek-szocsovei/>; Varga Zoltán: Rémek a rajzlapról. Betekintés a horror és az animációs film összefüggéseibe. In: Kárpáti György – Schreiber András (szerk.): *A horrorfilm. Válogatott tanulmányok*. Budapest, KMH Print Kft., 2015, 198–209.

A Quay fivérek Švankmajerrel készített portréfilmjének plakátja

mint maguk a bábok. *A krokodilok utcájában* is felfedezhető a Quay-animációk jellemző kettőssége, miszerint a térábrázolás rendkívül anyagszerű – a por, a korhadás, a mállott falfelületek szinte tapinthatóak –, miközben a tér egésze kiismerhetetlen, nem áll össze koherens egésszé.<sup>18</sup> Miként a film eseménysoara sem; a leginkább narratívának mondható részlet ugyanakkor bizarr szépségű tánc Koreográfiába rendezi a főhős bábfigurát és azokat a szem és fejtető nélküli porcelánbabákat, akikkel a látogató a szabóműhelyben találkozik.

A szürrealizmus iránti fogékonyság, valamint a bizarr báb- és tárgyanimáció miatt joggal rokonítják a Quay fivérek munkásságát Jan Švankmajerével, amit az is alátámaszt, hogy a mesterükként méltatott művésznek portréfilm is szenteltek (*The Cabinet of Jan Švankmajer [Jan Švankmajer babaháza, 1984]*).<sup>19</sup> A különbségek ugyanakkor legalább ennyire mérvadóak, rögtön feltűnik például a humor teljes hiánya: míg Švankmajer animációit mégoly sötét humor jellemzi, a Quay-filmek komorak, humortalanok. *A krokodilok utcájához* inkább a másik nagy példakép, Walerian Borowczyk munkái kínálnak kulcsot.<sup>20</sup> Mintha Borowczyk Franciaországban készített két remekművét gondolná tovább *A krokodilok utcája: a Reneszánsz (Renaissance, 1963)* minimalista tárgyanimációja és az *Angyaljáték (Jeux des anges, 1964)* rendkívül nyomasztó labirintusszerűsége ötvöződik benne. Ám minden párhuzam ellenére a Quay fivérek mesterművének világa merészen egyéni, amelyben az enyészet szomorú költészete és a bábok kísértetiesége alkotnak feledhetetlen elegyet.<sup>21</sup>



### Csak egy maradhat? Christoph és Wolfgang Lauenstein: *Balance*

Sztarevics, Trnka és a Quay fivérek nem csupán itt tárgyalt alpműveikkel, de egész életművükkel beírták magukat a (báb)animáció történetébe, azonban a német Lauenstein fivérek (1962–) nevét (Christoph és Wolfgang, a Quay testvérekhez hasonlóan ugyancsak ikrek) egyetlen alkotáshoz szokás asszociálni: az Oscar-díjjal kitüntetett, 1989-es *Balance*-hoz (*Egyensúly*). A mindössze 8 perces bábanimáció a minimalista stilizáció tankönyvbe illő példája lehetne: képi világát és hanghasználatát, környezetépítését, figuraalkotását s cselekményét is rendkívüli szikárság jellemzi.

Öt figurát látunk egy lebegő platformon, melynek egyensúlya az alakok térbeli pozícióitól és mozgásától függ. A figurák kezdetben együttműködnek az egyensúly fenntartása érdekében, ám amikor egyikük

18 Vö. Aylish Wood: A tér újjáélesztése. *Metropolis*, 2009. 13. évfolyam 1. szám, 33–35.

19 Antal István: Tengermélyi aszály. Quay-kino. *Filmvilág*, 1994. 37. évfolyam, 12. szám, 18–22.

20 Lásd Varga Zoltán: Szépséges szörnyeteg. Walerian Borowczyk életműve. *Filmvilág*, 2015. 58. évfolyam 8. szám, 30–33.

21 Lásd még a filmről Peter Greenaway, a legendás rendező rövid, ám annál tartalmasabb esszéjét: Greenaway, Peter:

*A krokodilok utcája. Filmvilág*, 1994. 37. évfolyam, 12. szám, 20–21.



Lauenstein fivérek  
*Balance*, 1989





Cakó Ferenc: *Labirintus*,  
1999



megtalál egy dobozt, amelyből zenét hallhat az, aki közel hajol hozzá, az egyensúly megőrzésére irányuló törekvést félresöpri a birtoklás vágya, s a csapat széthull, a figurák zöme a semmibe zuhan. Végül egyetlen alak marad a dobozzal együtt – csak hogy a doboz elérhetetlen távolságba került, a platform túlsó végére. A *Balance* különös, falanszterszerű látomását a hórihorgas figurák, a platform nyikorgásából és a léptek zöreijéből álló fojtott hangkulissza, s a szinte monokróm hatású, a kékesszürke maroknyi árnyalatával élő, szorongáskeltő színhasználat uralják. A csend és a nyikorgás hangvilágát csupán a dobozból kiszűrődő zene, a szürkéséget pedig a doboz vörös színe töri meg. Paul Wells joggal emeli ki a film rendkívüli nyitottságát: lehetséges olvasatainak sokasága a társadalomrajztól (az együttműködés és a széthúzás dinamikájának modellezésétől) a transzcendens értelmezésig ível (a lebegő tér és a figurák „túlvilágias”, kadaverszerű vonásai alapján valamiféle purgatóriumnak – vagy inferónak – is vélhetjük a közeget).<sup>22</sup> Wells szerint a *Balance* közel áll a Samuel Beckett nevével fémjelzett, ugyancsak a lehető legminimálisabb eszközhasználatra szorítózkodó abszurd drámához, s ezt a találó meglátást érdemes egy másik párhuzammal kiegészíteni. A film vizuális stílusában nem lehet nem felfedezni Alberto Giacometti hatását, mintha a zseniális svájci szobrász megnyújtott alakjai elevenednének meg. A *Három lépő férfi* vagy a *Piazza* szoborcsoportjait konkrétan is megidézi az animáció, s tökéletesen illik rá a Giacomettiről aforizmatikus tömörséggel fogalmazott jellemzés: „Alakjai az emberi egzisztencia elveszettségét fogalmazzák meg a tér ürességében.”<sup>23</sup> A *Balance* egészen kivételes bravúrral lepi meg a nézőt elbeszéléstani értelemben is: ellentétes elemei nem kioltják, hanem erősítik egymást. A *Balance*

ugyanis egyfelől tökéletes foglalta annak az elbeszéléstípusnak, amelyet nevezhetünk kanonikusnak vagy klasszikusnak,<sup>24</sup> s lényegében a főáramlatbeli játékfilmeket (pontosabban a populáris mozifilmeket) jellemzi. Alapelemei az aktív és cselekvőképes, célorientált főhős, a befogadó számára átlátható tér-idő viszonyok és okozati kapcsolatok, valamint a zárt befejezés. A *Balance*-ban a bívágy jelöli ki a cselekvő karaktert, s megtalálható benne a megszerezni kívánt tárgy, amely folyamatosan motiválja a cselekvéseket. A tér tökéletesen átlátható, a közeli plánok és a totálképek váltogatásával megfelelő rálátása van a nézőnek a játéktér egészére. S minthogy *valós időben* játszódik a film, a vágások nem járnak időugrásokkal: az egész folyamatot a maga teljességében követhetjük végig. Ami pedig igazán frappánsá teszi a kanonikus elbeszélésmódjaitól ilyenét kristálytisza alkalmazását, az az, hogy a *Balance* voltaképpen reflexív szinten *magáról az elbeszélés modelljéről is* szól, hiszen az elbeszélésekben kulcsszerepet játszó *egyensúlyi helyzetet tematizálja* többféleképpen: fizikailag (a térben) és átvitt értelemben (az emberi kapcsolatok módosulásában). Tzvetan Todorov sokat idézett modelljét, amely egy egyensúlyi helyzet megléte, felbomlása, e változás felismerése, a módosításaira tett kísérletek sora, végül a helyreálló vagy újonnan létesülő egyensúly egymásra következő fázisaként tételezi az elbeszéléseket, a *Balance*-nál pontosabb példával aligha lehetne szemléltetni.<sup>25</sup> Ugyanakkor, a kihagyásoknak, az alapvető információk hiányának köszönhető lehatárolatlanságok és többértelműségek teljesen normaszegőek a klasszikus elbeszélésmód szempontjából, s egy másfajta elbeszélésmódot érvényesítenek: a művészfilmes narrációt. A szereplők egyénítetlenek, sőt valójában arctalanok, hiszen mindegyikük ugyanúgy néz ki, csak a kabátjukon látható számok mások. Ha át is látjuk a helyet,

22 Wells: *Understanding Animation*. 88–90.

23 Könemann, Ludwig (szerk.): *A művészet képes enciklopédiája – Építészet – Festészet – Szobrászat*. Alexandra Kiadó, 2012, 467.

24 Torben Grodal elméletében kanonikusnak, David Bordwellében klasszikusnak nevezetik ez az elbeszélésmód. Lásd: Grodal, Torben: A fikció műfajtipológiája. In: Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest, Palatinus, 2004, 320–355; Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.

25 A todorovi séma összefoglalását lásd: Kovács András Bálint: Film és elbeszélés. In uő: *A film szerint a világ*. Palatinus, 2002, 11–12.

nem tudjuk, hogy valójában mit is látunk: evilági vagy túlvilági miliót? A doboz eredete sem tisztázódik semmilyen módon (beleértve azt a lehetetlenséget, hogy a „semmiből” miként halászhatják ki), s nagy hangsúly helyeződik – túl a cselekményt előmozdító szerepén – a szimbolikus jellegére.

A kanonikus és a művészfilmes elbeszélésmód lenyűgöző egyensúlyának a legtisztább példája lehet a döbbenetes zárókép, amely sötét humorú fricskát ad a helyreálló egyensúly toposzának (avagy a zárt befejezésnek), s visszamenőleg megkérdőjelezi a célorientáltságot is. Merthogy hiába szabadult meg riválisaitól, a figura sohasem érheti el a platform túloldalán rekedt dobozt – a megszerzésére irányuló pusztító igyekezetet tehát hiábavalónak bizonyult.

### Tér és idő útvesztője.

#### **Cakó Ferenc: *Labirintus***

Mirr-Murr kandúr, Mekk Elek, az ezermester, Misi Mókus vagy éppen a Tévé-Maci figuráira gondolva, csupa szívderítő, a gyerekközönséget is elbűvölő karakter kalandjai rémlenek sokak számára a magyar bábanimációból. Pedig nem csupán az államosított filmgyártásban a hazai bábanimációt megalapozó Imre István, vagy a magyar bábfilmhez leggyakrabban asszociált Foky Ottó bájos művei sorolhatók ebbe a filmtípusba. Már Imre István is megkísérelte, nem is akármilyen eredménnyel, kitágítani a bábfilm határait: ennek jegyében készült „történelmi groteszkje”, *A szentgalleni kaland* (1961). Foky Ottó még tovább ment ezen az úton – számos rövidfilmjében a bábokat is maga mögött hagyta a tárgyak animálása kedvéért; leghíresebb tárgyanimációja, a *Babfilm* (1975) címe is erről árulkodik önironikus módon.

A stop-motion animáció szakmai fortélyait Foky mellett kitanuló Cakó Ferenc (1950–) nevéhez fűződnek azok a magyar bábanimációk, amelyek az eddig tárgyalt alkotások sorába a leginkább beilleszthetők. Intellektuális ambíciókkal felvértezett, a művészfilmes jellegzetességek felé nyitó bábanimációk kerültek ki Cakó saját műhelyéből,

amelyet a legendás Pannónia Filmstúdióban kezdő alkotó a rendszerváltás után alapított (C.A.K.Ó.). Itt készült a közvetlenül az ezredforduló előtt bemutatott, 8 és fél perces *Labirintus* (1999), amely a rendező explicité filozofikus jellegű animációinak meghatározó darabja: szellemi folytatása a közel két évtizeddel korábbi *Ad astrának* (1982) s megalapozása annak a trilógiának is tekinthető bábfilm-csokornak (a *Vízival* [2000] és az *Arccal* [2007] együtt), amelyre korábban „miniatűr emberiségdrámákként” utaltam.<sup>26</sup>

Az *Ad astra* mindössze 2 perces stop-motion reklémében Cakó olyan emberalakot mutat, aki szó szerint kibontja szárnyait, de repülni, magasba emelkedni már nem tud, mert a többiek („a társadalom”) a földhöz kötik – szoborrá dermed, amikor a talpazathoz szögeznek. Cakó szimbolikus szituációba sűríti egyén és társadalom szembenállásának alap-témáját, amelyhez későbbi bábfilmjei is visszatérnek (akárcsak az alkotó világhírnevét meghozó homokanimációk, például a Cannes-ban díjazott *Ab ovo* [1987]). A *Labirintus* megfordítja egyén és tömeg viszonyának láttatását: míg az *Ad astrában* a társadalom arctalan embermasszája csak a film legvégén jelenik meg, addig a *Labirintust* az első pillanattól fogva az embertömeg megjelenítése uralja, s nincs is benne egyén, akinek a játékidő egészében jelentős szerep jutna. A képsorokban végig a labirintusból kiutat kereső tömeg látható; alkalmilag ugyan feltűnnek kiemelt figurák, de egyéni drámájuk csupán epizódok sora abban a nagy hőmpolygésben, melynek szüntelen mozgékonyasága diktálja a film tempóját, valósággal a nézőt is magával sodorva: mintha mi is a labirintusban kavargó-kóválygó figurák egyikévé válnánk. A színhasználat – hasonlóan a Lauenstein fivérek animációjához – monokróm; a szürkés-kék és a sötétség borítja be a képi világot, s hasonlóan valamennyi részletesen tárgyalt bábanimációhoz, ebben a filmben sem beszélnek, a képsorokat csak zene kíséri. A némafilmes párhuzamokat erősítheti, hogy a *Labirintus* – akaratlanul – eszünkbe juttathatja a szovjet-orosz

26 A magyar bábanimáció áttekintéséhez lásd: Varga: *A magyar animációs film*. 234–243.

némafilm ugyancsak tömegeket mozgató, „forradalmi hevületű” filmjeit, Szergej Eisenstein és Vszevolod Pudovkin alkotásait is.

A plánozás többnyire vagy szemmagasságból mutatja az embereket, vagy kissé a fejük fölül tekint rájuk, alkalmanként alsó nézőpontból láttatja őket. Mivel ezeknek a beállításoknak a váltakozása meglehetősen egyenletesnek tűnik, annál nagyobb meglepetést kelt, amikor a kijárat felfedezése után a néző a madártávlatnak köszönhetően megláthatja, hogy a tömeg valójában miféle útvesztőben mozgott: a labirintus az 1999-es (év)számot formázza... Az animációs film vizuális nyelvéről írt tanulmányában Marfa Lorenzo Hernández éppen a *Labirintust* hozza az egyik példának arra, hogy az alternatív nézőpontok és a léptékváltás milyen jelentéstöbblettel járhatnak; a végkifejlet felől értelmezve, az útvesztő voltaképpen „egy vizuális allegória absztrakt környezetévé válik”.<sup>27</sup> Fogalmazhatunk úgy is, hogy ami a tér (az útvesztő) a film konkrét eseménysorában, az a film elvont gondolati síkján időbeli természetűvé válik: éppúgy értelmezhető a 20. század, mint a nagybetűs Történelem szimbolikus megjelenítésének. Trnka vagy a Lauenstein fivérek remekeihez hasonlóan Cakó bábfilmje is nagyszerű példa a konkrét és az absztrakt összjátékára a bábanimációban. S nem csak a múlt jelképes sűrűtménye a film, a *Labirintus* a jövő baljós előérzete is áthatja – pesszimizmusát az időközben eltelt évtizedek,

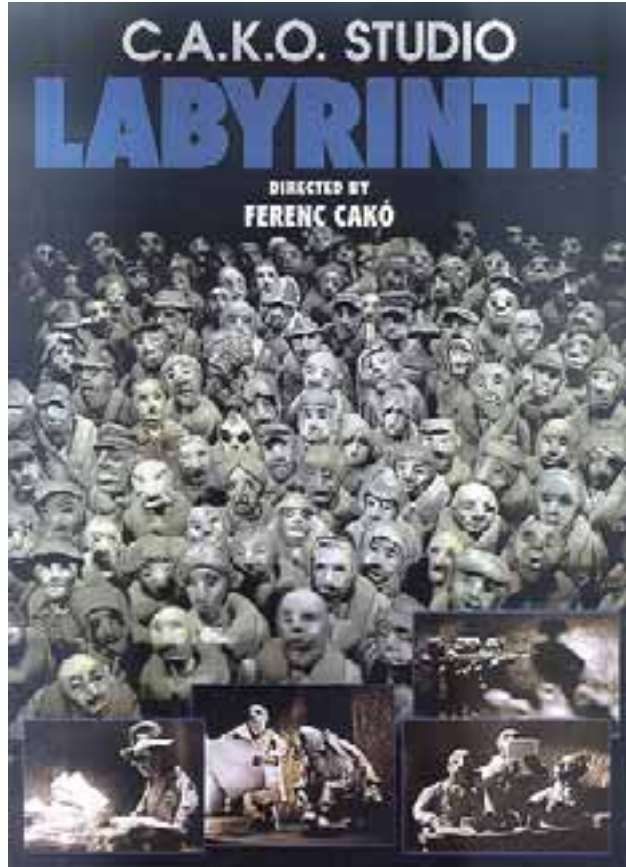
9/11-től COVID-19-ig, nem cáfolták meg. A *Labirintus* stílszerűen az 1999-es Kecskeméti Animációs Filmfesztiválon kapta meg a Nagydíjat, Zágrábban pedig különdíjjal tüntették ki.

• • •

A bábanimáció története természetesen nem ért véget az ezredfordulón. Azóta viszont már nem is annyira régi riválisa, a rajzfilm jelenti az igazi konkurenciát, hanem inkább mindkettjük számára a számítógépes animáció (CGI) letaglózó térhódítása. Ennek ellenére már-már kisebb reneszánszát éli a bábanimáció, a tengerentúlon legalábbis biztosan. Számos bátor alkotó nyúlt ehhez a formához, a korábban említett Tim Burton és Henry Selick mellett Charlie Kaufman (*Anomálista*, 2015) vagy Wes Anderson (*A fantasztikus Róka úr [Fantastic Mr. Fox*, 2009]; *Kutyák szigete [Isle of Dogs*, 2018]), s rendkívül impozáns a Laika stúdió kínálata is (a már szóba került *Kubo és a varázshúrokon* kívül különösen a *Doboztrollok [The Boxtrolls*, Graham Annable, Anthony Stacchi, 2014] vagy *A hiányzó láncszem [Missing Link*, Chris Butler, 2019] lehet emlékezetes). A bábfilm természetesen Európából sem tűnt el, elég csak Jan Balej groteszk műveire utalni (*Egy éjszaka egy városban [Jedné noci v jednom meste*, 2007], *A halbolt hercegnője [Malá z rybárny*, 2015]). S ahogyan a bábszínházat sem tüntette el a bábanimáció, úgy joggal reménykedhetünk abban, hogy a bábanimáció sem fog eltűnni a jövő mozgókép-kínálatából.

27 Hernández, Marfa Lorenzo: Az animált kép kettős értelme. Az animáció mint vizuális nyelv paradoxonairól. *Enigma*, 2008. 15. évfolyam 56. szám, 48.

Cakó Ferenc: *Labirintus*  
című filmjének plakátja.  
Fotók: Wikipédia



## CHAPTERS FROM THE LIVES OF PUPPETS

In its 110-year history, puppet animation has attracted many artists of genius, who have created more than a few masterpieces of film animation. Puppet animation, using, most commonly, stop-motion animation, is one of the most prolific areas of animated film. Puppet animation, plasticine animation (clay-mation), object animation and pixillation that animates people as objects/puppets are the most basic forms of stop-motion animation. A close relationship has developed between them, and it is often not possible to make such sharp distinctions. In this article, the author focuses on puppet animation. He presents the turning points and milestones of the animated film form, based on puppet films from the 20th-century European movement. These films combine puppet figures with fixed-stable body boundaries and complex animated movements to achieve sustained narratives. And just as puppet theater has not ended the vitality of puppet theater so we can rightly hope that puppetry will not disappear from the motion pictures of the future.